

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 33*

Київ 2023

УДК 7. 01 (07)

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.: Сакун Аїта (голова) та ін. К., 2023 р. Вип. 33. 190 с.

ISSN 1997–4264

33-й випуск «Наукового вісника» КНУТКіТ відзначається широким розмаїттям тем, що їх розглядають українські та зарубіжні автори (зокрема з Китаю й Кувейту). Розділ «Сценічне мистецтво» дає нам уявлення про державний театральний менеджмент в історичному контексті; про спадкоємність театральних традицій – від «метафізики» Л. Курбаса до «метамодернізму» ХХІ ст.; геронтософські аспекти драматургії М. Панича тощо. Екранні мистецтва знайомлять із різними жанрами та проблематикою українського і світового кіно: від вестерну й часів ХVІІІ–ХІХ століть, 2-ї Світової війни до хорору та бойовиків жанру уся. Бібліографічні розвідки ґрунтовно висвітлюють різні аспекти в царині культури.

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого  
(Протокол № 11 від 23.11.2023 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» КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого з 2015 року  
представлено в міжнародних наукометричних базах Google Scholar, Scientific Journals Impact Factor,  
Scientific Indexing Services, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CrossRef.

ISSN 1997–4264

© Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, 2023

## 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, 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, 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).

**Скурагівський 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 (відповідальний секретар). 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 Іллі (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 (заступник голови редколегії). 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, 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, 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 (Executive Secretary). 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 (Deputy Chairman of the Editorial Board). Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

## ЗМІСТ

### СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<b>Андрій Лягушенко</b> Державний театральний менеджмент у контексті історичного розвитку сценічного мистецтва .....	10
<b>Євген Нищук</b> Реалізація мотиву «відродження» в моновиставах «Прекрасний звір у серці!» та «Момент кохання» .....	21
<b>Ангеліна Ангелова</b> Геронтософські аспекти драматургії Моріса Панича.....	27
<b>Петро Бенюк</b> Парадигмальний «перехід» у діяльності Львівської національної опери першої чверті ХХІ століття.....	38
<b>Дмитро Ходаківський</b> Проблема художньої спадкоємності: від «метафізики» Л. Курбаса до метамодерністських пошуків в українському театрі ХХІ ст.....	47
<b>Фен Баоцзян</b> Розвиток національної хореодрами у період культурно-економічних реформ у КНР 1980-х рр. ....	54
<b>Фадель Альмувайл</b> Особливості становлення імпровізаційного театру у Сполучених Штатах Америки .....	61

### АУДІОВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

<b>Оксана Мусієнко</b> Вестерн. Історія і міф.....	72
<b>Галина Погребняк</b> Взаємодія українського театрального мистецтва і кінематографа в часи Другої світової війни: режисерсько-акторський аспект .....	88
<b>Максим Клопенко</b> Проблема визначення кінематографа «морального занепокоєння»: історичний дискурс .....	95
<b>Тетяна Журавльова</b> Жанр мелодрами та гендерні стереотипи в екранних мистецтвах .....	103
<b>Володимир Никоненко</b> Постать Богдана Хмельницького на українському кіноекрані: трансформації образу .....	111
<b>Чжан Цінвень</b> Диференціація жанру китайського бойовика уся: від фентезі й історичної драми до комедії та наукової фантастики.....	119
<b>Георгій Курбанов</b> Жанр horror та творчість Куросави Кійосі .....	128

## CONTENT

### SCIENCE ART

<b>Andrii Liagushchenko</b> State theatre management in the context of historical development of performing arts.....	10
<b>Yevhen Nyshchuk</b> Explication of the «revival» motif in the monoperformances «The beautiful beast in the heart!» and «The moment of love» .....	21
<b>Anhelova Anhelina</b> Gerontosophical aspects of Morris Panych's drama.....	27
<b>Petro Beniuk</b> Paradigmatic «transition» in the activities of the Lviv National opera in the first quarter of the XXI century ....	38
<b>Dmytro Khodakivskyi</b> The problem of artistic succession: from the «metaphysics» of L. Kurbas to metamodernist searches in the Ukrainian theater of the 21st century.....	47
<b>Feng Baojiang</b> Development of the national choreodrama during the period of cultural and economic reforms in the PRC of the 1980s.....	54
<b>Fadel Almuvail</b> Features of the formation of improvisation theater in the United States of America .....	61

### AUDIOVISUAL ARTS

<b>Oksana Moussienko</b> Western. History and myth.....	72
<b>Halyna Pogrebniak</b> The interaction of Ukrainian theatrical art and cinematography during World war II: the director-acting aspect .....	88
<b>Maksym Klopenko</b> The problem of defining the cinema of «moral anxiety»: a historical discourse .....	95
<b>Tetiana Zhuravliova</b> Melodrama genre and gender stereotypes in screen arts .....	103
<b>Volodymyr Nykonenko</b> The figure of Bohdan Khmelnytskyi on the Ukrainian cinema screen: image transformations.....	111
<b>Zhang Jingwen</b> Differentiation of the Chinese action wuxia genre: from fantasy and historical drama to comedy and science fiction.....	119
<b>Georgii Kurbanov</b> Horror genre and the Kurosava Kiyosi creativity .....	128

<b>Олена Хомуцька</b>	
Еволюція гриму в кінематографі України 1920-х-2023 років.....	139
<b>Владислав Вітрів</b>	
Робота режисера з непрофесійними акторами в кіно України доби Незалежності.....	144

#### КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<b>Олена Оніщенко</b>	
Авторська інтерпретація концепції «виродження»: проєкт «анти-Нордау».....	152
<b>Марина Тернова</b>	
Р.Дж. Колінгвуд: проблема свідомості в концептуальному полі «Принципів мистецтва»...	161
<b>Дмитро Улановський</b>	
Етика карнавалізації як основи вираження комічного у постмодерній культурі.....	170

#### БІБЛІОГРАФІЯ

<b>Оксана Мусієнко</b>	
Валентина Слободян: життя як присвята українському кіно.....	180
<b>Валентина Грицук</b>	
Степан Бондарчук. Мімограма. Майстерство актора.....	184
<b>Відомості про авторів</b> .....	187

<b>Olena Khomutetska</b>	
The evolution of make-up in Ukrainian cinema of the 1920s–2023.....	139
<b>Vladislav Vitriv</b>	
Directing of non-professional actors in Ukrainian cinema of independence era.....	144

#### CULTUROLOGY

<b>Olena Onishchenko</b>	
The author’s interpretation of the concept of «degeneration»: the «anti-Nordau» project .....	152
<b>Maryna Ternova</b>	
R.G. Collingwood: the problem of consciousness in the conceptual domain of «Principles of art» .....	161
<b>Dmytro Ulanovskyi</b>	
The ethics of carnivalization as the basis of comic expression in postmodern culture .....	170

#### BIBLIOGRAPHY

<b>Oksana Moussienko</b>	
Valentina Slobodyan: a life dedicated to Ukrainian cinema.....	180
<b>Valentina Hrytsuk</b>	
Stepan Bondarchuk. Mimogram. The skill of an actor .....	184
<b>Notes about autors</b> .....	187



# СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО



*Лягущенко Андрій Геннадійович*,  
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри  
організації театральної справи імені І.Д. Безгіна,  
заслужений діяч мистецтв України. Київський  
національний університет театру, кіно і  
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Andrii Liagushchenko*,  
(PhD of Art studies) Professor of Theater Organization  
Department named after Igor Bezgin, honored artist  
of Ukraine. Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,  
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

## ДЕРЖАВНИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ У КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

**Анотація.** Виокремлено проблему державного театрального менеджменту. Уточнено основні типи театральної політики – патерналістську та регулятивну. Названі інструменти впливу держави на театр у вигляді монополії, ліцензування та удержавлення.

Розглянуто історію управління театром у Франції та Англії для з'ясування, як формувалися основні типи державної театральної політики. Показано зарубіжні впливи на театрального менеджменту в Україні та його особливості на різних історичних етапах. Запропоновано змінити підхід до викладання відповідних дисциплін для студентів й аспірантів.

**Ключові слова:** Театр, театральна справа, державний театральний менеджмент, театральна політика, патерналістська, регулятивна, монополія, ліцензування, удержавлення, Франція, Англія, Росія, Україна.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Розвиток державного театрального менеджменту, як багатофакторного явища, є складовою частиною історії сценічного мистецтва. Сьогодні це мало досліджена проблема в українському театрознавстві. Хоча ще на зорі вітчизняної науки про театр Петро Рулін вказував, що «окремо стоїть вивчення театральної політики» (Рулін, 1929, с. 3). Вміння орієнтуватися у цьому явищі, яке сьогодні ми розуміємо як державний театральний менеджмент, вважали запорукою ефективного управління видатні практики української сцени – від корифеїв до будівничих її сьогодишньої творчо-організаційної моделі.

На сучасному етапі, коли дедалі нагальнішим стає питання трансформації нашої галузі та системи управління нею, великого значення набуває історичний досвід розвитку театрального менедж-

менту. Особливо актуальним це є для підготовки кадрів сучасних менеджерів театру, діяльність яких відбуватиметься у процесі інституціональних змін організаційної моделі українського сценічного мистецтва. Дуже важливо переміняти погляд на проблему, яка має досліджуватись у загальному контексті не російсько-радянського, а світового театру. У статті спробуємо означити основні закономірності цього нового дискурсу, зосередившись насамперед на аспекті державного театрального менеджменту.

**Мета статті** полягає у наступному:

- актуалізація проблеми вивчення історії театрального менеджменту у загальному контексті розвитку світового сценічного мистецтва;
- виокремлення основних типів та інструментів державного управління театральною справою;

– розгляд етапів розвитку зарубіжного державного театального менеджменту з метою визначення його впливу на керівництво вітчизняним сценічним мистецтвом;

– переосмислення концепції викладання курсів історії театальної справи та менеджменту вишніх навчальних закладів для студентів і аспірантів.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Накреслив шляхи вивчення системи управління театром, у тому числі й в історичному аспекті, І. Безгін. Важливі для розгляду цієї проблеми розвідки Р. Пилипчука, які містять цінний фактологічний матеріал про організаційні форми українського сценічного мистецтва. Вивчали зарубіжний і вітчизняний досвід у галузі театального менеджменту О. Безгін, В. Корнієнко, С. Васильєв, Р. Громадський, Ю. Раєвська, О. Клековкін, досліджуючи методологічні аспекти сучасного театрознавства, не виключає й організаційно-управлінські питання, оскільки вважає, що «об’єктивний погляд на театр – це результат взаємозбагачення парадигм, а не відкидання тих, які “не подобаються”» (Клековкін, 2017, с. 8). Автор цих рядків зробив першу спробу узагальнити шляхи розвитку вітчизняного театального менеджменту через розгляд діяльності видатних організаторів театальної справи (Лягушенко, 2021).

**Виклад основного матеріалу.** Від часів зародження професійної сцени у Стародавній Греції держава завжди вбачала в театрі значно більше сенсів ніж розвага, релаксація або й суто естетичне задоволення. Здавна було відомо, що це єдине мистецтво із можливостями масового впливу, здатними формувати суспільні настрої та уподобання. Зокрема, у сучасному культурологічному дослідженні зазначається: «У руках монарха комічні вистави з їхнім канонічним «хепі-ендом» перетворюються на дорогоцінний інструмент пропаганди, який, підтверджуючи престиж двору пишністю декорацій, прагне гарантувати соціальний мир у суспільстві» (*Історія Європейської Цивілізації...*, 2023, с. 140).

Отже, театр багато століть виконував ті функції, що їх сьогодні реалізують різноманітні засоби масової комунікації – преса, радіо, телебачення, електронні мас-медіа, соціальні мережі. Тому позиція та політика держав стосовно сценічного мистецтва була не споглядальною, а завжди дієвою. Управлінські зусилля влади ставали тим більш активними, всеосяжними та й подекуди

агресивними, чим більш централізованим, абсолютистським і тоталітарним ставало саме суспільство. Саме у таких умовах виникає державний театральний менеджмент, як цілеспрямований вплив на сценічні колективи та їх працівників з метою виконання поставлених владою завдань і досягнення визначених нею цілей.

У процесі формування сучасної європейської моделі сценічного мистецтва виокремилися та оформилися два основні типи державного театального менеджменту. Вони обумовлювалися специфікою соціального устрою, економічними, політичними, релігійними та культурними особливостями певного суспільства й країни. Назвемо їх патерналістським та регулятивним. Ці визначення близькі до поділу напрямів сучасної культурної політики, який, зокрема, наводить Р. Громадський. А саме на: «Управлінську (авторитарну); регулятивну; демократичну. Перший тип <...> характерний головним чином для країн третього світу, другий для країн Заходу, а третій, демократичний – для країн колишнього СРСР» (Громадський, 2008, с. 91).

Дозволимо собі уточнити наведені визначення. Зокрема, із першого типу слід вилучити дефініцію «управлінська», яка дотична до всіх напрямів державного менеджменту. Епітет «авторитарний» загальний, і його можна замінити на більш точний – «патерналістський». Назву «регулятивний» для другого типу варто залишити, як однозначно влучну. «Демократичний» тип, сьогодні просто зникає, адже пострадянські країни вже встигли обрати один із двох основних напрямів. Хоча тут можна згадати сучасну Україну, яка балансує понад тридцять років між свободою й авторитаризмом, зберегла у державному театральному менеджменті пострадянський демократизм. І це безперечно сьогодні підлягає переосмисленню й трансформації.

Патерналістський тип сформувався в унітарних державах, які на початку Нового часу відкинули гуманістичні принципи самодостатності особистості й узяли на себе повний контроль над її існуванням і задоволенням будь-яких потреб, включаючи естетичні. Патерналізм завжди характеризувався слабкістю й нерозвиненістю громадської ініціативи та наявністю авторитарної державної влади, що жорстко унормувала і регламентувала суспільне, у тому числі й культурне та театральне життя. Тут передусім варто

назвати Францію часів королівського й імператорського абсолютизму, а також якобінського періоду Великої французької революції, численні авторитарні режими західної, південної та центральної Європи XVIII–XX ст. і, звісно, самодержавну Російську імперію та тоталітарний СРСР. Саме там у царині державного театрального менеджменту активно працював патерналізм.

Регулятивний тип театральної політики виокремився у реформатських державних утвореннях Нового часу, з їх опорою на антропоцентризм, індивідуалізм та особисте підприємництво. Там, як правило, були досить активними структури громадянського суспільства, що відігравали суттєву роль у культурному й театральному житті. В даному випадку маються на увазі протестантські країни північної Європи, насамперед – Англія та похідні від неї Сполучені Штати Америки. Саме остання країна по сьогодні найпоспідовніше сповідує регулятивний напрям у царині театрального менеджменту. Зазначимо, що це відбувається на правовому рівні за повної відсутності державних театрів і відповідних керівних органів.

Основними інструментами державного управління театром були монополія, ліцензування та удержавлення. Монополія передбачала надання обраним сценічним колективам ексклюзивного права на здійснення діяльності взагалі або за окремими напрямками (драматургічними, жанровими) на визначеній території – від окремого міста до цілої країни. Ліцензування було легітимізацією діяльності театральних труп шляхом надання уповноваженими державними особами або інституціями відповідного патенту. Удержавлення означало використання цих інструментів у поєднанні із частковим або повним бюджетним фінансуванням обраних колективів. Тоді владою обов'язково визначався суб'єкт керівництва державними театрами. Історично склалися так, що монополія і удержавлення характерні для патерналістського типу, а от ліцензування – для регуляторного. Розглянемо, як це відбувалося у різних країнах і який вплив мало на управління вітчизняною театальною справою.

Державний театральний менеджмент, як багатифакторне явище, виникає в XVI ст. у Франції та Англії. Тоді занепад єдиного для всієї Європи середньовічного релігійного театру відкрив шлях до формування власних сценічних культур. «Криза християнського універсалізму прискорила появу національних драматургічних традицій» (*Історія*

*Європейської Цивілізації...*, 1923, с. 141). Новонароджений театр мав яскраво виражений світський характер й завдяки цьому почав одержувати переваги від міщанин і чимдалі менш залежних від церкви місцевих правителів. Останні навіть ішли на пряму заборону релігійних вистав. Використовуючи на свій розсуд названі вище інструменти впливу, світська влада Франції та Англії сформувала власні типи державної театральної політики.

Зокрема, ще в 1402 р. у Франції була створена громадська організація «Братство Страстей Господніх», що одержала від влади монополію на показ релігійних вистав у Парижі. У 1548 р. цей привілей було закріплено побудовою першого у столиці та в усій тогочасній Європі публічного театру – «Отель де Бургонь». Фактично він може вважатися одним із найдавніших корпоративних театрів. Тобто таким, що належав не колективу акторів у формі Товариства або одній особі як приватна трупа, а саме корпорації у вигляді громадської організації. Згодом братчики відмовилися від власних вистав і користуючись монополією розпочали комерційну діяльність, надаючи приміщення в оренду провінційним професіональним акторам. Ці та інші цікаві факти з історії театрального менеджменту Франції та Англії зібрані у всевітньо відомій «Історії театру» (Брокетт, Гілді, 2014).

У Франції головну роль у вирішенні долі театральних труп одразу забрала собі центральна королівська влада, чим започаткувала патерналістський тип державного театрального менеджменту. У XVII ст. вона забажала мати постійний професіональний театр у Парижі. Відповідно, монополія братства стала на заваді цьому процесу і в 1629 р. була скасована, але сам інструмент залишився. Особливо наполегливою влада стала при королі Людовику XIV, який вбачав у мистецтві сцени не лише відображення величі Франції та самого себе, а й пропагандиста відповідних політичних, суспільних та етичних норм. Саме у час правління цього монарха, що стало символом абсолютизму для всієї Європи, активно використовувався інструмент удержавлення театру.

Першою ексклюзивне право на створення та показ французьких музичних вистав по всій країні у 1669 р. одержала компанія під брендом «Оперна академія». У 1672 р. монополія перейшла до трупи композитора Жана Батіста Люлі, що стала працювати у Парижі під назвою «Королівська академія музики». Пізніше Люлі та його спадкоємці

перепродаватимуть права цього привілею провінційним антрепренерам, які створювали оперні трупи в інших містах Франції. Така комерційна активність пояснювалась тим, що театр, хоч і був придворним, але не одержував тоді фінансування від влади. Надалі державні гроші не обминали «Королівську академію музики», проте й не покривали всіх видатків, і керівник мав шукати інші джерела фінансування, включно із можливостями власного гаманця. Це було вельми цікавим поєднанням державної та приватної фінансової ініціативи. Сьогодні театр, у статусі державної установи, працює під назвою Паризька національна опера.

Натомість бюджетне фінансування від самого початку мав королівський театр «Комеді Франсез», що був створений Людовиком XIV у 1680 р. Колектив також одержав монополію на виконання франкомовної драматургії, яку раніше мало «Братство Страстей Господніх». Пізніше власний статут, затверджений Людовиком XV, закріпив організаційну структуру колективу. Її становили актори пайовики – сос'єтери та наймані виконавці – пенсіонери. Суб'єктами управління театром визначалися чотири придворних камер-юнкери та призначений інтендант. Остаточно статус головного драматичного колективу Франції затвердив наполеонівський «Московський декрет» 1812 р. Сьогодні «Комеді Франсез» є державною установою, у фінансуванні та внутрішньому управлінні якої наявна певна громадська ініціатива.

За правління Наполеона I театральний патерналізм досягнув свого апогею завдяки розширенню монополії для обраних театрів. Логіка дій полягала у тому, що різноманітність і конкуренція вважалися вельми шкідливими й тому влада бралася сама визначати, які сценічні колективи потрібні, а діяльність яких не на часі. Імператорським указом у 1807 р. були визначені вісім театрів, включно із «Академією музики» та «Комеді Франсез», що одержали ексклюзив на працю у Парижі, а близько двадцяти п'яти інших було просто закрито. Так само поводитися держава і в провінції аж до 1864 р., коли Наполеон III законом «Про свободу театрів» скасував обмеження.

Окрему сторінку державного театального менеджменту становить період Великої французької революції. У її часи театр став не просто засобом демонстрації владної могутності, а й активним ідеологічним чинником, спрямованим на перетворення суспільної свідомості. Функції виховання,

сформульовані та накинуті сценічному мистецтву гуманістами-просвітителями XVIII ст., яacobінські лідери й ідеологи трансформували в утилітарні та агресивні агітаційно-пропагандистські завдання. Такі цілі театральної політики надалі стануть догоговказом і абеткою для всіх революційних режимів та їх тоталітарних державних утворень.

Хоча на першому етапі революції здавалося, що патерналізм назавжди поступиться місцем регулятивному управлінню. Такі надії викликав у 1791 р. декрет Національних установчих зборів «Про свободу театрів», який відмінив монополію колишніх королівських колективів і скасував принцип обов'язкового дозволу центральної влади на відкриття театрів як у Парижі, так і за його межами. Але радикалізація революції змінила владну театральну політику. Зокрема, влітку-восени 1793 р. посипалися декрети Конвенту про контроль репертуару, цензуру, арешти акторів. А через рік, вперше у світовій практиці управління театрами було передано Комісії народної освіти. Вінцем революційного менеджменту став декрет Директорії 1796 р. «Про збір на бідних», який на десять відсотків підвищив ціну білетів. Цей закон працював аж до середини XX ст. не лише при республіках, а й у часи імперій та монархій, що наочно демонструє спорідненість правого та лівого патерналізму.

Французький театр і його державна правова форма стали для багатьох правителів та монархів Європи XVIII–XIX ст. прикладом для наслідування і мавпування. Суб'єкти французького державного театального менеджменту пройшли довгий шлях від придворних камер-юнкерів, через революційні освітні установи, поліційних посадовців наступних часів, до створеного президентом Шарлем де Голлем Міністерства у справах культури. Але, попри всі демократичні, соціалістичні та неоліберальні віяння, що привели врешті державний театральний менеджмент Франції до регуляторного типу, заряд патерналізму й по сьогодні залишається в ньому дуже потужним.

Інший шлях пройшло театральне життя Англії. Саме там у протистоянні громадянського суспільства із традиційно патерналістськими зазіханнями центральної влади, поступово почав формуватися регулятивний тип державної театальної політики. Шлях до цього відкрила королівська заборона релігійних вистав у 1559 р., що надала можливості для розвитку світського публічного театру по всій країні. В Англії склалася тенденція до децентралізації

театральної справи у вигляді патронату місцевими можновладцями над акторськими трупами. Надалі королева Єлизавета I обмежила право дворян прихищати театральні компанії і давати дозвіл на виступи у певній місцевості. А патентування театральної діяльності у провінції було передано місцевим муніципалітетам або двом мировим суддям.

Із 1574 р. почалося ліцензування драматургії для окремих театральних труп Лондона. Воно стало компетенцією королівського майстра придворних видовищ. Згодом ліцензійні повноваження центральної влади стосовно драматургії поширилися на всі театри Англії. Також королева забрала у місцевої влади повноваження ліцензувати загальну діяльність театральних компаній і передала їх майстрові придворних видовищ. Водночас члени королівської родини одержали монопольне право патронувати обрані театральні трупи, передусім у Лондоні, а у компетенції майстра придворних видовищ залишилося право ліцензувати всі інші трупи. Таким чином у країні оформилася оригінальна «двопатентна система», що поєднувала регулятивне ліцензування та патерналістську монополію.

Ця система почала працювати у Лондоні в 1583 р., коли першою патронат одержала трупа «Слуги королеви». Потім монополію поділили між «Слугами лорда-адмірала» та шекспірівськими «Слугами лорда-камергера». Ці компанії активно змагалися за прихильність корони. Покровительство було необхідним з огляду на те, що, на відміну від Франції, в Англії існувала система запобіжників від всесилля центральної влади в особах місцевих муніципалітетів. Це призводило до постійних конфліктів, які зачіпали також і театри, примушуючи акторів шукати захист у можновладців. Наприклад, муніципалітет лондонського Сіті, що його контролювали пуритани, заборонив будувати театри на землях громади. Ця радикальна течія англійства завжди ставилася до театру негативно, що у 1642 р. під час Англійської революції й зумовило заборону професіонального сценічного мистецтва на всій території країни.

Після революції й трансформації політичної системи у Англії розпочався активний наступ патерналізму. Прикриваючись тезою про шкідливість різноманітності та конкуренції на театрі, парламент у 1737 р. прийняв «Акт про дозволи». Згідно із чим у Лондоні та всій Англії залишилося лише два монопольно-патентованих театри «Друрі-Лейн» та «Ковент-Гарден», а інші опинилися

поза законом. Але відкат був нетривалий і під впливом ідей просвітництва вже у 1752 р. починається відродження регулятивної політики. У цей рік парламент прийняв новий «Акт про дозволи», що допустив існування театрів у двадцяти кілометрах навколо Лондона на підставі місцевої ліцензії. Потім ці умови поширилися на всю країну і проіснували до 1843 р., коли парламент прийняв «Акт про театральні норми», що скасував взагалі всі театральні монополії. Це поклато край «двопатентній системі», хоча ліцензування майстра придворних видовищ залишалося аж до 1968 р.

На відміну від Франції, у Великій Британії інструмент удержавлення не діяв до середини ХХ ст. Там і по сьогодні не існує повноцінних державних театрів французького, а тим більше російського зразка. Лише після Другої світової війни уряд звернувся до субсидування мистецтва, й у 1946 р. було ухвалене рішення створити Лондонську королівську оперу, як постійний репертуарний колектив. Хоча він, попри свою назву, не є державним театром, а існує у правовому статусі благодійної компанії з обмеженою відповідальністю. Прямую державну фінансову підтримку Лондонської королівської опери та деяких інших театрів здійснює сформована у 1945 р. громадська Рада мистецтв.

Для більшого охоплення урядовими фінансовими програмами культурно-мистецької галузі у 1992 р. був створений Департамент національної спадщини. Він є першим в історії країни урядовим органом, до компетенції якого належать і театри. Департамент шляхом дотацій формує бюджет Ради мистецтв Англії, а остання, на конкурсній основі, фінансує обрані заклади. Принциповим є те, що Департамент не має права втручатися в цей процес, а бюджетні кошти обов'язково мають поєднуватися із іншими джерелами фінансування. Виходячи з вікових англійських традицій регулятивного державного театрального менеджменту, діяльність цих органів будується на «принципі витягнутої руки», що передбачає максимальну відстороненість політичної влади від мистецьких проблем.

Іншу позицію завжди мала Росія, театральне життя якої варте уваги з огляду на існування у цьому середовищі українських сценічних колективів. Місцева театральна політика XVIII – XIX ст. є поєднанням властивого цьому суспільству запозичення європейських зразків та непереборного від-

чуття власної винятковості. Вельми цінним для російської влади став досвід французького абсолютизму зі створення державних театрів. Відтоді патерналістський підхід назавжди став визначати менеджмент таких колективів і всієї галузі сценічного мистецтва. У 1756 р. завдяки удержавленню в Петербурзі поруч із іноземними з'явилася й перша російська трупа.

Але у Росії унікальний досвід функціонування французьких державних театрів був використаний своєрідно. Зокрема, було відкинута внутрішнє самоврядування, участь акторів і директорів у співфінансуванні та інші напрацювання. Місцеві державні театри, що звалися придворними, а пізніше імператорськими, ніколи не мали самодостатніх пайовиків на кшталт сос'єтерів «Комеді Франсез». Так само, незважаючи на всю спокусу додаткового фінансування від директора-інвестора, як в «Академії музики», влада не могла допустити до керівництва подібну відносно незалежну персону. Та й окремих директорів у імператорських театрах просто не існувало.

Їх функції виконував створений у 1766 р. в Петербурзі спеціальний орган державного менеджменту – Дирекція імператорських театрів. Одночасно з її створенням було укладено перший штатний розклад і визначено обсяги бюджетного фінансування, якого завжди не вистачало на покриття різниці між видатками та прибутками колективів. Боротьба із дефіцитами відтоді стала сакральним завданням кожного очільника Дирекції. На це його спрямовувало Міністерство імператорського двору, звідки йшли бюджетні трансферти. Не виправило становище й те, що у 1783 р. придворні театри стали публічними та одержали можливість реалізації квитків, уся виручка від яких ішла до Міністерства двору, а потім поверталася до Дирекції.

У ситуації, що склалася, винних знайшли в особах іноземців та їх театральних компаній. На хвилі патріотичної істерії, пов'язаної із наполеонівськими війнами, російська влада скористалася слушним моментом аби позбутися конкурентів. Запрацював улюблений патерналістський інструмент – монополія і французькі та інші іноземні театри були просто закриті, а їх актори вислані з Росії. Внаслідок чого російська сцена одержала тотальний ексклюзив на серйозні музичні й драматичні вистави у Санкт-Петербурзі та Москві. Водночас малі та розважальні жанри у столицях не були заборонені, але за своє існування платили

відсоток від зборів до Дирекції. У такому стані імператорські театри проіснували до 1882 р., коли ліберальні європейські віяння дісталися Росії й монополію було скасовано.

Вправною зброєю великодержавної пропаганди були російські казенні театри, які існували у національних регіонах імперії. Особливо активно такі колективи, що мали різні форми фінансової підтримки від держави, створювалися на українських землях. Зокрема, казенні театри під управлінням місцевої влади у різний час діяли у Києві, Житомирі, Кам'янці-Подільському. Всі ж інші трупи, що працювали у формах приватних антреприз та акторських товариств, існували до краху імперії взагалі поза межами правового поля. Його просто не було, адже держава, вважаючи театральну справу комерційно не відповідальною, віддала її на відкуп місцевим можновладцям.

Але у Росії, на відміну від елизаветинської Англії, діяли не юридично спроможні регулятивні патенти, а особисті смаки переважно малокультурних царських чиновників. Хоча певні управлінські функції у першій половині XIX ст. намагалися виконувати міські театральні дирекції, що були створені в Кам'янці-Подільському, Одесі, Харкові, Києві. Але за відсутності законодавчої бази вони перетворювалися у посередників між трупами та місцевою владою. Після земської та міської реформ 60-70 рр. їх заступили театральні комісії або комітети при міських думах і управах. І хоча вони існували на громадських засадах, їм була надана регулятивна функція здачі в оренду театральних приміщень. Попри це, російський театральний менеджмент належав до патерналістського типу й мав імперський характер.

Після більшовицького перевороту 1917 р. державна театральна політика набула ще й тоталітарного вигляду. Для радянської влади більше за все до душі припав знов таки французький, але вже революційний досвід. На місцевому ґрунті він набув агресивних ідеологічних форм, покликаних вирішувати агітаційно-пропагандистські завдання. За прикладом яacobінців, радянська влада одразу підпорядкувала усе мистецтво, й театральне зокрема, освітній галузі. Бо саме остання мала перетворити населення колишньої Російської імперії на свідомих будівничих майбутнього комуністичного раю. І театру відводилася у цьому перетворенні чи не найвагоміша роль.

Для того щоб виконати таке завдання, потрібно було поставити на службу більшовикам не лише абсолютно провладні за своєю сутністю колишні імператорські театри, а й усе різношерсте плем'я провінційних акторів із численних антреприз і товариств. З цією метою у 1919 р. з'явився урядовий «Декрет про об'єднання театральної справи», який насправді тоді нічого не об'єднав, але задекларував найрадикальніший патерналістський підхід в історії світового театального менеджменту. Він одержав назву «політика удержавлення театру», і саме під її впливом проходило у наступні двадцять років театральне життя Росії та національних республік.

Сутність названого декрету та наступних законодавчих і підзаконних актів полягала у тому, що держава привласнювала всю галузь сценічного мистецтва у прямому й переносному сенсі. Цей процес проминув кілька етапів. Спочатку була радикальна націоналізація часів революції, коли більшовики намагалися захопити у театрі все, включаючи живих акторів. У часи НЕПу відбувалося повзуче удержавлення наявних і новостворених колективів. А в 30-ті рр. була остаточно знищена багатоукладність театральної справи з її антрепризами й товариствами на користь єдино дозволеної організаційно-правової форми державного репертуарного стаціонарного театру.

Суб'єктом театральної політики в цей час був Народний комісаріат освіти (НКО), що зажив вельми зловісної слави, порівнянної лише із сумнозвісним ВЧК-ОГПУ-НКВД. Адже вся політична цензура, покликана не лише забороняти, а й виявляти у мистецтві потенційні загрози владі, була підпорядкована саме НКО. У 1936 р. його замінив Всесоюзний комітет у справах мистецтв, який поставив фінальну крапку у більшовицькому удержавленні театру. Наказ комітету «Про порядок формування театральних труп» закріпив із 1938 р. існування у СРСР тільки державного театру. Це був тріумф тоталітарного патерналізму в театральній справі.

Слід констатувати, що сьогодні на четвертому десятку існування незалежної України, елементи патерналізму досі наявні у вітчизняному державному театральному менеджменті. І це не дивно, адже радянська правова форма театру залишається у нас панівною. Але так було не завжди. У театральній справі України на різних етапах її розвитку працювали всі інструменти театральної

політики. Оразу зауважимо, що саме про її український вияв, звичайно, варто говорити від 1917 р. До того мова може йти про вплив на розвиток вітчизняного сценічного мистецтва державного театального менеджменту тих країн, у складі яких існували наші землі.

Зародження українського сценічного мистецтва відбувалося у період загальноєвропейського занепаду церковного театру. Зокрема, львівські театральні дійства початку XVII ст., вже поєднували релігійні й світські сюжети. Цьому сприяла театральна політика міського самоврядування, яке подібно до середньовічних європейських міст здійснювало певне фінансування цих видовищ за рахунок спеціального міського податку. Схожі трансформації відбувалися й поза межами Львова. Так, ярмаркові вистави 1619 р. професійної трупи Якуба Гаватовича поєднували польську релігійну драму й світські інтермедії, писані й зіграні українською мовою.

Не обійшла стороною українські землі й просвітницька тенденція XVIII ст., коли театр почав заступати церкву. Як зазначає І. Юдкін, «процес секуляризації культури прибрав вигляду перенесення її вогнища з храму до театру» (Юдкін, 1999, с. 136). Зокрема, у Львові це набуло буквального вияву. Віденська влада для пропаганди державної німецькомовної культури, вирішила передати під театр приміщення колишнього костюлу. У цьому патерналістському вчинку використали й регулятивний механізм. Підприємцеві Францу Генріху Буллі, який перетворив храм на театр, у 1792 р. була надана ліцензія на проведення вистав у цьому приміщенні. Серед тих, хто його орендував, був піонер польської сцени у Львові Ян Камінський, який разом із колегами готував ґрунт для створення і українського професійного театру.

Кадри для нашого театру, окрім вихідців із польських труп, склали виконавці кріпацьких колективів, що існували у панських маєтках на етнічних українських землях Російської імперії. Це було унікальне явище на кшталт рабів-лицедіїв або середньовічних блазнів, які, як річ, належали господарю. А тут власністю російських вельмож, які своєрідно мавпували європейський досвід, стали цілі театральні трупи. Це був абсолютний патерналізм, коли за людину вирішувалось усе – від обрання професії виконавця до можливості працювати за цим фахом. З кріпацьких театрів вийшли знані



майстри нашої сцени, зокрема, прем'єр полтавського «Вільного театру» Михайло Щепкін.

Причетний до виникнення цього театру полтавський генерал-губернатор князь Репнін, так само керувався патерналістською логікою. Але за збігом щасливих обставин його дії об'єктивно сприяли народженню українського професійного театру. Це відбулося у 1819 р. із прем'єрою «Наталки Полтавки» Івана Котляревського у нетрах збірної за національним складом трупі. Суттєво, що у полтавському «Вільному театрі» французький досвід було використано більш послідовно ніж у російських придворних колективах. У Полтаві утворився муніципальний сценічний колектив, який поєднав централізоване управління й бюджетне фінансування із внутрішнім самоуправлінням акторів-пайовиків на кшталт королівської «Комеді Франсез».

За низки об'єктивних причин, серед яких називалась і відсутність у місті відповідної глядацької аудиторії, полтавський «Вільний театрі» проіснував всього три сезони. Після цього українське сценічне мистецтво аж до 1917 р. продовжувало свій розвиток у недержавних формах. Хоча чому «всього три сезони», адже, наприклад, так само новаторському «Гамбурзькому національному театру» знадобився лише рік, аби надати серйозний поштовх розвитку німецької сцени. Подібне, але в умовах бездержавності й несвободи, зробив для українського театру колектив із Полтави.

У 1864 р., коли у Франції вийшов закон «Про свободу театрів», певну свободу одержало й національне сценічне мистецтво у Австро-Угорської імперії. Зокрема, перший професійний, суто український, театр заснувало львівське Товариство «Руська бесіда». Колектив існував у корпоративній правовій формі, коли його власником була ця громадська організація. Такий досить давній, ще із часів паризького «Братства Страстей Господніх», вид театральної компанії, тоді був не дуже поширений, на відміну від товариств на паях або приватних труп. Хоча у другій половині ХХ ст. у європейських країнах і особливо у США ця правова форма стала вельми популярною.

Незважаючи на те, що театр існував у авторитарній імперії, йому поталанило відчувати на собі різні інструменти державного театального менеджменту. Зокрема, колективу довелося працювати в умовах театальної монополії у Львові нащадків графа Скарбека, який був будівни-

чим театру, зведеного на заміну сцені у костюлі. А власну монополію на утримання єдиної у Галичині української професійної трупи Товариство «Руська бесіда» зберігало аж до початку Першої світової війни. Цей ексклюзив надавало ліцензування театральній діяльності місцевою австрійською владою. Також театр очолював директор, обраний власником на конкурсній основі.

У вітчизняному сценічному мистецтві останньої чверті ХІХ ст., аналогічно Англії часів Шекспіра або США межі ХVІІІ–ХІХ ст., відбувся бурхливий викид громадської ініціативи. Її найвищим проявом став український класичний театр корифеїв. Його видатні діячі, відповідно до класифікації Стівена Ленглі, були типовими «акторами-менеджерами» (Ленглі, 2000, с. 39). Хоча, на відміну від значної кількості європейських та американських колег, більшість наших корифеїв подібно Мольєру були ще й драматургами. Така універсальність була зумовлена наявним протистоянням з імперською патерналістською політикою російського уряду, коли єдиною запорукою творчої реалізації була саме менеджерська діяльність.

Російські можновладці та органи міського самоврядування, на відміну від англійських вельмож або муніципалітетів, не патрунували та не ліцензували українські трупи. Частіше за все вони забороняли діяльність театральних компаній на певній території чи у місті або обмежували показ драматичних творів, навіть за наявності цензурних дозволів. Тому для видатних діячів нашого сценічного мистецтва були важливими гнучкість й одночасно послідовність у прийнятті управлінських рішень. Спогади й епістолярна спадщина корифеїв рясніють описами ситуацій і колоритних постатей царських чиновників, які вершили власну театральну політику стосовно українського театру.

В Україні здавна мріяли про театр зі статусом подібним до імператорських. Але здійснилося це у часи Національної революції, коли народилася державна сцена і власна театральна політика. При виборі її типу перевага була надана французькому патерналізму із інструментом удержавлення. Дороговказом став ліберальний і радикальний досвід часів Великої французької революції. Тобто за зразок правив не лише закон «Про свободу театрів», а й декрети якобінського уряду про передачу театрів народній освіті. Відповідно, в Україні суб'єктом державного театального менеджменту стало Секретарство народної освіти. Відтоді й аж до

1936 р., коли за московським зразком було створено Українське управління у справах мистецтв, попри зміни державних утворень і політичних режимів, театр перебував у вертикалі народної освіти.

Для практичної роботи на початку літа 1917 р. у структурі Секретарства сформувався Театральний відділ. Влітку 1918 р. було зроблено спробу відокремити культуру і мистецтво від освіти, позаяк остання не розуміла специфіки менеджменту цієї галузі та особливостей підготовки кадрів для неї. З огляду на це, в структурі Міністерства народної освіти – таку назву вже мав керівний освітянський орган – було створене Головне управління у справах мистецтв і національної культури. Передбачалося, що згодом воно перетвориться на окреме Міністерство мистецтв, існування якого було навіть прописано у структурі уряду Директорії УНР взимку 1918/1919 рр. Але воєнні дії завадили реалізації цього плану.

Новонароджений український державний театральний менеджмент поєднував патерналістський і регулятивний напрями, які, відповідно, уособлювали державна й громадська ініціативи. Зокрема, функції підтримки й ліцензування театральних компаній поза межами Києва намагався виконувати Комітет українського національного театру, що утворився весною 1917 р. Він та його наступниця Театральна рада працювали як громадський директивно-дорадчий орган разом із державним Театральним відділом. Хоча головним призначенням і досягненням Комітету все ж таки було заснування в Києві у вересні 1917 р. першого в історії України державного Національного театру.

Найважливішим є те, що на початку Національної революції саме представники громадянського суспільства, в ряду перших формальних соціальних інститутів незалежної України, створили державний театр та систему менеджменту всієї галузі культури і мистецтва. Пізніше у Великій Британії за схожою схемою стали співпрацювати Рада мистецтв та Департамент національної спадщини. Хоча додержуватись принципу «протягнутої руки» вітчизняним Комітету українського національного театру й Театральному відділу абсолютно не вдавалося, оскільки політична влада і мистецтво у часи тієї революції були пов'язані аж надто міцно.

Не просто дотичним до політики, а потужною ідеологічною зброєю бачили мистецтво більшовики. Особлива роль тут відводилася театру – як

засобу масового впливу, здатному формувати суспільну думку. Головними інструментами театрального менеджменту стали удержавлення й монополія єдиної організаційно-правової форми державного репертуарного стаціонарного театру. Відповідно, по захопленню влади в Україні, місцеві більшовики та керовані ними органи розпочали наступ на сценічне мистецтво. Основними цілями являлися молоді українські державні театри, а також інші провідні колективи Києва, де були сконцентровані найкращі мистецькі сили.

Оспівана радянським театрознавством націоналізація київських театрів у березні 1919 р. була не початком нового сценічного мистецтва, а банальним привласненням театрального майна та приміщень і, головне, – встановленням ідеологічного контролю над діяльністю творчих колективів. Ця радикальна форма удержавлення передала провідні театри у безпосереднє підпорядкування Всеукраїнського театального комітету НКО, а інші до міського відділу освіти. Звіди нам дістався поділ, що існує у Києві й нині – театри загальнодержавної власності та міські колективи. Націоналізація 1919 р. була досліди́м полігоном для подальшої радянської монополізації театру по всій Україні, під що напрацьовувалася необхідна законодавча база. Хоча у той військовий час більшовики не змогли націоналізувати всю театральну галузь.

Одержавши остаточний контроль над розореною країною, радянська влада зробила вимушений відступ у вигляді НЕПу. Економічні реалії на певний час знищили форму державного сценічного колективу і повернули багатоукладність у театральну справу. У цей період, як у часи Шекспіра, Мольєра та корифеїв, найбільш поширеними стали нащадки традиційних товариств і антреприз під назвою трудколективи. Відбулася й трансформація державного театального менеджменту, куди додалися елементи регулятивного характеру, але з незмінним ідеологічним патерналізмом, про що свідчать закони першої половини 20-х рр. Їх основні положення були зібрані у «Кодексі законів про народну освіту», прийнятому в 1922 р.

Із 1925 р., коли економічне й політичне становище радянської влади зміцнилося, вона вдалася до проведення більш активної та агресивної театальної політики. Зокрема, взялися за відновлення та розширення мережі державних театрів й знищення «буржуазних» трудколективів. Задля цього стала

мінатися, сформована на початку 20-х рр. законодавча база, де ще залишався регуляторний напруг. У 1928 р. вийшла постанова «Про державні театри та їх об'єднання». Поява цього документа мала серйозні й тривалі наслідки. Патерналістський державний менеджмент НКО перетворив директора й художнього керівника на маріонеток, що їх смикали за мотузки згори з будь-якого питання – від вибору репертуару до формування трупи.

Після 1933 р., траєкторія української театральної політики повністю збігається із загальносоюзною тоталітарною лінією. Республіканське Управління у справах мистецтв, яке у 1936 р. змінило одіозне НКО, мало критично низьку самостійність. Всі стратегічні питання вирішувалися тепер тільки у Москві, звідки в Україну прийшов відомий наказ «Про порядок формування театральних труп». Він завершив створення нині домінантної форми державного репертуарного стаціонарного театру. Звідтоді нам дістався чинний і нині гібридний державний театральний менеджмент, що поєднує елементи тоталітарного патерналізму, сучасного західного регулювання та пострадянського демократизму.

**Висновки.** Реформування системи управління вітчизняним сценічним мистецтвом має базуватися на знанні історії державного театрального менеджменту. Вказане явище повноцінно розкривається у своїй багатогранності тільки при дослідженні у загальному контексті організаційних трансформацій світового театру. Задля цього нами виокремлено два основних типи владної театральної політики, уточнено їх визначення та описані інструменти впливу держави на сценічне мистецтво.

На основі означеного підходу розглянуто зарубіжний досвід і його вияв у вітчизняній системі управління театром. Доведено, що патерналістський і регулятивний типи театральної політики, сформовані, відповідно, у Франції та Англії, були своєрідно та по-різному використані владою держав, де функціонувало українське сценічне мистецтво. Визначено, що вітчизняний державний театральний менеджмент формувався під впливом різних управлінських типів і сьогодні має значну спадщину тоталітарного минулого у поєднанні із регулятивними інструментами, а в країні існує вже не монопольна, але абсолютно домінантна форма державного театру.

Наголошено, що підготовка кадрів менеджерів театру має базуватися на сучасному дискурсі щодо історії організаційних форм виконавського мистецтва та системи управління ним. Запропонований підхід може допомогти скорегувати концепцію викладання відповідних дисциплін у студентів, а також у підготовці докторів філософії. На часі багато роботи з перевидання й видання матеріалів з історії вітчизняного театрального менеджменту, зокрема, збірника «Український театр. Документи і матеріали».

### Джерела та література

- Брокетт, Оскар Г., Гілді, Франклін Г. (2014). *Історія театру* (10 видання) ; пер. з англ. Львів: Літопис. 730 с.
- Громадський, Р. (2008). Управління театральною справою у Фінляндії. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. Збірник наукових праць*. Вип. 2-3. Київ: Вид. «Екмо». С. 91-106.
- Історія Європейської цивілізації. Епоха Відродження. Література і театр. Образотворче мистецтво. Музика*. За ред. Умберто Еко. Харків: Фоліо, 2023. 598 с.: іл.
- Клековкін, О. (2017). *Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: навчальний посібник*. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого. Київ: АртЕк. 336 с.
- Ленглі, С. (2000). *Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід* ; пер. з англ. За ред. І.Д. Безгіна. Київ: ВВП «Компас». 640 с.
- Лягущенко, А. (2021). *Український театр. Видатні діячі та менеджмент*. Київ: Мистецтво. 495 с.: іл.
- Рулін, П. (1929). Завдання історії українського театру. *Річник українського театрального музею*. За ред. П. Рупіна. Київ: Державний трест «Київ-Друк». С. 9-41.
- Юдкін-Ріпун І. (1999). *Культурологія просвітництва*. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. 200 с.

### References

- Brockett, Oscar G., Hildy, Franklin J. (2014). *History of the theatre* (10<sup>th</sup> edition) / Translation from English. Lviv: Litopis. 730 s. [in Ukrainian]
- Gromadskyi, R. (2008). Upravlyniya teatralnou spravou u Finlyandii [Management of theatrical affairs in Finland]. *Naukovii visnik Kiivskogo nacionalnogo universitetu teatru, kino i telebachynia imeni I.K. Karpenka-Karogo. Zbirnik naukovih prac*. Vip. 2-3. Kyiv: Vyd. «Ekm». S. 91-106. [in Ukrainian]

- Istoriya Evropeiskoi tsyvilizatsii. Epoha Vidrozhennya. Literatura i teatr. Obrazotvorche mystetstvo. Muzyka.* Za red. Umberto Ecco. Kharkiv: Folio, 2023. 598 s.: il. [in Ukrainian]
- Klekovkin, O. (2017). *Istoriya teatru: Napryamy. Shkoly. Metody. Postati: navchalnyi posibnyk* [Theater historiography: Directions. Schools. Methods. Figures]. Kyivskyi natsionalnyi universytet teatru, kino i telebachynya imeni I.K. Karpenka-Karogo. Kyiv: ArtEk. 336 s. [in Ukrainian]
- Lengly, S. (2000). *Teatralnyi manadzhennt I producerstvo. Amerykanskyi dosvid* [Theater management and production. American experience]; per. z angl. Za red. I.D. Bezgina. Kyiv & VVP "Kompas". 640 s. [in Ukrainian]
- Liaguschenko, A. (2021). *Ukrainskyi teatr. Vydatni diyachy ta manadzhennt* [Ukrainian theater. Prominent figures and Management]. Kyiv: Mystetstvo. 495 s. il. [in Ukrainian]
- Rulin, P. (1929). *Zavdannya istorii ukrainskogo teatru* [The task of the Ukrainian theater history. *Richnyk ukrainskogo teatralnogo museu.* Za red. P. Rulina. Kyiv: Derzhavnyi trest «Kyiv Druk». S. 9-41. [in Ukrainian]
- Udkin-Ripun, I. (1999). *Kulturologiya prosvitnytstva* [Culturology of Enlightenment]. Kyiv: NAN Ukrainy, IMFE im. M.T. Rylskogo. 200 s. [in Ukrainian]

### *Andrii Liagushchenko*

#### **State theatre management in the context of historical development of performing arts**

**Abstract.** The problem of state theatre management is pointed out in this article. Principal types of theatre politics are specified, among them are paternalistic and regulatory. Main instruments of state influence on theatre are mentioned: monopoly, licensing and nationalization.

The history of theatre management in France and England is regarded to clarify the formation of state theatre politics. Foreign influence on theatre management in Ukraine and its peculiarities on different historical stages is shown.

It is offered to change approach of teaching of certain disciplines to students and post graduate students.

**Key words:** theatre, theatre business, state theatre management, state theatre politics, paternalistic, regulatory, monopoly, licensing, nationalization.

*Нищук Євген Миколайович*,  
народний артист України, аспірант 3 курсу  
1-ї кафедри акторського мистецтва та  
режисури драми. Київський національний  
університет театру, кіно і телебачення  
імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Yevhen Nyshchuk*,  
Honored Artist of Ukraine, PhD student of the  
First Department of Actor Masterpiece and Stage  
Direction. Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,  
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

## РЕАЛІЗАЦІЯ МОТИВУ «ВІДРОДЖЕННЯ» В МОНОВИСТАВАХ «ПРЕКРАСНИЙ ЗВІР У СЕРЦІ!» ТА «МОМЕНТ КОХАННЯ»

**Анотація.** У статті проаналізовано концепт відродження (відновлення) у моновиставах «Прекрасний звір у серці!» та «Момент кохання». Мотив відродження має особливу евентуальну значущість для сучасної соціокультурної ситуації в Україні, надає можливість глядацькій аудиторії за допомогою моновистав пережити катарсис, тобто очищення душі та її відновлення задля боротьби з ворогом. Аналізовані у статті моновистави є частиною загального наративу спротиву, який сьогодні формує українська культура, інтенсифікуючи форми національної самоідентифікації та визначаючи вектори відродження країни після Перемоги. У такому разі жанр моновистави виконує важливу суспільну функцію, формуючи наратив національного відродження й сприяючи консолідації громадянського суспільства.

**Ключові слова:** моновистава, наратив опору, колоніалізм, мотив відродження (відновлення), сучасний український театр, катарсис.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Концепт відродження (відновлення), що передбачає інтенсифікацію інтелектуально-вольових інтенцій прогностичного характеру, спрямованих на відбудову культурного простору в Україні після воєнної окупації, надання попереднього екзистенційного та епістемологічного статусу зруйнованим під час війни локасам, утвердження принципово нового соціокультурного наративу, побудованого на ідеї поновлення вітальності, цінностей, ідентичності тощо, значною мірою актуалізований у сучасних соціокультурних процесах, пов'язаних з осмисленням фіналу війни й прогнозуванням політик, що сприятимуть відновленню України в найближчому майбутньому (Нищук, 2022). Для України фінал війни з росією проєктується як переможний з огляду на сві-

тову підтримку – армія, яка воює за демократичні цінності світу, не може програти армії, котра живе в парадигмі імперського наративу.

Аналізований концепт має свою репрезентацію в театральних наративах – він спонукає режисерів уже сьогодні міркувати над тим, як реалізувати мотив *переможності* й, відповідно, субмотив *відродження*, в різних постановках, які є евентуальною частиною культурного фронту. Ідея «відродження» поставала важливим компонентом у системі мотивів, реалізованих у виставах, де йдеться про різні форми й вияви боротьби українського народу й окремих його постатей за утвердження своєї ідентичності, за змагання з Системою, яка в різні періоди зупиняла розквіт української культури та стримувала творчий злет її найбільш знакових представників.

Концепт культурного відновлення представлений сьогодні в низці державних ініціатив (скажімо, програма «Віднова.УА» та ін.), спрямованих на відновлення українського простору, зокрема й культурного, після остаточної перемоги над рашизмом. Зрештою, окремі ініціативи спрямовані на консолідацію українського нарративу, на витворення потужного *нарративу спротиву*. Театральні постановки – своєрідний інструмент реалізації такої культурної політики, орієнтованої на утвердження в глядацькому сприйнятті ідеї відродження навіть після такого катаклізму, як війна. Досвід автора цієї статті показує, що концепт відродження/відновлення є іманентним у виставах, у яких осмислено досвід долання людиною (героєм у кембеллівському розумінні) Системи. Зазначена проблематика співзвучна системі мотивів, репрезентованих у аналізованих виставах.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Аналіз теоретичних праць і публікацій засвідчує, що джерельна база порушеної проблематики незначна та потребує мистецтвознавчого аналізу, певного переосмислення тих змін, що постали в українському театрі. Моно вистави, у яких репрезентовано межові екзистенційні ситуації, ландшафт змагання людини з ідеологією, у яких окреслено вектори взаємодії героя з системою, сьогодні проєктуються в глядацькій рецепції на війну з російським агресором, який упродовж століть виявляв імперську колонізаторську політику щодо України.

**Мета статті:** визначити місце мотиву відродження (відновлення) в моно виставах «Прекрасний звір у серці!» та «Момент кохання»;

– окреслити і дослідити принципи функціонування мотиву відродження (відновлення) в моно виставах «Прекрасний звір у серці!» та «Момент кохання»;

– проаналізувати способи взаємодії актора з полірованим матеріалом моно вистав.

**Виклад основного матеріалу.** Відродження героя в моно виставі «Момент кохання», де грає автор статті, можливе за умов відродження передусім у коханні, яке є найважливішою інспірацією душі головного героя. Водночас відродження душі пов'язане з відродженням природи й загальним оживленням космосу, який у моно виставі має одухотворене вираження. Природа допомагає віднайти шлях до духовного ренесансу й психологічного відновлення.

Образ «звіра», що «спить у серці» у моно виставі «Прекрасний звір у серці!» кореспондує з по-

требою його пробудження, що означає символічне воскресіння в універсальному, метафізичному сенсі й трансцендентальному часі. Така настанова репрезентує низку кантіанських уявлень про «піднесене» та «прекрасне», які знаходять своє місце в поезіях М. Вінграновського, що є формою «чистої естетики», одним із вершинних виявів любовної лірики, яка має понадчасовий естетичний потенціал і сьогодні відіграє потужну сугестивну роль у моноспектаклі. Водночас такий мотив має давню генезу й він експлікований іще в античній трагедії, яка «поставала як раціонально організований інструментарій самоусвідомлення, самопізнання та самоствердження людини, позбавленої жодних трансцендентних гарантів» (Шевченко, 1995, с. 8-9).

Вистава «Прекрасний звір у серці!» поетична: герой під час гри перебуває в різних емоційних станах, у різних часових площинах, між якими прокладено іманентний зв'язок. Лише у фіналі цей зв'язок оприявлено на символічному рівні. Символізація мотиву відновлення означає незнищенність душі поета, його спорідненість не лише з власним національним нарративом, а також зі світом одвічної любові, яку розлито в природі. Український світ органічно поєднано зі світом універсальної любові й цінностей, що мають загальнолюдське значення. Любов, яка розцвітає, – константа відродження душі, а головне – в майстерності актора проживати різні часові відрізки, поєднати різні психо-темпоральні структури, зумовлені символічною незнищенністю слова й душі героя «на шовковому вальсі», «на блакитному лузі».

*На маленькій планеті у Великому лузі  
Сходить вечір, на синє, на сизе й сумне.  
На шовковому вальсі, на блакитному лузі  
Як давно і недавно ти любила мене.  
Як раптово в хвилини блакитно-шовкові, –  
І ще рух! І ще крок! І ще подих грози! –  
Зацвіли твої пальці першим цвітом любові,  
Зацвіли твої очі першим цвітом сльози...*

Вистава «Прекрасний звір у серці!» завершується апофеозом життя, причому життя універсально-метафізичного, трансцендентального.

*Не кваптеся, беріть мене потроху,  
Спочатку губи, руки і чоло,  
А потім очі, ноги і легені.  
Здасться, зайвого у мене не було –  
Оце і все, що в мене... будьте певні!*

У цей момент на сцені персонаж, якого грає автор цієї статті, підймає коло (символ колообігу життя, метафора одвічного переродження людини в універсальному Часі). А далі персонаж крутить його на собі, промовляючи такі рядки:

*Несіть мене! Пора прийшла якраз!  
На досвітку її літак прикрилить...  
Скажіть їй, що мене не буде довгий час  
І що мене надійно руки вкрили.*

Така поезія посилює екстатичне піднесення, виявляючи апофеоз поетичного дійства, у якому актору потрібно правильно відтворити психологічний нерв поетичного фрагменту. Промовляння поезії нагадує занурення в тантричний текст, коли важать не стільки сенси, скільки й звукоряд, який виконує особливу лінгвомагічну функцію.

Історія поета (М. Вінграновського) підштовхує глядачів до розуміння, що поет інтегрований у національний наратив – він герой, який іде магічним шляхом, на якому, за Дж. Кемпбелом, *відродження* є однією з ознак ініціації та, по суті, метафізичної реінкарнації в голосі свого народу (поет – «це голос, пісня і душі», перефразовуючи «Марусю Чурай» Ліни Костенко). У фіналі експліковано у своєрідний спосіб мотив євхаристії, коли поета «роздають» світові, утриваючи в безсмертному часі:

*Іще одне! Малесеньке одне:  
Сховайте для поетів мої очі.  
А руки мої дайте літакам...  
Легені – вітру... А чоло – блакиті...  
Віддайте губи хвилям і волам,  
А ноги – квітам, щоб ходили квіти.  
Оце і все... Услід мені візьміть  
Багряну орхідею у відерці...*

Відродження є компонентом архетипного шляху і в теорії міфокритики М. Еліаде, Дж. Кемпбела, Н. Фрая, К.-Г. Юнга та ін. є передумовою трансцендентального відродження, яке є відродженням уже іншого гатунку. В такому разі вистава з розповіді про життя видатного українського письменника й громадського діяча за допомогою включених поетичних інкрустацій перетворюється на наратив, у якому важливу роль відіграє універсальний мотив відродження, глибинно поєднаний із історією кохання.

У виставі «Момент кохання» (режисер – народний артист України Тарас Жирко) мотив відродження й метафізичного переродження головного героя, якого грає автор даної статті, визначає кульмінаційний пуант, позначений значним емоційним потрясінням та енергетичною віддачею актора. Момент, коли герой розриває екран із відеопроєкцією, постає своєрідним екзистенційно-духовним катарсисом, який передбачає сильне емоційне навантаження і є сильною фіналізацією наративу опору Системі (будь-яким обмеженням, які унеможливають свавілля духу). Катарсис у моновиставі оприявнює максимальну акумуляцію сил і водночас їх іррадіювання до глядачів, які отримують потужний емоційний заряд, потрібний для душевного відновлення й переосмислення буття навколо себе, зокрема в складній ситуації війни.

Моновистава «Момент кохання» дає можливість якнайпотужніше явити перед глядачем катарсичний момент, який є ключовим компонентом вистави іще від античної теорії драми. У «Моменті кохання» катарсис відбувається в тій сцені, коли герой остаточно розламає всі обмеження, що сковують його дух. Він перетворюється на Героя-бога в кемпбелівському розумінні, який проходить ініціацію, власне, він опиняється на її останньому етапі й здобуває омріяну свободу. Як зазначалось у дослідженнях, «протягом усієї вистави всередині В'язня сумління відбуваються внутрішні боріння, які допомагають віднайти душевну міць, знайти той духовний ресурс, який у фіналі й дає можливість проломити умовну стіну, розриваючи перепону на шляху до духовного становлення та зростання. У такий експресивний момент, який є психологічним пуантом моновистави, відбувається максимальна консолідація внутрішніх душевних сил персонажа, які метафорично допомагають знищити фізичний мур і вивільнити душу, котра пережила мить щастя, тобто доторкнулася царини трансцендентального» (Нищук, 2022, с. 97). У виставі відчутна «несамовита пульсація пристрастей» (Фіалко, 2016, с. 323), які дисонують з атмосферою страху через можливу зустріч зі смертю в буквальному сенсі, а отже, відчувається «руйнівний вплив такого світу на свідомість, психіку» (Фіалко, 2016, с. 323) персонажа, який всупереч зовнішнім соціальним чинникам черпає енергію з внутрішнього світу, що має іманентний зв'язок зі світом природи.

Такий момент у виставі є катарсичним, а отже, емоційно найпотужнішим чинником нарративу монодрами. Герой, який упродовж вистави насолоджується світом природи й свободою комах-кузюк, які не мають соціальних умовностей і яким невідоме слово «пошлость», сам стає новим Заратустрою – напівбогом-героєм, який звільняється від несвободи фізичного виміру, скутого штучними нормами. Його любов абсолютна, вона набуває катарсичної форми і є моментом своєрідного оргіастичного екстазу, який і забезпечує можливість відновлення світу та символічного духовного переродження.

Водночас, як уже зазначалося в інших дослідженнях, «трагічний момент власного життя дав можливість поглибити філософію моменту у спектаклі: момент (миль) насправді є аналогом нескінченності. Важливо було передати, що ця миль неподільна, оскільки неможливо знайти найменшого числа. Так само як і найбільшого, а отже, Всесвіт і найменша крапка подібні. Це складна філософія, явлена в новелі В. Винниченка, знаходить конкретне життєве пояснення мовою театру, засобами монодрами, які дають мені можливість пережити трансцендентальні потрясіння на сцені. Тепер я власним життєвим досвідом пояснюю глядачеві, що означає момент кохання, чому потрібно ним жити й чому важливо його цінувати. Трагедія особистого життя в долі актора – окрема сторінка, яка може бути імпульсом для складних психологічних трансформацій, що відбуваються під час гри на сцені, коли згадуємо образ дружини» (Нищук, 2022, с. 98).

Логіка руху енергій у виставі «Момент кохання» передбачає, що для моменту переродження автором цієї статті потрібний значний емоційний потенціал. Увесь шлях В'язня сумління, якого автор представлено дослідження грає в монодрамі, є своєрідним шляхом, на якому відбувається акумуляція життєвого ресурсу, щоб конвертувати його в енергію, здатну долати простір і час, долати межі соціальної реальності задля здобуття онтологічної свободи. А відтак – фінальна сцена у виставі є своєрідним *трансгресивним* моментом, у якому актор перебуває в лімінальному стані, акумулюючи значний психоенергетичний ресурс для роботи на сцені. Така *лімінальність* згущує опір реальності навколо персонажа, якого грає автор цієї розвідки, а водночас і дає можливість акумулювати ті сили, які потрібні для розриву найбільшої несвободи.

У «Моменті кохання» трансцендентальна парадигма реалізована в наявності звукоряду й візуальних компонентів, які актуалізують образи природи. Природа протистоїть соціальним конвенціям і поведінковим обмеженням, спричиненим різними стереотипами, умовностями, традицією, конвенціями різного характеру. Герой у виконанні автора цієї статті, – трансцендентальний романтик: він насолоджується тим, що філософ І. Кант зараховує до категорії *Піднесеного*: це те, що не є прагматичним, що є неподільною красою в собі, що дає можливість пережити розбурханий космос емоцій, який актор переживає під час гри в монодрамі. З огляду на це можна зарахувати головного героя монодрами до типу персонажів, які здатні реалізувати мотив *трансгресії*, тобто переходу в простір абсолютних істин, не заплямованих викривленнями соціально-політичного характеру.

У виставі соціальні конвенції розводять персонажів, політичні ідеології сприяють загостренню конфлікту, який пов'язаний із перебуванням персонажів в умовах екзистенційної ситуації, коли їхнє життя може раптово обірватися.

Фінал вистави в умовах відкритого воєнного протистояння з агресором актуалізує лімінальну екзистенційну ситуацію, яку переживають герой і Панна.

Ситуація їх перебування на кордоні в глядацькому сприйнятті символічно накладається на ситуацію *екзистенційного* вибору, який сьогодні робить Україна, а момент політичної боротьби набуває онтологічного, універсального змісту.

Отже, герой постає не лише бунтівником-контрабандистом, романтиком-ідеалістом, а й персонажем екзистенційної трансценденції: його бажання розірвати обмеження, вийти на новий рівень, увірватися в той мінус-простір, який існує за екраном, символічно накладається на бажання розчинитися в космосі, що існує навколо персонажа. Тобто перед глядачем по суті представлений момент романтичної ехаристії, коли персонаж, якого автором статті випало грати, стає частиною абсолютного, свавільного й трансцендентально-метафізичного космосу, у якому немає обмежень. Це чиста енергія, що перебуває в постійному русі, в постійному колообігові матерії та енергії: все перетікає в усе, й цей процес не позначений моральними обмеженнями й соціальними заборонами. Перед глядачем простір, який розриває персонаж, є онтологічним буттям, частиною космосу, а момент розриву є моментом ед-



нання з космогонією, у чому вбачаємо вивільнення метафізичного характеру. Енергії, які перебувають у постійному русі, які не мають часової та просторової локалізації, проходять через головного героя, розчиняють його в собі й він стає переможцем, який отримує статус безсмертного. Фактично, за Кемпбелом, маємо символічне потрапляння на Олімп.

Проте слід наголосити, оскільки це може мати цінність для режисерів і акторів: входження в нове життя можливе саме за умови надзвичайної акумуляції як власного енергетичного егрегору, так і єднання з тим онтологічним космосом любові й енергоруку, що існує поза фізичними можливостями персонажа. По суті, лише така ситуація уможливує реалізацію відновлення, і цей аспект важливо прокомунікувати режисеру з акторами під час роботи над моновиставами, у яких актуалізовано мотив відродження.

Герой вистави «Момент кохання» – це персонаж майбутнього, який випромінює мотив вітального відновлення. Він має суттєвий вітальний потенціал, здатний відновити країну, створити новий наратив. І як символічне продовження чи відлуння цього мотиву – фінальна пісня «Океану Ельзи» «Місто Марії», що ревіталізує сучасність, запускаючи в глядацькому сприйнятті особливий момент пошуку онтологічної істини, явленої в концептах свободи, єднання задля відновлення України.

Моновистава показує, у який спосіб класичний матеріал у сценічному переосмисленні може поставати важливим чинником сприйняття сьогоднішнього історико-політичного моменту.

Вистава, у якій момент переходу в трансцендентальну дійсність і ревіталізація духовних сил є надзвичайно потужним чинником, тільки посилює алюзивний зв'язок розігрової ситуації з реальністю війни, у якій перебувають глядачі. Мимовільно такі вистави в сприйнятті глядачів асоціюються з дискурсом війни в Україні, тож потрібно шукати ті режисерські прийоми й акторські рішення, які уможливають найважливіший мотив: відродження країни. Для цього вистава має бути наративом консолідації духу, спрямованого на відновлення країни після кровопролитних років боротьби з рашистським окупантом.

**Висновки.** У статті проаналізовано способи взаємодії актора з поліродовим матеріалом моновистав. У мистецтвознавстві важливим на сьогодні є вивчення тих внутрішніх спонук актора відносно системи поліродового матеріалу, що визначають

психофізичний пошук органіки в складних психо-емоційних екзистенціях митця. Зазначений ракурс проблеми може в подальшому допомогти в аспекті розробки акторсько-режисерських методик, що допоможуть у роботі над моновиставами.

Досліджено, що в моновиставі «Прекрасний звір у серці» репрезентовано емоційно-психологічну й темпо-ритмічну глибину акторської майстерності, яку зумовлює перебування виконавця в полі міжродової взаємодії між ліричним, епічним і драматичним первнями, що експлуатовані у виставі. Жест актора виконує емоційну та семантичну функції. Темп моновистави є частиною створення атмосфери загального екзистенційно-бунтівного самопочуття персонажа, який змагається з системою й виявляє нескореність, зокрема засобами поетичного наративу. Ритм вистави характеризує внутрішні ознаки розвитку дії, акцентуючи на імпліцитних мотиваціях і глибинних чинниках поведінки персонажа, який переживає глибинні внутрішні зрушення та боротьби.

Проаналізовано, що в «Моменті кохання» глядацька рецепція мимохіть формує зв'язки з теперішньою ситуацією в Україні. Виконавець ролі привносить у текст вистави політичну складову, яку іманентно репрезентує сам, оскільки є воїном ЗСУ, і яка у природний спосіб асоціюється з актором у глядацькій рецепції. Дії рашистських окупантів призводять до катастрофічних природних катаклізмів і трагічних наслідків, які, проте, в міфологічному вимірі є чинником оновлення буття, що формується в парадигмі нових артефактів: вода змила старий світ, висловлюючись метафорично, й осушений Козацький Луг – правічне місце сили в українському геоміфологічному наративі – повертає нас до усвідомлення незнищенності українського буття, до сприйняття сили характеристиків. Речі з розбомбленої сталі та прорвані дамби оприявнюють іманентну незнищенність українського світу, який за найтяжчих катаклізмів, що ним, зокрема, є війна, здатний до переродження в новому космосі за умови, що буде консолідовано український наратив сили опору, щоб формувати візію країни майбутнього, відновлення якої вже починається. Виконавця характеризує безперервність руху, що увиразнює пластичну культуру актора, виявляючи координацію між змістовною та емоційно-насиченою формами у моновиставі.

---

### Джерела та література

- Кемпбел, Дж. (1999). *Герой із тисячею облич.* Київ : Альтернативи. 391 с.
- Краснянська, О. (2001). Трагічний конфлікт з точки зору типології гри. *Мистецтвознавство України.* Зб. наук. пр.; редкол.: А. Чебикін (голова) та ін. Вип. 2. Київ. С. 224-230.
- Нищук, Є. (2022). Жанрові модифікації моновистави в соціокультурному дискурсі російсько-української війни в 2022 році. *Актуальні питання гуманітарних наук.* № 55. С. 97-102.
- Нищук, Є. (2022). Особливості сценічного простору моновистави «Прекрасний звір у серці!»: інтермедіальний аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук.* № 47. С. 36-41.
- Нищук, Є. (2022). Репрезентація «шляху героя» в моновиставі «Момент кохання» Національного драматичного театру імені І. Франка (режисер Т. Жирко). *Актуальні питання гуманітарних наук.* № 52. С. 94-99.
- Фіалко, В. (2016). *Театр України II половини ХХ століття: образна лексика.* Київ : Видавничий дім «Антиквар». 430 с.
- Шевченко, О.К. (1995). Онтологія трагічного та феномен трагедії в європейській культурі: автореферат дис. ... доктора філос. наук; Інститут філософії НАН України. Київ. 40 с.

---

### References

- Kempbel, Dzh. (1999). *Heroi iz tysiacheiu oblych* [Hero with a thousand faces]. Kyiv : Alternatyvy. 391 s. [in Ukrainian]

*Yevhen Nyshchuk*

### Explication of the «revival» motif in the monoperformances «The beautiful beast in the heart!» and «The moment of love»

**Abstract.** In the article, the author has analyzed the concept of revival (restoration) in the monoperformances «The beautiful beast in the heart!» and «The moment of love». The motif of revival has a special significance for the current socio-cultural situation in Ukraine, as it gives the audience an opportunity to experience catharsis with the help of monologues that reveal the purification of the soul and its restoration in order to fight against the enemy. The monologues analyzed in the article are part of the general narrative of resistance, which Ukrainian culture forms today, intensifying the forms of national self-identification and determining the vectors of the country's revival after the Victory. Thus, the genre of the monoperformance provides an important social function, forming a narrative of national revival and contributing to the consolidation of civil society in Ukraine's wartime in particular.

**Key words:** monoperformance, narrative of resistance, colonialism, motif of revival (restoration), contemporary Ukrainian theater, catharsis.

- Krasnianska, O. (2001). Trahichnyi konflikt z tochky zoru typolohii hry [Tragic conflict from the point of view of typology of the game]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy.* Zb. nauk. pr.; redkol.: A. Chebykin (holova) ta in. Vyp. 2. Kyiv. S. 224-230. [in Ukrainian]
- Nyshchuk, Ye. (2022). Osoblyvosti stsenichnoho prostoru monovystavy «Prekrasnyi zvir u serts!»: intermedialnyi analiz [Features of the stage space of the monoperformance «The beautiful beast in the heart!»: intermediate analysis]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk,* № 47. S. 36-41. [in Ukrainian]
- Nyshchuk, Ye. (2022). Rerezentatsiia «shliakhu heroia» v monovystavi «Moment kokhannia» Natsionalnoho dramatychnoho teatru imeni I. Franka (rezhyser T. Zhyrko). [Representation of «the hero's way» in the monoperformance «The moment of love» in Ivan Franko National Drama Theater (director T. Zhyrko)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk,* № 52. S. 94-99. [in Ukrainian]
- Nyshchuk, Ye. (2022). Hanrovi modyfikatsii monovystavy v sotsiokulturnomu dyskursi rosiisko-ukrainskoi viiny v 2022 r. [genre modifications of the monoperformance in the socio-cultural discourse of the russian-ukrainian war in 2022.]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk,* № 55. S. 97-102. [in Ukrainian]
- Fialko, V. (2016). *Teatr Ukrainy II polovyny XX stolittia: obrazna leksyka* [Ukrainian theater of the 2nd half of the 20-th century: figurative vocabulary]. Kyiv : Vydavnychiy dim «Antykvar». 430 s. [in Ukrainian]
- Shevchenko, O.K. (1995). Ontolohiia trahichnoho ta fenomen trahedii v yevropeiskii kulturi [Ontology of the Tragic and the Phenomenon of Tragedy in European Culture]: avtoreferat dys. ... doktora filos. nauk; Instytut filosofii NAN Ukrainy. Kyiv. 40 p. [in Ukrainian]

УДК 821.111(71=161.2)-2:159.922.63J(045)  
ORCID 0000-0001-7909-6292  
DOI: 10.34026/1997-4264.33.2023.291474

*Ангелова Ангеліна Олегівна,*  
доктор філософських наук, доцент,  
професор кафедри театрознавства.  
Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення імені  
І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Anhelina Anhelova,*  
Doctor of Philosophical Sciences, Professor in  
Department of Theatre Studies. Kyiv National  
I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and  
Television University, Kyiv, Ukraine

## ГЕРОНТОСОФСЬКІ АСПЕКТИ ДРАМАТУРГІЇ МОРІСА ПАНИЧА

**Анотація.** У статті розглянуто проблему осмислення старості в творчості канадського драматурга Моріса Панича. **Головним предметом дослідження** є геронтософські аспекти драматургії М. Панича.

**Методологія дослідження** базується на наступних наукових методах: пошуково-аналітичний (для збору інформації про творчість Моріса Панича), біографічний (для реконструкції етапів життєвого шляху Моріса Панича), семіотичний (для розкриття наявного в п'єсах М. Панича символізму), структурно-типологічний (для виявлення специфіки драматургії і типологізації персонажів), порівняльний (для виявлення подібних та відмінних характеристик літніх персонажів п'єс Моріса Панича), метод узагальнення (для підбиття підсумків).

**Результати та висновки.** Виявлено, що абсурдистські п'єси канадського драматурга Моріса Панича містять розлогу екзистенційну проблематику, де не останнє місце посідає осмислення старості. Цілий ряд драматичних текстів («7 історій», «Спостерігач», «Порушники», «Гордон», «Магазинні злодюжки», а також сітком «Гей, Леді!») зображує літніх персонажів, їх спосіб життя та комунікації з іншими членами соціуму. Аналіз проблематики, драматичних колізій, характерів персонажів з творів Моріса Панича дав змогу зробити певні узагальнення щодо загальної концепції старості та ставлення драматурга до проблеми порозуміння представників різних поколінь. Наскрізними для інтертекстуального поля творів М. Панича є такі ідеї: старі люди мають лімінальний (перехідний) статус, що спричинює відповідні роздуми про смерть; старість є часом «збірки» особистості, персональної самоідентифікації, спогадів про минуле; життєві цінності літніх персонажів Моріса Панича перебувають поза вимірами християнської етики; старі з його п'єс демонструють бунтівне ставлення до суспільних норм і державних законів; кожен із літніх героїв М. Панича зберігає установку на наставництво, кожен прагне передати свій досвід та знання молодшому поколінню. Драматург мислить у річищі стратегії «позитивного старіння», трактує старість як повноцінний життєвий період, заперечує надмірний культ сили, молодості, активності та краси, критикує геронтофобію та ейджизм, аналізує проблеми евтаназії та насильства над старими. Приклад творчої діяльності Моріса Панича актуалізує необхідність подальшого мистецтвознавчого дослідження варіативних моделей старості та стратегій старіння, віддзеркалених в авторській драматургії та на театральній сцені.

**Ключові слова:** драматургія Моріса Панича, геронтософія, старіння населення, геронтофобія, евтаназія, геронтоцид, ейджизм.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Серед великої кількості складних викликів, перед якими опинилося сьогодні українське суспільство, є швидке старіння населення країни. За словами демографа Е. Лібанової, «Український етнос – один із найстарших в Європі... З кожним роком, з кожним поколінням він стає дедалі старіший» (Середа, 2023). Повномасштабна війна, що почалася у лютому 2022 р., додала нових чинників, які ще більше сприяють погіршенню демографічної ситуації в Україні. Головними з них, згідно з експертизою Національного інституту стратегічних досліджень, є велика кількість загиблих та поранених, масштабна еміграція жінок репродуктивного віку, дітей і молоді за кордон, внутрішня міграція, незаконне вивезення українських громадян до РФ, ОРДЛО й Білорусі, проблеми в сфері охорони здоров'я, відсутність виважених механізмів стимулювання народжуваності тощо (НІСД, 2022).

Негативні демографічні зміни, характерні для багатьох розвинених демократичних країн та особливо загострені на сьогоднішній день в Україні, вимагають переосмислення старості як самодостатнього етапу життя, що має свій унікальний зміст. Саме тому тема старості та ставлення до літніх людей у старіючому суспільстві дедалі більше переходить із маргінального поля сучасної драматургії до її головної предметної області. Персонажі літнього віку чимдалі більше постають не лише фоном для окреслення побічних конфліктів, а перетворюються на головний рушій розвитку дії та смислотворення драми. Про це свідчать тексти багатьох авторів зі США та Великобританії, зокрема, Едварда Олбі – «Пісочниця» («The Sandbox», 1960), «Американська мрія» («The American Dream», 1961), «Три високі жінки» («Three Tall Women», 1991); Джона Патріка – «Дорога Памела, або Як пришити стару» (оригінальна назва «Кожен любить опали», «Everybody Loves Opal», 1961); Девіда Гароуера – «Вбий старих, катуй молодих» («Kill the Old Torture Their Young», 1998); Рональда Харвуда – «Квартет» («Quartet», 1999).

Осмилення старості та проблеми непорозуміння поколінь є наскрізною темою п'єс ірландського драматурга Мартіна Макдонаха – «Королева краси з Лінану» («The Beauty Queen of Leenane», 1996), «Каліка з острова Інішмаан» («The Cripple of Inishmaan», 1997); чеського драматурга Освальда Заградника – «Соло для годинника з боєм»

(1973); польських авторів Марека Прухневського – «Люсія та її діти» («Łucja i jej dzieci», 2003), Кшиштофа Бізьо – «Плач» («Lament», 2003); словацьких драматургів Вільяма Клімачека – «Гіпермаркет» («Hypermarket», 2005), Додо Гомбара – «Третій вік» («Treti vek», 2002); канадського драматурга Джона Маррелла – «Мемуари» («Memoir», інша назва «Сміх лангуста», 1977); італійця Альдо Ніколаї – «Залізний клас» («Classe di ferro», 1974), «Метелик... Метелик» («Farfalla... farfalla», 1967), «Краплина ніжності» («Per un po' di tenerezza») тощо.

Серед українських драматургів до теми старості звертається, насамперед, Павло Ар'є у п'єсах «Слава героям» (2012), дія якої відбувається у палаті шпиталю для ветеранів, де лікуються двоє 80-річних старих – колишній боєць УПА Остап Ількович та червоноармієць «у відставці» Андрій Васильович; «На початку і наприкінці часів» (2013), де головною героїнею є 86-річна баба Прися (Єфросинія Гаврилівна Чумак), мешканка чорнобильської зони, що вже пережила всі жахіття ХХ ст. (голодомор, війну, перебудову), «Кольори» (2008), де найстарший жіночий персонаж на ім'я Марія наприкінці п'єси фактично ототожнюється з рідною українською землею. Потужним драматичним проектом з дослідження теми старості та взаємодії поколінь є п'єса Віри Маковій «Буна» (2011): тут під одним дахом буковинської хатини шукають точки перетину старенька буна (бабуся) та її онука.

Літні персонажі й відповідні рефлексії, пов'язані з темою старості, трапляються у п'єсах Романа Горбика «Центр», Олександра Чиркова («Граємо севен», «День Сили», «Проклятий», «Нерон і стариган»), Григорія Штона («Зблиски вічних заграє»), Ірени Коваль («Маринований аристократ»), Олександра Гавроша («Вуїцьо із крилами», за мотивами оповідання Г.Г. Маркеса «Старигань з крилами»), Максима Курочкіна («Дев'ять легких стареньких») та багатьох інших. Всі ці драматурги, звертаючись до теми старості, досліджують художніми засобами різноманітну геронтософську проблематику – типи старіння, упереджене ставлення до літніх людей, проблему соціального забезпечення та опіки, танатологічні рефлексії щодо старості як віку підготовки до смерті, занепад традиції наставництва в сучасному світі тощо.

З огляду на інтерес українських театральних діячів до проблем старості актуальною є рецепція творчості західних драматургів, які зосереджува-

лись на цій темі. Серед проєктів, реалізованих за останнє десятиліття на українській сцені, значне місце посіла драматургія канадського автора Моріса Паніча. У 2014 р. вийшла друком збірка «7 історій та інші п'єси», де було оприлюднено чотири тексти драматурга в перекладі Івана Кричфалушія. Впродовж кількох наступних років український глядач побачив постановки п'єс «Спостерігач», «Порушники», «Дівчинка в акваріумі для золотої рибки» (див. табл. 1). Водночас творчий доробок Моріса Паніча є значно більшим, до того ж його творчість постає цікавим об'єктом для геронтософського аналізу, оскільки тема старості та взаємодії поколінь є однією з наскрізних у його драматургії. Необхідність висвітлення авторського підходу Моріса Паніча до осмислення проблем старіння та літнього віку й обумовлює актуальність даної наукової розвідки.

Отже, *метою статті* є здійснення геронтософського аналізу п'єс канадського драматурга Моріса Паніча.

#### *Аналіз сучасних досліджень і публікацій.*

Моріс Паніч (нар. у 1952 р.) є доволі відомим і шанованим автором в англomовному світі, його режисерська, акторська, драматургічна діяльність вже неодноразово ставали предметом наукового аналізу та театральної критики. Цілісним і послідовним є опис життєтворчості М. Паніча, здійснений Гілбердом Рейдом для Канадської театральної енциклопедії (Reid, 2011). Також, у більш ранній статті для журналу «Theatre Research in Canada», Г. Рейд оцінює креативний тандем Моріса Паніча з його співавтором і партнером Кеном Макдональдом як приклад постмодерної метадрами, яка послідовно втілює нові підходи до створення театральної ілюзії: «Стираючи традиційні відмінності між сценаристом, дизайнером, режисером і актором, використовуючи складні інтертексти та змушуючи глядачів активно брати участь, Паніч і Макдональд виходять за межі оповіді до театального дизайну» (Reid, 1990). Енциклопедичною публікацією, що висвітлює різноманіття художнього світу драматургії Моріса Паніча, є також загальний огляд його біографії та творчого доробку Енн Нотхоф, яка зазначає, що п'єси М. Паніча «характеризуються екзистенційною тематикою та стилістикою “театру абсурду”; вони... ставлять широкі філософські питання про людську взаємодію та ізоляцію, про природу до-

бра і зла, а також про взаємозв'язок між фантазією і реальністю» (Nothof, 2023).

Закладений у драматургії М. Паніча філософський зміст досліджував режисер Девід Оувен, який визначив твори драматурга як «комедії втрати», стверджуючи, що «у кожній п'єсі Моріса Паніча хтось щось втрачає. Фактично, у більшості випадків принаймні один персонаж буквально щось втрачає під час кожної сцени. Ця втрата може бути непомітною, як зміна статусу, втрата невинності, розчарування, або очевидні та відчутні, як-от втрата певного предмета, кінцівки або навіть смерть іншої людини. Це відчуття постійної втрати значною мірою пояснює драматичну напругу в його творчості: до фіналу його п'єс герої зазвичай опиняються у безвихідній ситуації» (Owen, 2013). Про драматургію Моріса Паніча та її постановку на театральних майданчиках багато писали літературні та сценічні критики, театральні журналісти та оглядачі (Beete, 2014; Anderson, 2014; Piatkowski, 2009; Robins, 2015 тощо).

В українському осередку творчість канадського драматурга висвітлювалася здебільшого в полі театральної критики та в контексті оглядів нових літературних видань (Овчаренко, 2019; Пастух, 2015). Також про М. Паніча згадували як про представника української діаспори (Абліцов, 2007). Предметом єдиного наукового дослідження серед вітчизняних фахівців став український переклад п'єси М. Паніча «7 історій», який оцінювався методами статистичної лінгвістики (Бехта, Гриців, Матвійчук, 2021). Отже, такий яскравий феномен зарубіжної драматургії, як творчий доробок Моріса Паніча, ще не отримав адекватного осмислення в українському академічному просторі, що акцентує актуальність даної наукової публікації.

*Виклад основного матеріалу.* Драматург, режисер-постановник, сценарист, шоураннер, актор театру та кіно Моріс Паніч народився в канадському місті Калгарі 30 червня 1952 р. у родині вихідців з України. У 1977 р. він закінчив Університет Британської Колумбії у Ванкувері за спеціальністю «творче письменство» («creative writing») (Абліцов, 2007). Вже в 1982 р. М. Паніч привернув увагу публіки та театральної критики своєю п'єсою «Останній дзвінок: пост-ядерне кабаре» (1982). Вона була написана в жанрі абсурду та визначена як «two-hander play», тобто постановка для двох акторів. М. Паніч сам зіграв головну роль на прем'єрі в театрі «Тахманоус»

(«Tahmanous») у Ванкувері, він також став автором музики до вистави. Згодом п'єса була поставлена в різних містах Канади, адаптована як телешоу СВС під назвою «Останній дзвінок». Упродовж наступних кількох років, працюючи художнім керівником театру «Tahmanous», М. Панич написав ще кілька мюзиклів, зокрема «Заразливий» (1984) і «Дешевий настрій» (1985).

Можливість втілювати свою драматургію на театральній сцені стає чинником швидкого прогресу майстерності Моріса Панича. Вже в другій половині 1980-х рр. у нього починає формуватися власний авторський стиль, відмінний від прототипів С. Беккета, Ж.-П. Сартра та інших майстрів жанру абсурду. Поступово в драматичних роботах М. Панича спостерігається чітке окреслення специфічної екзистенційної проблематики, де не останнє місце посідає осмислення старості.

У 1989 р. театр Arts Club у Ванкувері представив прем'єру його комедії «7 історій» («7 Stories») про Чоловіка, який намагається вкоротити собі віку (Nothof, 2023). Цей персонаж без імені (фактично, збірна символічна особа) перебуває на карнизі багатоповерхівки та відсторонено спостерігає за метушною мешканців будинку. Низка дійових осіб (Шарлотта, Родні, Дженіфер, Леонард, Маршал, Джоан, Майкл, Рейчел, Персі, Аль, медсестра Вілсон, Ліліан, поліцейські, люди з сусіднього будинку) персоніфікують різні соціальні типи і, разом з тим, підштовхують Чоловіка до прийняття фатального рішення. Кожен із них розкриває граничний егоцентризм членів сучасного суспільства: шалена парочка Шарлотта та Родні, які тероризують одне одного, аби поживити свій любовний зв'язок; веселий параноїк-психіатр Леонард; шахрай Маршалл; відвідувачі вечірок Рейчел і Персі, які називають друзями сотні випадкових людей; злегка божевільний митець-декоратор Майкл та його супутниця Джоан – уособлення поверховості консьюмеристського ставлення до життя; цинічна медсестра Вілсон, яка ненавидить своїх старих підопічних. Серед галереї створених М. Паничем персонажів провідним постає образ літньої леді, що перетворюється на домінуючий смислотворення всієї п'єси.

Сплікування Чоловіка зі старезною пані Ліліан є кульмінаційним моментом споглядання різноманіття життєвих історій. Їхній діалог, який композиційно займає п'яту, передфінальну частину п'єси, постає квінтесенцією усіх філософських розмислів

драми. М. Панич вустами своєї героїні наголошує на тому, що сеньєльна старість є віком мудрості: «Коли вам сто років, ви починаєте все розуміти, але помираєте» (Панич, 2014, с. 84). Старенька розповідає Чоловіку про своє життя та згадує про те, як вона випадково запобігла подібному самогубству в Парижі. Саме з Ліліан потенційний суїцидник вперше починає говорити відверто, щиро розкриває перед літньою пані свої переживання, сумніви, жахи. Це не випадково, адже зрештою обидва персонажі перебувають на кордоні життя та смерті. Їх об'єднує пороговий, «лімінальний» статус: старість, яка є трансцендентним станом переходу до небуття, та межове світовідчуття самогубця, готового стрибнути в безодню. Саме Ліліан приймає сповідь Чоловіка та благословляє його відірватися від карнизу: «Вам треба просто відпустити все й дозволити вітру зробити решту» (Панич, 2014, с. 86). На її думку, польоти – це одне з обмежень, що їх вигадують державні структури: «Не слухайте їх. Вони намагаються загнати світ у рамки. Вони не хочуть, щоб скрізь літали люди. Їм би довелося зробити купу нових правил. Просто йдіть» (Панич, 2014, с. 87). Зрештою, після такого взаєморозуміння і Чоловік, і стара Ліліан реалізують свій перехід. Та, якщо Чоловік, як Мері Поппінс із парасолькою, злітає над буденністю та опиняється на даху сусіднього будинку, то стара леді просто зникає, відходить у засвіти.

Маргінальний, перехідний стан персонажів стає одним із провідних предметів осмислення у драматургії Моріса Панича. У 1992 р. вперше інсценується його п'єса «Краї землі» («The Ends of the Earth»), герої якої, Френк і Вокер, перебуваючи в полоні параної, намагаються втекти від взаємного стеження та не можуть цього зробити, знов і знов опиняючись на стартових позиціях. Схожою за настроєм і тематикою є п'єса «Історія людини, що тоне» (1993): головний герой повільно зникає зі сцени, неквапливо розмірковуючи про сенс людського буття та власні психотичні переживання (Reid, 2011).

У наступному драматичному тексті Моріс Панич повертається до теми старості та, головне, до її рецепції з позиції молодості в сучасному світі геронтофобії та ейджизму. У 1995 р. драматург пише п'єсу «Vigil», що з англійської дослівно перекладається як «варта», «пильнування», «чування». Пізніше твір був перейменований на «Тітонька і я» проте, через актуальну тематику самотньої старості, поступово став театральним

хітом, потрапивши на сцени Великої Британії, Франції, США, Японії та інших країн світу. За зізнанням Моріса Панича, ця п'єса стала для нього результатом осмислення важкої травми від смерті батьків та ідеї невмирущості родинних зв'язків: «Я думаю, що *Vigil* – це свого роду історія любові. Я хочу більше писати про втрачених дітей; оскільки мої батьки померли, я відчуваю, що став із ними одним цілим» (Piatkowski, 2009).

За сюжетом, молодик на ім'я Кемп отримує лист від тітки з повідомленням «Я помираю», тож поспішає приїхати, розраховуючи на спадок. Проте старенька Грейс, з якою Кемп починає жити, виявляється мовчазною, спостережливою та на диво живучою. Минає рік, аж поки герой дізнається, що померла сусідка з квартири напроти, так і не дочекавшись свого племінника. Кемп з жахом розуміє, що потрапив не в ті двері та не до тієї людини, а за час, прожитий разом із чужою жінкою, він встигнув прив'язатися до неї, по-справжньому полюбити. Й коли його псевдотітонька Грейс помирає, герой відчуває абсолютну самотність. Так «дика мізантропія героя» (Пастух, 2015) перетворюється на духовний набуток, розуміння свого істинного єства. Фізична втрата, таким чином, конвертується у метафізичне придбання, за словами Девіда Оувена: «Кемп втрачає свої речі, роботу та істинну причину приїзду. Потім він втрачає Грейс та розуміє, що не може покинути порожній будинок» (Owen, 2013).

Слід зауважити, що, попри зовнішню зосередженість на протагоністі Кемпі, п'єса далека від того, щоб визначати її як моновиставу. Грейс зі «Спостерігача», маючи мінімум реплік, репрезентована драматургом через описані в ремарках дії та своєрідну «тейхоскопію», відображення персонажа через актора-партнера. Цей образ не лише є збірним для зображення самотньої, незахищеної старості, а й дає широкий простір для сценічного експерименту режисера та виконавиці ролі. Героїня М. Панича, разом із своїм «племінником», теж переживає свою еволюцію – від сторожкого спостереження та корисливого обману до справжньої прихильності, ніжності й любові.

У 1998 р. М. Панич пише ще одну абсурдистську «two-hander play» під назвою «*Лоуренс і Холломан*» («*Lawrence and Holloman*»). У центрі драматичних подій зображено зіткнення нещасного й песимістичного кредитного колектора Холломана, який готується покінчити життя самогубством, та нахабного продавця-оптиміста Лоурен-

са. Розвиток конфлікту, на думку режисера Девіда Оувена, призводить до низки «безглузвих і невинуватих втрат, що спіткають головних героїв» (Оувен, 2013).

З початку 2000-х рр. М. Панич спрямовує багато зусиль у бік режисерської постановки оперних вистав, сучасної та класичної драматургії, а також власних робіт. Він також знімається на телебаченні (зокрема, бере участь в одному з епізодів серіалу «Секретні матеріали»), продовжує писати театральні п'єси.

У 2001 р. з'являється моноп'єса «*Межа чутливості*» («*Earshot*») про людину, майже божевільну від сусідського шуму, що проникає в його крихітну кімнату. Настирливі звуки, що руйнують особистий простір героя, звісно, постають метафорою безумства великого світу, в якому неможливо зберегти психічне здоров'я та власну ідентичність.

Написаний у 2004 р. драматичний твір «*Дівчина в акваріумі для золотої рибки*» («*Girl in the Goldfish Bowl*») став для М. Панича приводом до загально-національного визнання: за неї він був відзначений кількома престижними літературними преміями. Це драма про становлення, про сприйняття колізій «дорослого» світу, водночас про відносність віку, адже сорокалітня героїня, яка згадує свої дитячі роки, одночасно перебуває у різних часових площинах – дитинства та зрілості.

П'єса «*Що лежить перед нами*» («*What Lies Before Us*», 2006), вочевидь, апелює до класичного бекетівського тексту «В очікуванні Ґодо». Двоє загублених геодезистів, що відстали від експедиції у Скелястих горах, протипоставлені китайцеві Вінгу, який не може збагнути сенс нескінченних суперечок своїх роботодавців. І те, що, на відміну від Кітінга та Амброуза, Вінг виживає, лише зайвий раз наголошує, наскільки абсурдними постають «цивілізовані» рефлексії перед обличчям базової людської потреби у безпеці.

Упродовж 2009 р. Моріс Панич презентував проєкт «*Все ще сміється*» («*Still Laughing*»), що являє собою три авторські драматургічні адаптації всесвітньо відомих п'єс «*Ревізор*» Миколи Гоголя, «*Готель Реccадилло*» Жоржа Фейдо й Моріка Девальєра та «*Любовні пригоди Анатолія*» Артура Шніцлера.

До теми старості М. Панич повертається у написаній у 2009 р. п'єсі «*Порушники*» («*The Trespassers*»). В центрі сюжету тут опиняються представники трьох поколінь: старий Харді, який помирає від раку, його набожна донька Кеш та її

юний син Лоуелл. Фоном подій драми виступає маленьке занедбане містечко; колись воно жилося від лісопилки, а після її закриття (через профспілковий конфлікт з провини Харді) городяни не розуміють сенс свого існування.

Відчуття неминучої втрати пронизує п'єсу, вона сповнена численних філософських дискусій про евтаназію, атеїзм і християнські вірування, недоліки сучасної медицини, майнове право та про те, що таке повноцінне життя. Й, на думку «порушників», «нормальна» старість, у моделі якої особистість літньої людини пригнічена опікою, а тіло поступово згасає під пильним наглядом лікарів, є найбільш жахливим і несправедливим способом провести останні земні дні. Тому представники «крайніх» поколінь, дідусь та онук, вступають у змову й перевертають догори дригом канони звичних етичних установок. П'ятнадцятирічний Лоуелл – нетиповий підліток із біполярним розладом, а його дідусь-анархіст Харді, на думку оточення, не найкращий приклад для наслідування. Але саме від діда, який спонукає хлопчика вкрати персики, почати статеве життя чи навчитися блефувати в картярстві, хлопець пізнає прості буттєві істини. Покинутий фруктовий сад у центрі міста, колишня власність Харді, де «порушники» проводять більшу частину свого часу, обговорюючи купу тем, у тому числі проблемами капіталу і тонкощі декалогу, постає і молитовним домом, і школою, і, зрештою, кращим місцем для переходу в інший світ.

Розриваючись між атеїзмом діда та християнським фундаменталізмом матері, Лоуелл починає розуміти, що істина не зовсім така, як її уявляють «нормальні» люди. Коли інспектор Мілтон з'являється для розслідування таємниці «хто вбив старого Харді», Лоуелл розповідає власну версію подій у дусі життєвих настанов свого діда: «Є щось середнє між брехнею і небрехнею. Це називається історія». Нелінійна композиція п'єси, що являє собою чергування діалогів з різних часових точок, не лише тримає глядачів у напрузі до останньої сцени, а й дає змогу відчутти нетлінність родинного зв'язку «порушників» – діда та онука, двох маргіналів, які повстають проти законів системи.

Оприлюднена в 2011 р. кримінальна драма «Гордон» («Gordon») є авторським парафразом на міфологему повернення блудного сина додому. Проте замість прощення старого батька, головний герой Гордон отримує кілька важливих уроків, несумісних із життям. Спочатку все йде добре,

й пенсіонер-металург Горд дуже щасливий знову бачити свого хлопчика, попри те, що з дитинства він був дивним і навіть жорстоким (інакше як пояснити звичку малого підпалювати сараї сусідів із зачиненими всередині домашніми тваринами та влаштовувати таємні поховальні ритуали в сусідній церкві). Горд пишається сином, адже той вирвався з маленького депресивного містечка, має вагітну подругу та, зрештою, розбудовує «інноваційний бізнес» разом зі своїм друзякою Карлом. Проте крок за кроком старий Горд усвідомлює, що амбіції Гордона пов'язані з певними кривавими подіями, а його спосіб заробити гроші далекий від легального. Захищаючи світ від негідника, на якого перетворився його син, старому доводиться робити нелегкий вибір.

У 2012 р. з'являється драма «У відсутності» («*In Absentia*»), де М. Панич досліджує психологію людської надії. Головна героїня п'єси Колетт втрачає чоловіка, якого викрадають під час ділової поїздки до Колумбії. Колетт живе усамітнено, в емоційному заціпенінні, не знаючи, чи мертвий чоловік, чи живий, але чіпляючись за надію. Раптом у її самотність вторгаються незнайомі люди й дають можливість ще раз переосмислити свій шлюб, кохання, почуття провини та горя, подружню невірність і власне безпліддя, відшукати сили жити далі.

«Магазинні злодюжки» («*The Shoplifters*») – комедія 2014 р. на чотири дійові особи виводить на сцену літню крадійку Альму. Героїня має вперту звичку до дрібних злочинів, проте мотивує її не порожній гаманець, а непохитна віра у власні ідеали соціальної справедливості. За висловом самого Моріса Панича, «крадіжка в гіршому вигляді – це жадібність, але в найкращому випадку може символізувати акт непокори системі... У всіх нас є власне внутрішнє почуття справедливості, яке не завжди збігається з правовим» (Nothof, 2023). Проте, коли Альму разом із спільницею Філіс затримують двійко охоронців, Дом та Отто, розпочинається жвава дискусія не лише про економічну нерівність і відносність етики, а й про кризу непорозуміння різних поколінь.

Музична комедія з двозначною назвою «Секстет» («*Sextet*»), яка була оприлюднена Морісом Паничем у 2014 р., присвячена вибагливості людських стосунків. П'єса розповідає про двох скрипалів, двох альтистів і двох віолончелістів, які під час гастролей застрягли у маленькому містечку через заметіль. Герої мусять поселитись



у найближчому motelі, де вільними є лише чотири номери. Всі пристрасті, нерозділене кохання, взаємні претензії та образи виливаються назовні, тож, вирішуючи питання, де хто спатиме, герої переживають купу конфліктних і кумедних ситуацій.

Більш серйозною та складною за тематикою є створена в 2015 р. драма-мюзикл «*Кімната очікування*» («*The Waiting Room*»), назва якої збігається з однойменним сольним альбомом канадського актора та рок-музиканта Джона Манна. На основі збірки пісень, що описує боротьбу Дж. Манна з раковою пухлиною, Моріс Панич створив вражаюче сценічне дійство, яке не залишає глядача байдужим, надихаючи цінити кожен день життя.

Після неодноразової актуалізації геронтософських проблем на театральній сцені, у 2020 р. Моріс Панич звертається до нового проєкту, який виглядає як його власний рецепт подолання ейджизму та геронтофобії у сучасному світі. Йдеться про короткометражний комедійний серіал «*Гей, леді!*» («*Hey Lady!*»), прем'єра перших епізодів якого відбулася на кінофестивалі Sundance–2020. М. Панич створив свій сценарій спеціально для зірки канадського театру та кіно Джейн Іствуд (Jane Eastwood, нар. у 1946 р.). Стиль цього екранного тексту демонструє комедійну винахідливість, якою позначені всі попередні п'єси Моріса Панича. Головна героїня втілює стратегію старіння бунтівного покоління 1960-х рр.: «Леді» перебуває в режимі постійної конфронтації з кон'юмеристським оточенням, перевертаючи все на своєму шляху – соціальні норми, правила етикету. Чуйність, тактовність, благопристойна материнська турботливість не стали соціальними навичками цієї жінки. Тероризувати своїх дорослих дітей – її улюблене заняття. 75-річна старенька разом зі своєю подругою Розі є постійним джерелом хаосу та деструкції: вона обмальовує чужу дитину помадою, ігнорує поради свого психотерапевта, ходить до стрип-клубу, за шахрайською схемою продає будинок свого сина, зрештою опиняється в будинку для літніх осіб, де так само на полягає на власній важливості.

Характерним інтерактивно-театральним прийомом цього сіткому є взаємодія героїні зі знімальною групою: Леді розгнівано бурчить, що бере участь у низькопробному малобюджетному серіалі; щоразу, коли вона засмучена або знуджена, вона наказує перейти до наступної сцени, зрештою, у фінальній сцені вона опирається за-

вершенню проєкту, наказує продовжувати зйомку, в той час як її, разом із іншими мешканцями геріатричного пансіонату, кличуть на урок аквафітнесу. Проте, попри жагу до життя, суспільство вже не бажає бачити стару жінку в соціальному потоці. Вона мусить бути ізольованою, аби не порушувати встановлені норми («*Hey Lady!*», 2020).

Різноманітно талановитий Моріс Панич продовжує плідну кар'єру в канадському театрі. Серед його нагород кілька десятків важливих у національному масштабі відзнак: 12 премій Джессі Річардсон (Jessie Richardson Awards) у Ванкувері, премія Дори Мейвор Мур (Dora Mavor Moore Award) в Торонто, премії Флойда Шермана Чалмерса (Floyd Sherman Chalmers Award) (Reid, 2011). Моріс Панич продовжує бути важливою фігурою театральних спільнот Ванкувера та Торонто. Йі хоча його п'єси, на думку Гілберда Рейда, відображають «примхливий, похмурий світ, сповнений абсурдистських алюзій» (Reid, 2011), кожна з них через різнобарвну конфронтацію смислів, руйнацію штампів і стереотипів, коливання вчинків персонажів в діапазоні від жертви до ката, наголошує на людяності як факторі порятунку світу.

**Висновки.** Аналіз проблематики, драматичних колізій, характерів окремих персонажів з творів Моріса Панича дає змогу зробити деякі узагальнення щодо загальної концепції старості та ставлення драматурга до проблеми порозуміння представників старшого покоління з молоддю. На нашу думку, наскрізними для інтертекстуального поля драматургії М. Панича є наступні ідеї:

*Старі особи перебувають у лімінальному (перехідному) статусі, що спричинює відповідні танатологічні роздуми.* Старість – це час очікування смерті, і кожен літній персонаж Моріса Панича зрештою іде зі сцени посейбічного буття. Ліліан («7 історій») безслідно зникає, після того, як Чоловік здійснює свій містичний політ. Обидва, доторкнувшись трансцендентності, переходять в іншу площину існування: вона – до інобуття, він – до переродження в іншому екзистенційному вимірі. Грейс («Спостерігач») тихо помирає, залишивши Кемпа наодинці зі абсолютною самотністю та тугою. Онкохворий Харді («Порушники») в передчутті власного фіналу стверджує «Ми повинні любити смерть» (Панич, 2014, с. 169) та взагалі є прибічником узаконення евтаназії. Старий Горд («Гордон») вже відчуває себе поміж світами, він розмовляє зі своїм покійним другом і готується до зустрічі з ним, а перед смертю наголошує на

завершенні своєї життєвої місії: «Все. Моя робота виконана тут» (Панич, 2014, с. 130).

*Старість є квінтесенцією персональної самоідентифікації.* Літній вік постає як час підсумків і період виваженої оцінки себе крізь призму прожитих років. Столітня Ліліан з «7 історій» ділиться з протагоністом своїми спогадами, згадуючи прогулянки по місту та історію про те, як випадкова фраза французькою врятувала життя невідомому суїциднику в Парижі. Грейс зі «Спостерігача», маючи мінімум реплік, постає, однак, цілісною особою, яка чуйно реагує на зовнішню ситуацію, її вік – це, метафорично кажучи, «образ старості в очах молодості», адже Грейс, прийнявши рішення обманувати Кемпа цілий рік, не розповідаючи йому, що він помилився адресою, успішно вирішує для себе проблему старечої самотності. Смертельно хворий Харді з «Порушників» прагне ствердити себе через встановлення справедливості, вирішивши проблему відновлення землеволодіння: «Цей сад досі наш, адже ми досі тут. Коли нас не стане, він належатиме тим, хто прийде після нас. Понюхай повітря. Це наше повітря. Це наш час. Усе наше» (Панич, 2014, с. 174). Старий Горд («Гордон»), висячи на корені над прірвою після того, як рідний син штовхає його з обриву, нарешті відшукує сенс свого життя: він мусить врятувати світ, адже на його сімейному дереві виріс негідний паросток.

*Життєві цінності літніх персонажів Моріса Панича перебувають поза вимірами християнської етики.* Старі з його драматичних творів підкреслено нерелігійні, вони мають власні духовно-сміслові орієнтири для здійснення виборів і вчинків. Ліліан з «7 історій» зациклена на персоніфікації свого папуги Альберта, водночас вона переконана, що люди не літають тільки через зовнішні заборони. Грейс («Спостерігач») з язичницькою впевненістю стверджує, що краще бути рослиною амарилісом. Помираючий Харді («Порушники») вважає себе атеїстом, натомість відчуває містичний зв'язок із втраченою колись землею, садибою з персиковим садом, недарма воліє померти саме там: сад для нього це і є справжній рай із янголами. Його світогляду притаманні риси архаїчного пантеїзму: «Чим старішим стаєш, тим більше уподібнюєшся до того, що довкола тебе» (Панич, 2014, с. 161). Для Горда («Гордон») янголом стає недолуге дівча, подруга його злодія-сина: вагітність додає їй святості, осяюючи в очах Горда ореолом продовжувачки роду.

*Старі демонструють бунтівне ставлення до суспільних норм і державних законів.* Ліліан («7 історій») прямо закликає Чоловіка не підкорятися вказівкам поліцейських. Харді («Порушники») є кісткою в горлі всім мешканцям маленького містечка, він сам порушує встановлені порядки та закликає онука не підкорятися їм. Оцінюючи своє життя, старий розбишака Горд («Гордон») не кається у здійснених вчинках та водночас зневажає закони суспільства: «Ми самі собі закон» (Панич, 2014, с. 304). Літня Альма («Магазинні злодюжки») краде з непереборною впевненістю, що вона вчиняє правильно. Стара дама («Гей, Леді!») демонструє тотальну контрповедінку, збурюючи пристойне, проте лицемірне суспільство.

*Кожен із літніх героїв М. Панича зберігає установку на наставництво.* Попри певну інверсію і заперечення традиційних моральних законів, старі реалізують своє право на передачу життєвого досвіду та мудрості. Ліліан («7 історій») є єдиною, хто напругу впливає на трансформацію головного героя, стає його сповідницею та надихає на стрибок із даху, що перетворюється на політ. Грейс («Спостерігач») своєю мовчазною присутністю, м'якою турботою та нескінченим терпінням є головним чинником духовної еволюції Кемпа, що з самозакоханого потенційного вбивці перетворюється на людину, яка розкрила в собі здатність любити. Горд («Гордон») вбиває свого негідника-сина, проте робить ставку на його більш притомну подругу та ненародженого онука, вірячи, що на них чекає краще майбутнє. Харді («Порушники») є безпосереднім взірцем і наставником для юного Лоуелла: він вчить хлопця життєвій премудрості, хоч і в нетрадиційних для міщанського суспільства формах карткових ігор, спілкування з повіями, антихристиянської агітації, закликів до абсолютної свободи: «Ти повинен робити речі, які тобі не можна робити. Ти повинен переступати межі й попереджувальні знаки. Так треба жити. Решта – неволя» (Панич, 2014, с. 209).

Отже, кожен літній персонаж М. Панича розмірковує про смерть і живе відповідно до цього «горизонту подій». Проте літні роки для його героїв – не привід для усамітнення, віддалення від соціуму. Всією своєю поведінкою вони демонструють бажання бути причетними до виру буття. І в цьому сенсі драматург далекий від того, щоб сприймати молодість як ідеальний вік, порівняно з яким старість постає часом, коли людина не має можливо-

стей комфортного тілесного існування та виходить за кордони соціокультурного простору. Старість у його п'єсах постає як ємний феномен: з одного боку, це фіналізація життя, з іншого – саме вона є екзистенційним мірилом повноти буття молодих і зрілих років. Саме тому в драматургії М. Панича немає геронтофобії в її класичному розумінні старості як періоду втрати сенсів без набуття нових. Мінімізація позитивних переживань, пов'язаних із тілесним комфортом та соціальною реалізацією, не лякають молодих героїв М. Панича, занурених у складні проблеми абсурдного світу.

Таким чином, драматург мислить у річищі стратегії «позитивного старіння», що передбачає розуміння старості як повноцінного життєвого періоду. На перший погляд похмурі п'єси М. Панича суперечать тій культурній парадигмі, що пропагує культ сили, молодості, активності та краси, стимулює поширення геронтофобії та ейджизму. Торкаючись обговорення проблем евтаназії та геронтоциду, М. Панич однозначно виступає на боці тих смертельно хворих старих, які хочуть обрати свій спосіб відходу в засвіти. Водночас він наголошує, що цей вибір виключає будь-який зовнішній тиск суспільства, що літні люди мають право на

продовження свого життя за будь-яких обставин, а питання прямого чи прихованого геронтоциду, аб'юзингу, поганого ставлення до старих має бути виключено з повістки дня цивілізованого світу. При цьому чутливе ставлення до проблем старості, емпатія, справедлива оцінка переваг цього віку можливі лише через солідарність між поколіннями.

Дослідження різноманітних аспектів онтології старості, закладених у творах сучасних діячів театрального мистецтва, висловлених ними через драматургію та інші форми сценічного тексту, постає як надзвичайно важливе перспективне завдання. І те, що сучасний український театр, попри величезну навалу інших гостросоціальних проблем і мистецьких тем, не уникає геронтософського дискурсу, є дуже позитивним явищем. Водночас воно актуалізує необхідність подальшого дослідження варіативних моделей старості та стратегій старіння, що містять п'єси зарубіжних і українських авторів, доповнення специфічних характеристик національних образів похилого віку, зрештою, збереження спадкоємності культури, що видається можливим лише за умов успішної міжпоколінної комунікації та трансляції духовних цінностей.

**Табл. 1. Постановки творів Моріса Панича в Україні**

Назва вистави	Режисер	П'єса М. Панича	Локація сцени	Дата прем'єри
«Into the blue»	Єва Зайцева	«Дівчинка в акваріумі для золотої рибки»	Київ, «ProEnglish Theatre»	17 липня 2021 р.
«Спробуй ще померти»	Михайло Міскун	«7 історій»	Київ, мала сцена театру BEAT	29 листопада 2021 р.
«7 історій»	Іван Данілін	«7 історій»	Коломия «Franco-театр»	27 вересня 2020 р.
«Спостерігач»	Євген Мерзляков	«Спостерігач»	Київський театр на Подолі	28 жовтня 2020 р.
«Дівчинка в акваріумі для золотої рибки»	Крістіна Шелудько, Єгор Водяхін	«Дівчинка в акваріумі для золотої рибки»	Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір'я»	2 грудня 2020 р.
«Відключені»	Антон Меженін	«Спостерігач»	Сумський театр драми і музичної комедії	21 грудня 2019 р.
«7 історій»	Ольга Міхневич	«7 історій»	Київ, Театр DNK	08 грудня 2018 р.
«7 історій»	Тетяна Шелепко	«7 історій»	Київ, «ProEnglish Theatre»	1 липня 2017 р.
Перформативне читання «Порушники»	Ігор Матіїв	«Порушники»	Львів, перша сцена «Драма.UA», вул. Городоцька, 36	19 листопада 2015 р.

### Джерела та література

- Абліцов, В. (2007). *Галактика «Україна». Українська діаспора: видатні постаті*. К.: КИТ. 436 с.
- Ангелова, А. (2016). Світоглядно-релігійні причини ритуального вбивства старих. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, IV (13), Is.: 82. Budapest. P. 18-22.
- Гайдаш, А. (2019). *Дискурс старіння у драматургії США: проблемне поле, семантика, поетика*: монографія. Дніпро: Акцент ПП. 416 с.
- НІСД (24.11.2022). Соціально-демографічна ситуація в Україні: шляхи подолання наслідків війни. *Національний інститут стратегічних досліджень*. URL: <https://niss.gov.ua/news/komentari-ekspertiv/sotsialno-demohrafichna-sytuatsiya-v-ukrayini-shlyakhy-podolannya>
- Овчаренко, Е. (2019). Почути один одного. *I-UA.tv. Культура*. URL: <https://i-ua.tv/culture/14862-pochuty-odyn-odnoho>
- Панич, М. (2014). *7 історій та інші п'єси*. Брустурів: Дискурсус. 316 с.
- Пастух, Б. (2015). Жанровий голод. *Zbruc': інтернет-газета*. URL: <https://zbruc.eu/node/35781>
- Середа, С. (29 травня 2023). Демограф Елла Лібанова: Про бебібум давайте не мріяти. Це – нереально. *Українська правда*. URL: <https://www.prawda.com.ua/articles/2023/05/29/7404353/>
- «Hey, Lady!» (2020). *Original series, created and written by Morris Panych*. Official website: <https://www.tjcontent.ca/about>
- Anderson, M. (2014, November 12). Review: Sextet. *Mooney on Theatre*. URL: <https://www.mooneyontheatre.com/2014/11/12/review-sextet-tarragon/>
- Beete, P. (2014, September 25). Art Talk with Morris Panych and Ken MacDonald. *National Endowment for the Arts*. URL: <https://www.arts.gov/art-works/2014/art-talk-morris-panych-and-ken-macdonald>
- Bekhta, I. & Hrytsiv, N. & Matviychuk A. (2021, April 22-23). Marking up Dramatic Text: a Case Study of «7 Stories» by Morris Panych. *COLINS-2021: 5th International Conference on Computational Linguistics and Intelligent Systems*. Kharkiv, Ukraine
- Ken And Morris. *Making Theatre Happen: official website*. URL: <http://www.kenandmorris.com/>
- Nothof, A. (2023, September 27). *Morris Panych*. URL: <https://www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=Morris%20Panych>
- Owen, D. (2013). The Comedy of Loss: The Plays of Morris Panych. The Australian Actor Training Conference. Federation University, Ballarat, Victoria. URL: [https://www.academia.edu/24476815/The\\_Comedy\\_of\\_Loss\\_The\\_Plays\\_of\\_Morris\\_Panych\\_CATR\\_2013\\_](https://www.academia.edu/24476815/The_Comedy_of_Loss_The_Plays_of_Morris_Panych_CATR_2013_)
- Panych, M. (Fall 1993). Contradictions (Morris Panych comments on theatre). *Canadian Theatre Review*. Vol. 76. Pp. 58-59. <https://doi.org/10.3138/ctr.76.010>
- Panych, M. (2015). *The Shoplifters*. Vancouver: Talonbooks. 121 p.
- Piatkowski, M. (2009, March 03). *Umbrella Talk with playwright Morris Panych*. <http://onebigumbrella.blogspot.com/2009/03/umbrella-talk-with-playwright-morris.html>
- Reid, G. (1990, automne). 'And then we saw you fly over here and land!': Metadramatic Design in the Stage Work of Morris Panych and Ken MacDonald. *Theatre Research in Canada*. Vol. 11, Is. 2. Pp. 134-147. <https://doi.org/10.3138/tric.11.2.134>
- Reid, G. (2011). Morris Panych. *The Canadian Encyclopedia*. URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/morris-panych>
- Robins, M. (2015, October 8). Theatre review: The Waiting Room is filled with hope (and love). *Vancouver Presents*. URL: <https://www.vancouverpresents.com/theatre/theatre-review-the-waiting-room-is-filled-with-hope/>

### References

- Ablitzov, V. (2007). *Halaktyka «Ukrayina». Ukrayins'ka diaspora: vydatni postati*. [Galaxy «Ukraine». Ukrainian diaspora: prominent figures]. K.: KYT. 436 p. [in Ukrainian]
- Anhelova, A. (2016). Svitohlyadno-relihiyni prychny rytual'noho vbyvstva starykh [Worldview and religious reasons for the ritual killing of the elderly]. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, IV (13), Is.: 82. Budapest, 2016. P. 18-22.
- Haydash, A. (2019). Dyskurs starinnya u dramaturhiyi SSHA: problemne pole, semantyka, poetyka: monohrafiya. Discourse of aging in US drama: problematic field, semantics, poetics: monograph. Dnipro: Aktsent PP. 416 p. [in Ukrainian]
- NISS (November 24, 2022). Sotsial'no-demohrafichna situatsiya v Ukrayini: shlyakhy podolannya naslidkiv viyny [Socio-demographic situation in Ukraine: ways to overcome the consequences of the war]. *Natsional'nyy instytut stratehichnykh doslidzhen'* [National Institute of Strategic Studies]. URL: <https://niss.gov.ua/news/komentari-ekspertiv/sotsialno-demohrafichna-sytuatsiya-v-ukrayini-shlyakhy-podolannya> [in Ukrainian]
- Ovcharenko, E. (2019). Pochuty odynd jednoho [I-Hear each other]. *UA.tv. Kul'tura* [I-UA.tv. Culture]. URL: <https://i-ua.tv/culture/14862-pochuty-odyn-odnoho> [in Ukrainian]
- Panych, M. (2014). *7 istoriy ta inshi p'yesy* [7 stories and other plays]. Brusturiv: Dyskursus. 316 p. [in Ukrainian]

- Pastuh, B. (2015). *Zhanrovyy holod* [Genre hunger]. Zbruč: internet-hazeta [Zbruč: online newspaper]. URL: <https://zbruc.eu/node/35781> [in Ukrainian]
- Sereda, S. (May 29, 2023). Demohraf Ella Libanova: Pro bebibum davayte ne mriyaty. Tse – nereal'no. [Demographer Ella Libanova: Let's not dream about a baby boom. It is not real]. *Ukrayins'ka pravda*. [Ukrainian Pravda]. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2023/05/29/7404353/> [in Ukrainian]
- «Hey, Lady!» (2020). *Original series, created and written by Morris Panych*. Official website: <https://www.tjcontent.ca/about>
- Anderson, M. (2014, November 12). Review: Sextet. *Mooney on Theatre*. URL: <https://www.mooneyontheatre.com/2014/11/12/review-sextet-tarragon/>
- Beete, P. (2014, September 25). Art Talk with Morris Panych and Ken MacDonald. *National Endowment for the Arts*. URL: <https://www.arts.gov/art-works/2014/art-talk-morris-panych-and-ken-macdonald>
- Bekhta, I. & Hrytsiv, N. & Matviychuk A. (2021, April 22–23). Marking up Dramatic Text: a Case Study of «7 Stories» by Morris Panych. *COLINS-2021: 5th International Conference on Computational Linguistics and Intelligent Systems*. Kharkiv, Ukraine
- Ken And Morris. Making Theatre Happen: official website. URL: <http://www.kenandmorris.com/>
- Nothof, A. (2023, September 27). Morris Panych. URL: <https://www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=Morris%20Panych>
- Owen, D. (2013). The Comedy of Loss: The Plays of Morris Panych. The Australian Actor Training Conference Conference. Federation University, Ballarat, Victoria. URL: [https://www.academia.edu/24476815/The\\_Comedy\\_of\\_Loss\\_The\\_Plays\\_of\\_Morris\\_Panych\\_CATR\\_2013](https://www.academia.edu/24476815/The_Comedy_of_Loss_The_Plays_of_Morris_Panych_CATR_2013)
- Panych, M. (Fall 1993). Contradictions (Morris Panych comments on theatre). *Canadian Theatre Review*. Vol. 76. Pp. 58-59. <https://doi.org/10.3138/ctr.76.010>
- Panych, M. (2015). *The Shoplifters*. Vancouver: Talonbooks. 121 p.
- Piatkowski, M. (2009, March 03). Umbrella Talk with playwright Morris Panych. <http://onebigumbrella.blogspot.com/2009/03/umbrella-talk-with-playwright-morris.html>
- Reid, G. (1990, automne). 'And then we saw you fly over here and land!': Metadramatic Design in the Stage Work of Morris Panych and Ken MacDonald. *Theatre Research in Canada*. Vol. 11, Is. 2. Pp. 134-147. <https://doi.org/10.3138/tric.11.2.134>
- Reid, G. (2011). Morris Panych. *The Canadian Encyclopedia*. URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/morris-panych>
- Robins, M. (2015, October 8). Theatre review: The Waiting Room is filled with hope (and love). *Vancouver Presents*. URL: <https://www.vancouverpresents.com/theatre/theatre-review-the-waiting-room-is-filled-with-hope/>

### *Anhelova Anhelina*

## Gerontosophical aspects of Morris Panych's drama

**Abstract.** The article examines the problem of understanding old age in the works of the Canadian playwright Morris Panych. **The main subject** of the study is the gerontosophical aspects of M. Panych's drama.

The research methodology is based on the following scientific methods: search and analytical (to collect information about Morris Panych's dramaturgy), biographical (to reconstruct the stages of Morris Panych's life), semiotic (to reveal the symbolism present in M. Panych's plays), structural-typological (to identify the specifics of drama and typology of characters), comparative (to identify similar and different characteristics of elderly characters in Morris Panych's plays), generalization method (to draw conclusions).

**Key words:** dramaturgy of Morris Panych, gerontology, population aging, gerontophobia, euthanasia, gerontocide, ageism.

*Бенюк Петро Петрович,*  
аспірант 2 курсу кафедри організації  
театральної справи імені І.Д. Безгіна.  
Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення імені  
І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Petro Beniuk,*  
postgraduated student of the Theater Organization  
Department named after Igor Bezgin. Kyiv National  
I.K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema and  
Television University. Kyiv, Ukraine

## ПАРАДИГМАЛЬНИЙ «ПЕРЕХІД» У ДІЯЛЬНОСТІ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

**Анотація.** У статті розглядається творчо-організаційна діяльність Львівської національної опери у хронологічних межах ХХІ століття та її акультураційно-інкультураційні особливості. Автор простежує розвиток цих процесів у постановочній роботі театру та виокремлює для дослідження два періоди у його роботі. На основі аналізу та порівняння динаміки кількісних показників у розвідці виявлено явище «парадигмального переходу» в репертуарній політиці установи та «інкультураційно-художня модифікація» як специфіка проектного менеджменту театру на сучасному етапі.

**Ключові слова:** пострадянська театральна модель, репертуарна трансформація, парадигмальний перехід, інкультураційно-художня модифікація, «Український прорив».

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Мистецька діяльність Львівського національного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької у першій чверті ХХІ століття, характеризується тяжінням до різних полюсів. Полюсність формують три напрями. Східний – твори російських авторів із виокремленням представників російського театру зокрема та особливим їх статусом (заповнені театральні майданчики на російських проєктах антрепризи, із режисурою не найвищої якості та «другорядними зірками» чи «зірками на спаді»). Різноманітна європейська класика та сучасні постановки – як плюралістична складова – формують модерну і постмодерну складову другого полюсу. Роботи українських авторів різних періодів – у третьому.

Недорєформованість власної театральної моделі, яка за суттю залишається пострадянською а також десятки попередніх років цілеспрямованої діяльності радянської державної машини з фізичного і творчого знищення митців-авторів-композиторів та заборони їх творів, призводять до

відсутності, впродовж значного часу, в репертуарі оперно-балетних театрів нових, сучасних, актуальних творів українських композиторів і значного зміщення акультураційно-інкультураційного балансу в бік іноземного матеріалу. У соціумі натомість фактично формується латентний, відкладений запит на автентичну творчість.

Військові дії та трагічність подій сьогодення, великою мірою посилюють необхідність окреслення української ідентичності, повернення до власних витоків із відторгненням-відміною творів російських авторів («culture cancel russia» чи «canceling russia»). Детермінантна роль з «відміни російської культури» як такої належить в тому числі українським державцям. Посилюється запит на твори зі значною духовно-ідентифікуючою національною складовою, який театр задовольняє виконанням власного репертуару. Спостерігається також кратно збільшений запит на український творчий доробок не тільки всередині країни, а й у західних державах. У світлі цих подій набуває

додаткової гостроти проблематика недостатності на оперно-балетних сценах держави українського художнього матеріалу. Відсутність альтернативних опцій та релевантність художньої пропозиції з їх «заміни» і «витіснення», є одними із найбільш пріоритетних завдань менеджменту оперно-балетного мистецтва на сучасному етапі. Фактично це наріжний камінь успішного теперішнього та майбутнього розвитку театральної справи. Необхідність корекції і адаптації репертуарних планів, комплексних зусиль театрального менеджменту задля появи нового пласту сучасної української опери та балету давно на часі. Цим обумовлюється **актуальність дослідження**.

**Мета статті** полягає у виявленні особливостей екзистенції періоду парадигмального «переходу» та інтеграції Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької в глобальні культурні контури першої чверті XXI століття та його акультураційно-інкультураційну валентність. Особливості творчо-організаційного розвитку як «театру – суб'єкта», детермінанту прецедентних подій та нової *adagenda* оперно-балетного мистецтва країни.

**Завдання дослідження:**

- визначити соціокультурні чинники розвитку установи на сучасному етапі;
- розглянути екзистенцію театру, фокусуючись на особливостях акультураційно-інкультураційної складової в діяльності установи;
- дослідити мистецьку валентність театру з точки зору процесів універсалізації, мистецького різноманіття та розвитку власної самобутності;
- проаналізувати актуальний соціокультурний вплив театру на розвиток сучасного музичного мистецтва в театральному полі;
- порівняти акультураційно-інкультураційний баланс у діяльності установи на різних етапах.

**Новизна дослідження.** Акультураційно-інкультураційні процеси у розрізі репертуарно-прем'єрних постановок Львівського театру опери та балету, їх динамічний баланс і мистецький контраст майже не досліджувався. У даній статті проведена спроба використати **аналітичний та компаративний підходи** для виявлення і визначення тригерів, що спричиняють злет установи на провідні позиції оперно-балетного мистецтва в Україні. Описуються трансформаційні перетворення та процеси «переходу» від «театру об'єкта» до «театру суб'єкта»: проведено

комплексний аналіз репертуарної політики Львівської національної опери з фокусом на особливості акультураційно-інкультураційних процесів; систематизовано та зіставлено їх специфічні показники). **Об'єктом дослідження** визначається творчо-організаційна діяльність Львівської національної опери в соціокультурному значенні.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.**

Серед праць, присвячених діяльності Львівської національної опери, слід зазначити розвідку музикознавиці й дослідниці історії театру Оксани Паламарчук «Паламарчук Оксана: музичні вистави Львівських театрів (1776-2001 рр.)» (Львів, 2007) у якій репертуарна діяльність, в т. ч. оперної установи міста, розглядається до хронологічних меж, зазначених у даній статті автора. Книга кандидата мистецтвознавства Юрія Ямаша «Архітектура Львівської опери» (Львів: Простір-М, 2020) досліджує передісторію спорудження, сам процес побудови, архітектурні особливості екстер'єру й інтер'єру театру а також період його капітального ремонту кінця XX століття. Окрім того, 2021-го року Олегом Петриком захищено дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за темою: «Балетна трупа Львівського театру опери та балету другої половини XX – початку XXI століть: художньо-творчий аспект», у якій однобічно досліджується лише виконавсько-хореографічна та балетмейстерська діяльність майстрів театру... Оскільки наукова база даних з акультураційних та інкультураційних процесів у театрі лише у стадії накопичення, а основні наукові праці з огляду на тематичну актуальність вочевидь ще попереду, певною науковою опорою для написання статті, окрім робочих матеріалів Львівського театру, виступають матеріали інтерв'ю та публікації українських митців, статті театро- та музикознавців.

**Предмет дослідження:** динаміка акультураційно-інкультураційних процесів у репертуарній політиці, особливості творчо-організаційного розвитку Львівської національної опери.

**Вклад основного матеріалу.** Сучасний музичний хронотоп України вбачається необхідним розглядати у фокусі загальносвітових процесів, один із яких, глобалізація, за твердженням Френсіса Фукуями: «... є не лише економічною, а й культурною інтеграцією». (Фукуяма, 2000, с. 39). Надалі це сприятиме виробленню праївльних стратегічних рішень і процесів осягнення, засво-

ення і пропагування автентичних (інкультурація) і закордонних (акультурація) музичних практик та їх особливостей.

Музикознавиця О. Зінкевич, окреслюючи тенденції та зміни у національному музичному часо-просторі, дефініює його як «переділ» із тенденціями протилежноскерованого руху та подальшою «персоніфікацією музичної ситуації, яку надалі визначають особисті, індивідуальні проекти замість впливу окремих рухів та груп, дискусію між якими замінила “персональна” конкуренція» (Зінкевич, 2004, с. 30).

Театральний простір країни все ще продовжує залишатись пострадянським з ознаками гібридності. У ньому поруч існують як негативні, так і позитивні явища західних мистецьких практик, проте успадковано й атавізми радянського періоду. Як твердить один із найяскравіших українських режисерів, екс-художній керівник Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка (Київ) Станіслав Мойсеєв: «Наша країна в культурному плані дуже ізольована, у ній дуже сильна домінанта хуторянської психології <...> Це свідомий і підсвідомий вибір наших митців. Це спадок радянської ментальності» (Мойсеєв, ЕР). За своєю суттю така гібридна модель поряд із позитивними, здоровими елементами репертуарного театру (переважає у Польщі та інших європейських країнах) містить також і пострадянські недоліки: залишковий принцип фінансування; відсутність розробленої кращими фахівцями стратегії розвитку галузі; самоізоляція; фрагментованість; неоднорідність. Теперішній головний режисер Театру імені Марії Заньковецької Давид Петросян, говорячи про особливості театральної діяльності, зазначав: «...в нас немає єдиного культурного простору – його не

існує» (Петросян, ЕР). Ці та інші складові, сумарно спричиняють перманентно виникаючі кризи. «...без чітко сформульованого вектора культурної політики держави <...> ми не станемо конкурентоспроможними, адекватними щодо загальноєвропейського контексту» (Мойсеєв, ЕР).

Аналізуючи соціокультурне тло заданого періоду, слід зазначити, що проголошуваний псевдоперехід на механізми «ринкової економіки» західних країн із відмовою держави від фінансування культури у попередніх об'ємах, в реальності не супроводжувався реформами для його здійснення. Відбувається як зниження суспільної «престижності» інституту театру й професій, пов'язаних із ним, так і зменшення пріоритетності театральної діяльності для держави. Через об'єктивні і суб'єктивні обставини театральної справа у XXI чергує низхідні періоди свого розвитку із періодами підйому – інтенсифікації мистецьких процесів (здебільшого у другій його половині). Складні фінансово-економічні умови в країні також (відносно до об'єктивних обставин) призводять до **зменшення на кілька порядків купівельної спроможності населення**. Переважна більшість соціопитувань теж демонструють **«нестачу коштів» як одну із основних причин** неможливості відвідування опитаними культурних подій у бажаній кількості. **Відповідно сьогодні економічно обгрунтована вартість театрального квитка значно вища за наявну й суттєво обмежує можливість ціноутворення** дирекції театрів. Нижче наведена діаграма, яка ілюструє майже трикратне зниження кількості глядачів на виставах українських театрів упродовж 1990-2017 рр., що опосередковано свідчить про взаємозв'язок стагнаційних економічних та внутрішньотеатральних процесів. (Дані Державної служби статистики України, ЕР)





Дослідження в цьому напрямку, на думку автора, досить актуальне і заслуговує окремої наукової розвідки. З огляду на необхідність значного опрацювання суто економічної тематики ця праця буде продовжена у наступних статтях.

Якщо ж повернутись до розгляду соціокультурного простору у його оперно-балетній частині, потрібно зазначити про важливість інкультурації і акультурації як невід’ємної складової творчого процесу на сучасному етапі. Дефінітивно акультураційну та інкультураційну складові визначаємо:

**Інкультурація** – процес осягнення власної культури, споріднення з її ідентичністю, обрядами, звичаями й традиціями. Розуміння їх витоків і розвитку. Внутрішня синхронізація із загальнонаціональними цінностями та, як наслідок, зміцнення внутрішніх духовних основ. Спрямована на осягнення представниками відповідної культурної групи специфічних, притаманних лише цій культурі особливостей, інкультурація виступає еквівалентом ініціації до власного культурного простору.

**Акультурація** – культурні контакти (в т.ч. багаторівневі та багатоступеневі) між групами, що є носіями й презентують різні культурні досвіди та простори ідентичності. Найбільша загроза цього процесу полягає у можливості бути «розчиненою» ними та втратити власний культурний доробок.

Термінологічно близькими є також поняття «культурного контакту» і «культурного обміну», що тієї чи іншою мірою означають суть процесів.

Динаміка акультураційних процесів включає як повне прийняття й поглинання «старої» культури із втратою власної ідентичності, так і її адаптацію, включаючи реакцію (повне відторгнення «нової» культури «старою»).

Зазначені процеси є невід’ємною складовою театральної справи на сучасному її етапі та справляють на неї суттєвий вплив. Саме у полі свідомості відбувається демаркація культурних кордонів і набуття власної ідентичності глядачем. Визначальною у цьому разі є *вистава* як складова репертуарної політики театрів і *прем’єрна вистава*, яка має містити у собі все найкраще, що пропонує в художньому та технічному плані театральна установа на сьогодні.

Репертуарну політику Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької в хронологічних межах XXI століття слід розділити на два значимих періоди. У кожному із них проходять процеси, які варто дослідити. Перший період діяльності Львівської опери бере свій відлік (фактично з 1998 р.) від початку століття і по 2016 рік під керівництвом Тадея Едера. Він продовжив усталені традиції та підходи своїх попередників, щодо управлінських методів зокрема. Впродовж цього періоду театр здебільшого існував у звичній пострадянській інерційній парадигмі із традиційним поєднанням фінансово-організаційної проблематики та відсутності зусиль із її подолання, що суттєво ускладнювало постановочну роботу.



Окреслюючи цей етап, відзначаємо хронологічні відтинки (до 20% від загального) лише із однією повноцінною прем’єрною постановкою, що

не збільшувало ймовірність покращення державного фінансування в майбутньому. В результаті утворювалось своєрідне замкнене коло.



2000-2016 дані робочих матеріалів театру

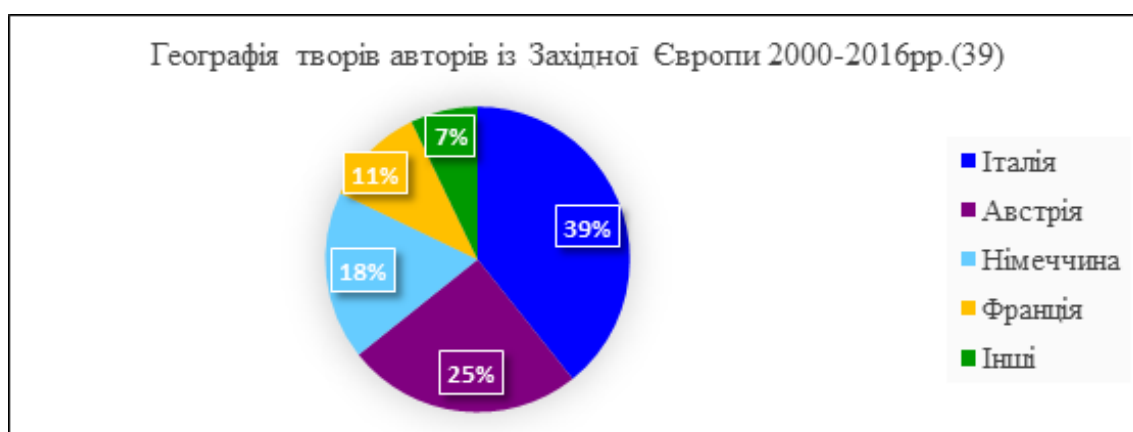
Відсутність візії та стратегічного концепту розвитку театру, впливала на якість менеджменту Т. Едера. У поєднанні із недостатнім державним фінансуванням та відсутністю успішних практик з пошуку альтернативних джерел, інерційний сце-

нарий розвитку полягав швидше у «втриматись на плаву». Репертуарна політика полягає у презентації на сцені переважно творів західної класики із порівняно незначною часткою українських авторів.



Упродовж усього першого відтинку роботи Львівської національної опери під керівництвом Т. Едера формується виражений тренд із акультураційною домінантою. Інкультураційний чинник натомість виражений на кілька порядків слабше. Його співвідношення 1:4 чи 21% до 79% на користь іноземних культурних зразків. Половину із загальної відносно невеликої кількості українських творів становили автори М. Скорик та А. Сіренко.

Серед західноєвропейського репертуарного спектра найбільша частка належить італійським митцям (39%), вслід за якими йдуть австрійські (25%), німецькі (18%), французькі (11%) та інші (7%) автори. Загалом репертуарна політика цього періоду є відображенням як певної стратегічної ставки, так і загальних тенденцій тих років серед оперних театрів.



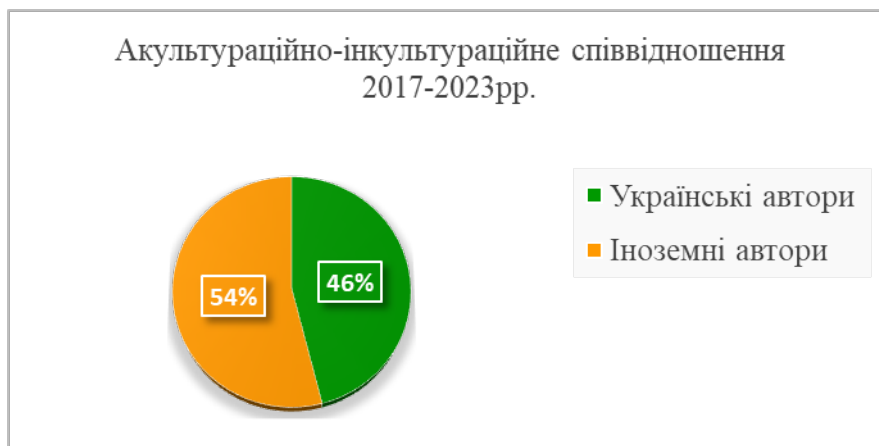
Окрім фінансово-економічної проблематики, зауважимо: втрачену у другій половині ХХ століття композиторську школу; відсутній пласт камерної опери; брак фахівців із достатньою експертизою для фандрейзингу та ін. Більшість

із зазначених проблемних позицій вирішити вдалось, у наступному періоді діяльності театру, іншому його керівникові В. Вовкуну, поєднавши організаційні, інтелектуальні та творчі зусилля для виходу установи на новий художній рівень.

### Парадигмальний «перехід» як крок нового мистецького буття.

Наступний період є багато в чому визначальним для установи з точки зору національного культуротворення. Хронологічно починається 13.03.2017 року із перемоги у конкурсі на керівну посаду народного артиста України, професора

Василя Вовкуна, у прагненнях якого: «авторський театр <...> має передавати особисті рефлексії, що роблять мистецтво акцентованим і актуалізованим, суголосним часу, розкриваючи його тексти та підтексти <...> Це вимагає нових мистецьких форм ризиків і викликів» (*Офіційний сайт Львівської національної опери*, EP).



Аналіз цього часового відтинку виявляє зміну динаміки і траєкторії відповідних процесів, яка формується паралельно зі зміною кількісного співвідношення. Фактично відбувається парадигмальний інкультураційний перехід, змінюється валентність творчої діяльності установи як такої. Акультураційні процеси натомість набувають адаптаційної форми.

Організація і виконання програми розвитку «Український прорив» та вдалий досвід грантрайтингу створюють надійне фінансове підґрунтя для розвитку.

**Концепція менеджменту** Львівської національної опери нового періоду спирається на сучасне **українське мистецьке різноманіття в європейському контексті**. Значну частку репертуару займає класика, однак достатньою мірою наявні й модернові твори та цілий пласт камерної форми, бароковий стиль, окремі частково авангардні постановки. Основна особливість полягає в унікальному позиціонуванні установи, яка єдиною з-поміж оперних театрів України поставила за мету постійне оновлення репертуару **творами українських композиторів** – як сучасних, так і минулих епох, у новітньому режисерському трактуванні, суголосному сучасній проблематиці. Висока виконавська майстерність трупи, репертуарна впевненість і деколонізаційна складова («Страшна помста», «Запорожець за Дунаєм», «Псалми війни») також вирізняють Львівську оперу серед

інших оперних театрів. Високі показники заповнюваності глядацької зали, переконливо свідчать про затребуваність українськими глядачами творів національного оперного мистецтва. Проекти, що становитимуть майбутній репертуар, ретельно добираються відповідно до концепції театру.

Показовою особливістю цього періоду вбачається ретельний фокус на збільшенні творчих спроможностей колективу. Впродовж 2017-2023 рр. на сцені Львівської національної опери працювали понад пів сотні запрошених виконавців – диригентів, солістів-вокалістів та артистів балету, зірок світової та української оперної сцени, таких як Штефан Попа (Румунія-Італія), Віталій Білогий (Україна-США), Андрій Юркевич та ін. Спостерігаємо нову тенденцію у Львівській національній опері – трансмісію знань, що творить нову компетенцію та детермінує займання театром провідних позицій у мистецькому просторі:

– *Модерна постановка В. Вовкуна «Правда під маскою» Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької, перемогла у категорії «Найкраща хореографічна/ балетна/ пластична вистава» II Всеукраїнського фестивалю-премії ГРА.*

– *Опера Івана Небесного «Лис Микита» (лібрето В. Вовкуна) у постановці Львівської національної опери здобула (єдиною серед оперних театрів України) перемогу у номінації «За найкращу музичну виставу у жанрі опери/оперети/музи-*

клу» IV Всеукраїнського театрального Фестивалю-премії «ГРА». (Оцінювало вистави у шорт-листі фестивалю, міжнародне журі.)

– Опера Є. Станковича «Страшна помста» вперше, як українська постановка, увійшла до шорт-листа вистав у номінації «Світова прем'єра року» від «International Opera Awards» (Вовкун, EP).

Інший тренд – зусилля, спрямовані на просвітницьку діяльність з презентації й пропагування традицій української сучасної, класичної та модерної музики. На «підключення» до послідовного пропагування нових для українського слухача авангардних і модернових творів. Позитивно конотоване творче «вклинювання» у європейський культурний простір через презентацію визначальних національних мистецьких постановок.

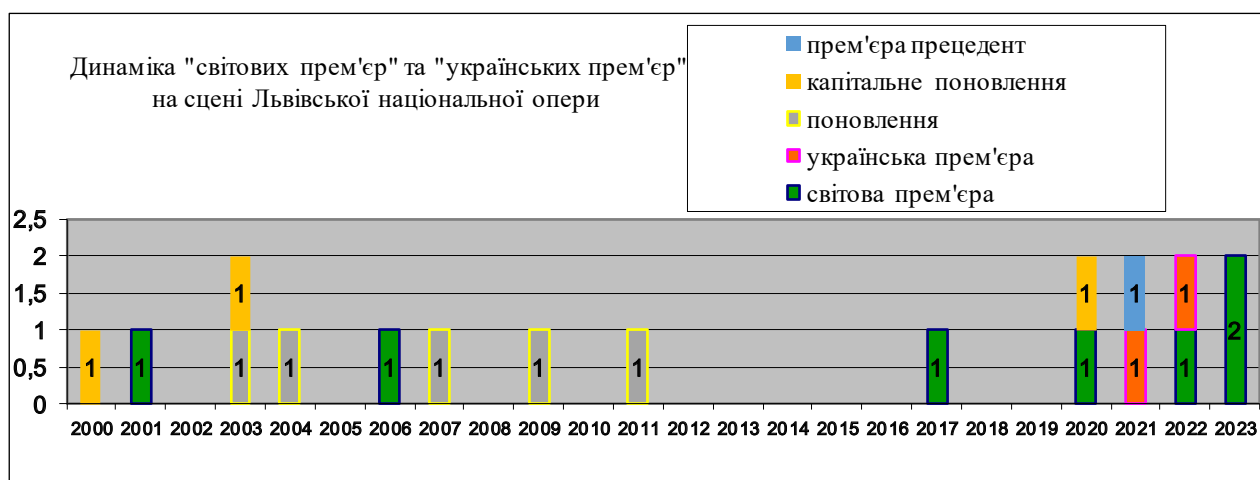
### Глобальні мистецькі координати

2021 р. – Створено прецедент. Вперше сучасна українська опера «Коли цвіте папороть» (Є. Станкович), транслювалась на міжнародній онлайн платформі Opera Vision. Твір був вибраний для показу самим європейським онлайн майданчиком (аудиторія якого налічує кілька

мільйонів), що свідчить про затребуваність вітчизняного авторського доробку на Заході. Цю трансляцію, через масштабність події, вбачається за доцільне віднести до прем'єри-прецеденту.

Найбільш повне уявлення про менеджмент, розвиток і художній рівень певного театру можна скласти, переглянувши його прем'єрні постановки. Окреслимо особливості його репертуару та динаміку розвою. Серед них виділяємо: «світові прем'єри» (виконується вперше), «українські прем'єри» (уперше на теренах держави), капітальне поновлення (поновлення вистави, яке пов'язано зі змінами режисерського плану, нового трактування сценічних образів та вводом нових виконавців) і поновлення.

Процес «парадигмального переходу» у другому періоді означимо першим етапом зміни парадигм, упродовж якого дефініція «Світова прем'єра» та «Загальноукраїнська прем'єра» з'являється на афіші театру 6 та 1 раз відповідно, що майже у 10 разів частіше порівняно із першим досліджуваним періодом роботи театру у щорічному зіставленні.



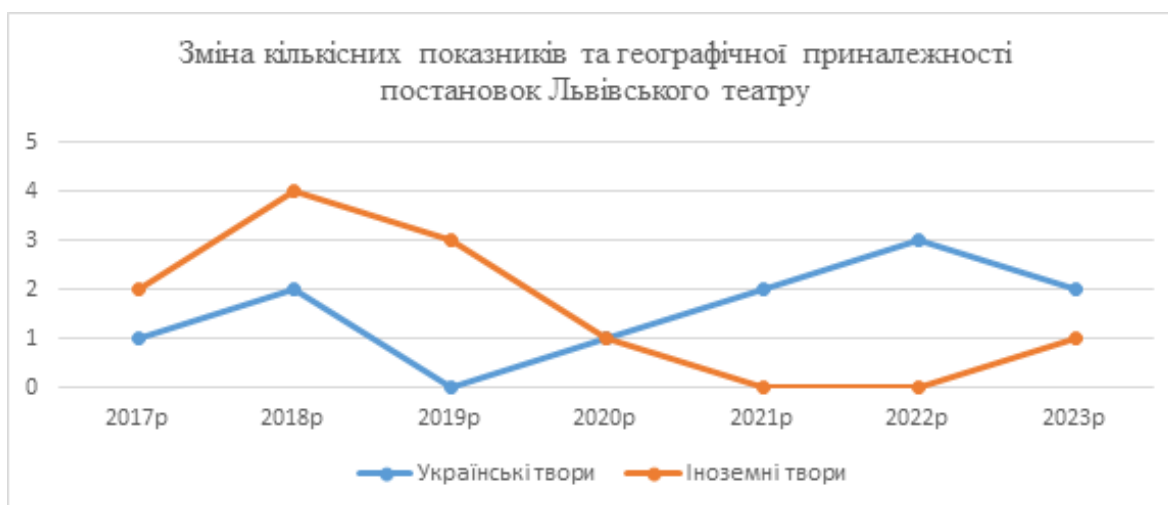
Слід зазначити, що перший досліджуваний автором період не містить жодного першовиконання творів зарубіжних композиторів. За понад півтора десятка років відбулось також лише два першопрочитання національних авторів, обидва авторства М. Скорика. У першому (2000 р., опера «Мойсей») і другому випадку (2006 р., балет «Повернення Баттерфляй») важливу роль у написанні відіграли родинні мотиви автора. Крім того, особливістю цього періоду є порівняно значна кількість поновлень вистав. Вплив установи на формування нових тенденцій на теренах нашої

держави є незначним. Водночас про майстерність митців театру свідчить довге сценічне життя тогочасних постановок, деякі із них досі наявні у репертуарі театру.

Починаючи з 2017 р. у діяльності театру відстежуємо кардинальну зміну творчої та управлінської моделі й народження нового тренду. Акультураційна частка зменшується, проте все ще співвідносна за своєю силою з інкультураційною, позиції якої впродовж 2017–2023 рр. збільшуються кратно. Трансформаційна динаміка процесів акультурації та інкультурації в означений період

синхронізується. Ще однією особливістю є поява прем'єр із деколонізаційною складовою як поглиблення їх художньо-образної частини.

Показовою є поява у проєктному менеджменті міжнародних постановочних груп, що привносять до вистав модерність і навіть авангардові аспекти



світової культури. Натомість зростання кількості українських творів на сцені Львівської національної опери лише покращило творчі спроможності театру. Джон Еллісон, директор журналу «Орега» та голова журі найбільшої відзнаки у світі оперного мистецтва «International Opera Awards» – Оскара у світі опери, відзначає діяльність театру як результат: «...їхньої мужності та стійкості <...> еталонних постановок <...> роботи видатних компаній, які продовжують мужньо забезпечувати чудову якість у неможливих умовах» (Еллісон, EP).

**Висновки.** На сучасному етапі розвитку національного театрального мистецтва та оперно-балетної його складової, зокрема, у другій половині першої чверті XXI століття відбувається початок радикальної зміни парадигми буття Львівської національної опери, що означається автором як парадигмальний перехід. Особливостями цього процесу визначаються: набуття яскраво вираженої інкультураційної валентності постановочного процесу, адаптація акультураційної його складової (що втрачає позиції), впровадження дирекцією проєктного менеджменту, зростаючий художній рівень та визнання постановок театру. Глобальний розвиток Львівської опери за основними напрямками та окремими її показниками (що зростають *десятикратно*), результує її «мистецьке вклинювання» до європейського простору та високі творчо-організаційні здобутки на загальносвітовому рівні.

*Менеджментом театру* формується стійкий запит і створюються умови для появи нових актуальних постановок українських авторів. Діяль-

ність, що ґрунтується на стратегічній програмі В. Вовкуна «Український прорив», фактично перетворює установу на визначальний чинник, театр-суб'єкт творення нової мистецької адженди й контенту. Прем'єри театру є носіями деколонізаційної, антисоцреалістичної та авторсько-інтелектуальної специфіки, що у сучасних умовах формується у/як чинник антикрихкості.

Визначаючи динаміку процесів трансформації іноземного та національного авторського доробку на сцені Львівського театру імені Соломії Крушельницької, виявляємо також ще одну специфічну форму постановочної роботи. Застосуємо для неї визначення «інкультураційно-художня модифікація», що з'являється як результат постановочної роботи інтернаціональної групи митців, яка працює над постановкою із українською театральною трупкою та матеріалом, прищеплюючи українському ДНК європейські художні хромосоми. «На виході» отримується процес інкультураційного розвитку, що включає дифузію певних іноземних практик, адаптованих до «чужої» культури, «відкаліброваних» творчою інтерпретацією артистів. У самому театральному середовищі також відбуватиметься й ефект зворотної дії: у процесі подальшого інкультураційного перетворення митцями початкового матеріалу, творчої співпраці, відбуватиметься також перенародження і самого простору постановки. Результатом стають прем'єри якісно нової форми та змісту, добре збалансоване співвідношення іноземного та національного доробку, рух власною мистецькою траєкторією.

Подальші наукові розвідки в цьому напрямку вбачаються не лише можливими а й безпечно необхідними з причин значного запиту на дослідження сучасної театральної проблематики, деколонізаційної теорії та практики антисоціалістичних підходів, на поширення театром національного творчого доробку, модернового виконання світових класичних творів і сучасних іноземних авторів як фундаменту держави.

#### Джерела та література

- Вовкун, В. URL: [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=pfbid0A4eb26hBGyFVfPQLcnEnNHqQga2hf0ogaC1rLiAT3wcWM5mdw8hBE1WGDft5zMu5l&id=100002228952177](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0A4eb26hBGyFVfPQLcnEnNHqQga2hf0ogaC1rLiAT3wcWM5mdw8hBE1WGDft5zMu5l&id=100002228952177) (дата звернення 04.10.23)
- Еллісон, Д. URL: <https://www.rtf.be/article/lvivska-ta-odeska-operi-nagorodzheni-za-muzhnik-ta-opir-l-opera-de-lviv-et-d-odessa-recompenses-pour-leur-courage-et-leur-resistance-11113889>, дата звернення 24.09.23
- Зінкевич, О. (2004). Музика говорить мовою нашого часу. *Критика*, липень-серпень, №81-82. Київ, 2004. 40 с.
- Мойсєєв, С. Позиція «не треба поспішати» – від лукавого. Від неї віє чимось радянським. URL: [https://lb.ua/culture/2018/06/15/399461\\_stanislav\\_moiseev\\_pozitsiya\\_ne\\_nado.html](https://lb.ua/culture/2018/06/15/399461_stanislav_moiseev_pozitsiya_ne_nado.html) (дата звернення 02.09.23).
- Офіційний сайт Державної служби статистики URL: <https://www.ukrstat.gov.ua/> (дата звернення 20.09.23)
- Офіційний сайт Львівської Національної опери. URL: <https://opera.lviv.ua/vasyl-vovkun-najyaskravishisporogady-ta-vrazhennya-2020-roku/> (дата звернення 25.08.23)
- Петросян, Д. Режисер Давид Петросян про музику, театр і про музику в театрі. URL: <https://theclaquers.com/posts/11275> (дата звернення 27.09.23).
- Фукуяма, Ф. (2000). Глобалізація безконечна. *Незалежний культурологічний часопис «І»*, №19. Київ. 39 с.

*Petro Beniuk*

#### Paradigmatic «transition» in the activities of the Lviv National opera in the first quarter of the XXI century

**Abstract.** The article examines the creative and organizational activity of the Lviv National Opera within the chronological framework of the XXI century and its acculturation-inculturation features. The author traces the development of these processes in the theater's production work and identifies two periods in his work for research. Based on the analysis and comparison of the dynamics of quantitative indicators, the phenomenon of «paradigm shift» in the repertoire policy of the institution and «inculturation-artistic modification» as a specificity of project management in the theater at the present stage is revealed by him.

**Key words:** post-soviet theatrical model, repertoire transformation, paradigm shift, inculturation-artistic modification, «Ukrainian breakthrough».

#### References

- Vovkun, V. Retrieved from: [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=pfbid0A4eb26hBGyFVfPQLcnEnNHqQga2hf0ogaC1rLiAT3wcWM5mdw8hBE1WGDft5zMu5l&id=100002228952177](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0A4eb26hBGyFVfPQLcnEnNHqQga2hf0ogaC1rLiAT3wcWM5mdw8hBE1WGDft5zMu5l&id=100002228952177) (data zvernennya 04.10.23). [in Ukrainian]
- Ellison, D. Retrived from: <https://www.rtf.be/article/lvivska-ta-odeska-operi-nagorodzheni-za-muzhnik-ta-opir-l-opera-de-lviv-et-d-odessa-recompenses-pour-leur-courage-et-leur-resistance-11113889> (data zvernennya 24.09.23). [in French]
- Zin'kevych, O. (2004). *Muzyka hovoryt' movoyu nashoho chasu* [Music speaks the language of our time]. *Krytyka, lypen'-serpen'* (№81-82). Kyiv. 40 s. [in Ukrainian]
- Moyseyev, Stanislav. *Pozyt'siya «ne treba pospishaty» – vid lukavoho. Vid neyi viye chymos' radyans'kym* [The «no need to hurry» stance – it reeks of deceit. It carries a scent of something Soviet]. Retrieved from: [https://lb.ua/culture/2018/06/15/399461\\_stanislav\\_moiseev\\_pozitsiya\\_ne\\_nado.html](https://lb.ua/culture/2018/06/15/399461_stanislav_moiseev_pozitsiya_ne_nado.html) (data zvernennya 02.09.23). [in Ukrainian]
- Ofitsiyyny sayt Derzhavnoyi sluzhby statystyky*. Retrieved from: <https://www.ukrstat.gov.ua/> (data zvernennya 20.09.23). [in Ukrainian]
- Ofitsiyyny sayt Lvivs'koyi natsional'noyi opery*. Retrieved from: <https://opera.lviv.ua/vasyl-vovkun-najyaskravishisporogady-ta-vrazhennya-2020-roku/> (data zvernennya 22.08.23). [in Ukrainian]
- Petrosyan, Davyd. *Rezhyser Davyd Petrosyan pro muzyku, teatr i pro muzyku v teatri* [Director Davyd Petrosyan about music, theater and music in the theater]. Retrieved from: <https://theclaquers.com/posts/11275> (data zvernennya 27.09.23). [in Ukrainian]
- Fukuyama, Frensis (2000). *Hlobalizatsiya bezkonechna* [Endless globalization]. *Nezalezhnyy kul'turolohichnyy chasopys «I»*, № 19. Kyiv. 39s. [in Ukrainian]

*Ходаківський Дмитро Дмитрович,*  
аспірант, творча аспірантура, 2 кафедра акторської  
майстерності та режисури драми. Київський  
національний університет театру, кіно і  
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Dmytro Khodakivskyi,*  
postgraduate student, creative graduate  
school. Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi  
Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

## ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬОЇ СПАДКОЄМНОСТІ: ВІД «МЕТАФІЗИКИ» Л. КУРБАСА ДО МЕТАМОДЕРНІСТСЬКИХ ПОШУКІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ ХХІ СТ.

**Анотація.** У статті досліджується «метафізичний» вимір творчості Леся Курбаса і аналізуються причини звинувачень його у цьому. Розглянуто специфіку теоретичних орієнтирів режисера, що свідчать про прогнозування ним історично-художніх прийомів метамодернізму.

Автором обґрунтовується необхідність поглибленого вивчення мистецьких здобутків режисера, що є своєрідним культурним каталізатором активізації не лише творчих пошуків у сучасному українському театрі, а й їх зіставлення з процесами в європейському театральному просторі.

**Ключові слова.** Художня спадкоємність, метафізика, постмодернізм, метамодернізм, «нова щирість», «розумний арлекін», театр.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Повномасштабне вторгнення РФ в Україну активізувало піднесення патріотичного руху, що значною мірою загострило загальний інтерес нашого суспільства до здобутків української культури та її входження в європейський контекст.

Як стверджував видатний французький філософ М. Фуко (1926-1984), процес поглиблення є невід'ємною частиною розшифрування генеалогії мистецтва, у цьому разі – сучасного українського театру та створення його антології.

Поза сумнівом, у цьому контексті Леся Курбас – одна з ключових постатей. При аналізі творчого шляху цього митця та історії втілення його знакової вистави «Маклена Граса» стає очевидним, що це блискучий рівень режисури зокрема і театрального мистецтва взагалі, якого досяг «Березіль» напередодні арешту свого засновника.

Особливістю даної статті є те, що творчість Леся Курбаса розглядається у контексті сучасних європейських культурних тенденцій і дає

підстави констатувати факт передбачення режисером тенденцій, які спричинили появу «постпостмодернізму» і «метамодернізму». Артикуляція Л. Курбасом ролі актора як «розумного арлекіна», що є основоположним чинником успіху вистави, повною мірою є суголосним тезі про визначальну роль постаті виконавця, про що йшлося у «Нотатках Метамодернізму» Робіна ван ден Аккера та Тімотеуса Вермьоленна 2010 року.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Основою для написання статті стало опертя на філософські засади «метафізики» та їх зіставлення з теоретичними роботами Л. Курбаса, викладеними в збірнику 2022 року «Філософія театру», науковими розвідками курбасознавців (Н. Корнієнко, Л. Танюка, Г. Веселовської, І. Чужиної, Т. Пилипчук, Я. Партоли), з теоретичними працями дослідників, що визначали основні принципи метамодернізму і декларували їх у своїх «маніфестах» 2010 та 2011 років.

Наразі зазначимо, що в результаті проведеної роботи з'ясувалася фактична відсутність праць щодо аналізу пошуків театрального мистецтва на теренах метамодернізму. У переважній більшості вони присвячені розгляду відповідних експериментів у царині літератури та кінематографа.

**Мета статті** – обґрунтувати можливий зв'язок «метафізика – художній експеримент Л. Курбаса – метамодернізм» і артикулювати прогностичний потенціал художньої спадщини видатного митця.

**Виклад основного матеріалу.** В дослідженнях творчості Курбаса спостерігається один показовий алогізм. На думку Н. Корнієнко, митця звинувачували у зверненні до «метафізики», тоді як він сам це заперечував. Проте аналіз творчості режисера дає, на нашу думку, всі підстави говорити про очевидну слушність цього твердження української дослідниці. Це підтримують більшість курбасознавців, наголошуючи, що Л. Курбас, вочевидь, був тим митцем, який випередив свій час.

Режисера, як відомо, звинувачували у тяжінні до «буржуазної європейської» естетики: «Глибоко врастаючи у філософський ґрунт кантіанства, ця естетика цілком спрямована на пізнання внутрішньої “таємної” суті речей, на пізнання, а разом і на естетичні переживання розірваного, хаотичного психологічного світу буржуазної особи» (Г. Юра, 1989, с. 743).

Як зазначає український науковець В. Петрушенко, той період характеризувався саме критикою метафізики: «Метафізику звинувачували в “даруванні” людству хибних ідей» (Філософія: навч. посіб., 2013.).

Говорячи про «метафізичну» спрямованість творчості Курбаса, необхідно, хоча б коротко, реконструювати основні засади метафізики. Застосування терміна «метафізика» в історії філософії зумовлене тим, що в I столітті до н. е. таку назву працям Аристотеля дав його учень Андронік з острова Родос. До збірки, що їх об'єднала, було введено твори, які не увійшли до праці «Фізика» і в яких показані ті першооснови, що, власне, й є складниками предмету мудрості. Відтак *Метафізика* – це вчення про надчуттєві засади буття. Воно спрямоване на те, що перевищує досвід, виходить за його межі та межі пізнання всього того, що взагалі є.

Як зауважував Аристотель, більшість перших філософів спиралась на думку про те, що початком всього було лише матеріальне начало – те, з чого складаються всі речі, з чого вони виникають

і у що вони, зрештою, перетворюються: «Нехай всяке виникнення і знищення неодмінно виходить з чогось одного або з більшого числа початків, але чому це відбувається і що причина цього? Адже як би там не було, не сам же субстрат викликає власну зміну; я розумію, що, наприклад, не дерево і не мідь – причина зміни самих себе, і не дерево робить ложе, і не мідь – статуя, а щось інше є причина зміни» (Аристотель, 2020, с. 37)

Отже, «метафізика» за Аристотелем стимулює роздуми над принципами створення і побудови всесвіту в ширшій за людські знання перспективі. В творах, що входять до цієї збірки, порушуються фундаментальні питання «зв'язку форми і матерії», «співіснування душі і тіла», «першопричини створення світу», «буття розуму» та багатьох інших надскладних філософських понять, пояснення яких спрямоване на визначення сенсу буття людини, зокрема та всесвіту загалом.

На різних етапах розвитку людства поняттям «метафізики» визначали різні аспекти філософії. Так, Гегель вводить у філософію поняття «метафізика» в значенні «антидіалектики», тоді як деякі філософи ототожнюють «метафізику» з філософією загалом.

На початку XX століття потужним проривом на теренах метафізики стала праця А. Бергсона «Вступ до метафізики» (1903), в якій французький філософ характеризує інтуїцію як вид інтелектуальної симпатії: «Саме вона – інтуїція – допомагає проникнути вглиб предметів, злитися з їхньою індивідуальною сутністю та самотністю» (Левчук, 1997, с. 31).

Хоча Л. Курбас формально дистанціювався від метафізики, сьогодні ми маємо підстави розглядати його творчість, спираючись на засади метафізики, в її першочерговому значенні. Метафізика (грец. τὰ μετὰ τὰ φυσικά – «те, що понад фізикою», лат. metaphysica) – галузь філософії, яка досліджує граничні й надчуттєві принципи, причини та засади буття. «В свої останні виставах Курбас модулює художній світ, де головним етичним імперативом стає особливе ставлення до життя в усій її повноті і протиріччях, в її тонкощах і трагічності» (Курбас: Нові світи, 2019, с. 56), – визначає специфіку спрямованості творчості митця американська театральна режисерка з українським корінням, письменниця, керівниця мистецької групи при театрі Ля-Ма Ма в Нью-Йорку Вірліана Ткач.



Цей висновок дістає відповідну конкретизацію у процесі аналізу засадних принципів режисури митця: «Для початку звернімо увагу на лексику Л. Курбаса: мікрокосмос, макрокосмос, космос, всесвіт, сонячна система, згустки енергії, матерія, сила, простір і час, тривання, континуум, механіка, статика, динаміка, кінетична енергія, потенційна енергія, інерція, маса, прискорення, тривимірність, четвертий вимір, релятивізм, причинність, інволюція та еволюція, дедукція та індукція тощо» («Лесь Курбас як фундатор модерного українського театру»). Більшість з цих термінів мають філософське підґрунтя, проте контекстуально вони застосовувалися задля пояснення курбасівським акторам і режисерам суті їх театральної діяльності.

Зіставляючи таке тлумачення з аналізом історії метафізики В. Петрушенком, який припускає, що процес повернення до метафізичних поглядів у європейській філософії відбувався у першій третині ХХ ст., можемо зробити припущення, що Курбас у своїй творчості не тільки орієнтувався на цю тенденцію, а й спирався на неї у своїх художніх пошуках. Український театр на той час характеризувався відокремленням від «сільсько-побутового» репертуару і формуванням «урбаністичного». Реалізовані у виставах (повноцінних витворах мистецтва, завершеному продукті) театру «Березіль» експерименти випередили теоретичні орієнтири сучасних західноєвропейських науковців.

У виставі «Маклена Граса» 1932 року Л. Курбас і М. Куліш реалізували цей новаторський експеримент завдяки низці театральних прийомів. Так, наприклад, рішення маклера Зброжека викупити завод свого хазяїна подано через монолог, що метафорично вирішений у формі танцю. На думку Н. Корнієнко, Й. Гірняк (Зброжек) виконує танок «людини щасливої, що зірвала джекпот». Натомість у наступних сценах глядач спостерігав за зломленою банкрутством людиною. І знову внутрішній стан героя був наголошений яскравою сценічною дією: спочатку Зброжек, як театральний актор, «грає» свою смерть визначаючи: як він стоятиме і де впаде, а потім, у сцені з Макленою, здійснює режисуру свого вбивства – вибудовує мізансцену, вказуючи Маклені, де стоятиме вона, а де – він. Експресія його гри в зіставленні з текстом про важливість життя лише за наявності багатства, про те що «мертвий з грошима – краще ніж живий без», свідчать про прагнення режисера показати процес переосмислення життєвих цін-

ностей за допомогою прийомів, притаманних експресіонізму.

Більш того, специфіка режисури Л. Курбаса, вочевидь, суголосна і сучасним тенденціям розвитку мистецтва. У 2010 році голландський філософ Робін ван ден Аккер та норвезький теоретик медіа Тімотеус Вермюлен видали друком «Нотатки про метамодернізм» (Notes on Metamodernism), що вважаються маніфестацією нової доби і отримала цю назву.

Згідно з «Нотатками про метамодернізм» Робіна ван ден Аккера та Тімотеуса Вермюлера «метамодернізм – це не усталена чи народжувана структура сприйняття, але домінантна культурна логіка сучасності. Можна сприймати його як спробу нашого покоління подолати постмодернізм і як загальну реакцію на загрозу загострення певних криз сьогодення» (Turner, 2011), а відтак – переосмислити цінності.

Показово, що у 2011 році фотограф і художник Люк Тьорнер та актор Шайа Лабаф публікують «Маніфест метамодернізму», в якому визначають основні засади «метамодернізму», як мистецької течії. На їхню думку, метамодернізм «як мінливий стан пошуків множинності неспівмірних і невловимих горизонтів між (і за межами) іронією та щирістю, наївністю та обізнаністю, релятивізмом та істиною, оптимізмом та сумнівом» (Turner, 2011).

Проблема метамодернізму сьогодні активно входить у проблемне поле української гуманістики. Так, український літературознавець С. Радченко наголошує, що метамодернізм якісно відрізняється від свого «попередника» – постмодернізму тим, що останній був іронічною насмішкою над ідеологіями, філософськими та політичними течіями, що «зазнали краху» в ХХ столітті. О. Оніщенко в своїй статті «Від “пост” до “мета” модернізму: процес культуротворчих пошуків», зокрема, акцентує на особливості творчості представників «постмодернізму», які «у процесі “нашарування” естетико-художніх подразників або відмовлялися від минулого, або робили його об’єктом “постіронії”». (Оніщенко, 2021, с. 62).

Принагідно згадаємо про феномен «театру абсурду», який сам засновник цього напрямку Ежен Йонеско називав «театром насмішки» (Йонеско, 1957). Здійснюючи аналіз специфіки цієї театральної форми Є. Миропольська зауважує: «Особливо виразно репрезентувала абсурдистське сприйняття колізій ХХ ст. драматургія абсурду, яку ще називають антидрамою, оскільки її типовими ознаками

є відсутність місця й часу дії, руйнування сюжету і композиції, ірраціоналізм, екзистенціальний характер персонажів, абсурдні сюжетні ситуації, словесний нонсенс тощо» (Миропольська, 2010, с. 192) Дослідниця також артикулює: «Естетика театру абсурду пов'язана з життям людей, досвідом їхніх переживань, страждань, долями, часто загубленими, з відчуттям, що геть усе безглузде та ірраціональне, що людина з самого народження перебуває в непоясненій і не пояснюваній ситуації» (Миропольська, 2010, с. 192), що досить чітко простежується на теренах театрального мистецтва доби постмодернізму.

Натомість метамодернізм – це пошук «нової щирості» (поняття популяризував у 90-х роках американський автор Девід Фостер Воллес) на «руїнах» цих ідеологій. «Для “Нової щирості” оцінка “постмодернізму” як аморального феномену вважається не лише допустимою, а й об'єктивною».

Передумови написання та постановки «Маклени Граса», її сюжет на нашу думку суголосними сутності метамодерністській естетиці. Це був саме пошук «на руїнах ідеологій» нової істини, що стало фактично сюжетом цього твору.

«Маклена Граса» розкриває проблему цього пошуку на тлі «загибелі ідеологій». Так, закоханість Маклени в комуніста товариша Окрая та її віри в агітовані ним ідеї, віра батька Граса в ідеологію соціалізму ПеПеЕсівців, любов до капіталізму Зброжека, принциповий лібералізм жебрака Падур чи національно-консервативні настрої фабриканта Зарембського не рятують жодного з персонажів від жахливого фатуму: Зарембський залишиться без фабрики; Граса без доньки; Падур житиме в будці; Маклена стане вбивцею Зброжека.

Аналізуючи драматургічну лінію Маклени, що прокинулася комуністкою та ледь не стала повією через обставини, в які її завели «капіталістичні принципи», а зрештою виявилася утікачкою-вбивцею, можна сказати що Куліш і Курбас через історію 13-річної дівчинки дослідили процес руйнації віри людини в ту чи іншу ідеологію. Важливим в постаті Маклени є її прагнення добра й оптимістичного майбутнього, що наголошується її вчинками і словами: вона не бере гроші Зброжека, який ставиться до неї, як до «бидла», а потім вбиває його «реалізуючи» прохання «інсценізувати» вбивство. При цьому вона кричить про схід – натяк на СРСР, але який шанс у дівчинки 13 років пройти півкраїни і перетнути кордон,

особливо, якщо її розшукуватимуть за вбивство? Беручи за фабулу історію з газети про маклера, що розіграв своє вбивство щоб отримати страхові виплати, Куліш і Курбас розгортають драму маленької людини на тлі анекдотичної для того часу та для ідеології країни ситуації.

Слід зазначити, що така форма, певною мірою, відповідає принципам специфічного виду драми, що в німецькому театрі та кіноматографі здобув назву «камершпіле». І хоча Л. Курбаса постійно звинувачували у його захопленні німецьким експресіонізмом, в який, що свідчить дослідження курбасознавців режисер був «закоханий» з моменту свого навчання у Відні і що підтверджує його стаття 1919 року, нова німецька драма «камершпіле» виступає своєрідною антитезою експресіонізму. Відповідно до основних характеристик цього виду драми: єдність місця й часу події, нескладний сюжет, уповільненість темпу, увага до дрібниць, яка набуває символічного значення, – вистава «Маклена Граса» уповні відповідає «законам» цього жанру: дія відбувається в межах двох діб, події розгортаються на тлі закриття фабрики, що призводить до банкрутства власника, маклера і його робітників і, зрештою, – вбивства з мотивів матеріальної вигоди. При цьому душевний стан головних героїв передається, так би мовити, суто «експресіоністськими засобами» – постійним дощем на сцені, що його активно використовували експресіоністи задля відтворення атмосфери безвиході, та фортепіанними композиціями, що лунають з «квартири №43».

Л. Курбас і М. Куліш формально не висміювали віру Маклени в ідеологію комунізму, бо і самі свого часу підтримували цю ідеологію: Куліш вступив до партії більшовиків ще в період Першої світової війни, Курбас, судячи із записів у щоденнику, почав підтримувати марксистську ідеологію з 1920 року. Водночас, зважаючи на обставини 1932 року – згорання політики українізації, самогубство М. Хвильового, Голодомор, зняття з репертуару вистави «Мина Мазайло» – драматург і режисер створили «Маклену Грасу», в якій, фактично, дослідили «механізм» загибелі цих ідеологій. А Курбас, вочевидь, пішов на такий творчий ризик задля якось вищої Ідеї. Так, у своєму виступі перед переглядом вистави «Маклена Граса» у вересні 1933 року він зауважив: «Товариші, перед нами остаточний іспит. За два дні відбудеть-

ся перегляд, можливо, останньої нашої спільної праці. Мене може не стати між вами».

Апелюючи до мотивації цього вчинку, слід відзначити, з одного боку, його відверто моральний підтекст, а з іншого – розглядати його у суто естетичному вимірі, артикулюючи факт того, що п'єса випередила свій час, оскільки декларування «Надідеї» – риса, притаманна мистецтву взагалі й метамодернізму зокрема.

Окремо зазначимо, що курбасівська концепція виховання актора, як «розумного арлекіна», так само відповідає сучасним тенденціям метамодернізму: «За Курбасом, тільки такий освічений актор-інтелектуал може бути повноцінним учасником театральної творчості і суспільних процесів. Активний творець спектаклю, “розумний арлекін”, перетворюючись на сцені, ставав головним носієм інтелектуального начала, на противагу емоційності сценічного середовища. До того ж, “розумний арлекін” у театрі авангарду часто перебирав на себе функції драматурга-сценариста, автора тексту», – саме так характеризує «розумного арлекіна» відповідно до методології Курбаса Г. Веселовська. Орієнтир актора на саморозвиток – основна характеристика «ідеального» актора, артикульована Л. Курбасом. Цей актор несе відповідальність як за свою творчість, так і за особисті вчинки поза творчістю, що сьогодні дуже чітко артикулюють представники метамодернізму: «Метамодернізм замінює межі сьогодення на межі безперспективного майбутнього; і він замінює межі знайомих місць на межі безмежного. Насправді, це і є “доля” людини метамодерну: переслідуючи горизонти, що нескінченно відступають» (Turner, 2011). Відтак митець несе відповідальність за «перспективу» «надзавдання своїх творів, а отже – «створює» свої вчинки і як митця, і як людини. «Відповідальність митця» – засадна риса у методології виховання актора за вченням Курбаса, що, ототожнюючи в цьому контексті поняття «митець» та «людина», відповідає основним засадам «метамодерністського» повороту. Співвідношення життєвого шляху Л. Курбаса та його творчості є унікальним для української й світової культури прецедентом. Творчість режисера, реалізована через переосмислення глибинних понять метафізики, зумовила прогнозування ним сутнісних ознак метамодернізму. Режисер, розуміючи загрозу зі сторони влади, все ж випустив виставу, що не лише зруйнувала його кар'єру, а й

спричинила фізичне знищення. В співвідношенні позицій «митець» – «революціонер» – «людина» режисер обрав синтез – виявлення людського через мистецтво і відповідальність митця за свою позицію, його відповідальність за свій внесок у розвиток людства. «Тому я просив би подумати, до чого ми прагнули, якою була наша мета. Щоб ви пізніше мені не дорікали. Я хотів лише одного: побудувати разом із вами театр». З такими словами Курбас звертався до трупи театру перед прем'єрою «Маклена Граса» в 1932 році.

В сучасній постановці 2023 року за п'єсою М. Куліша київського незалежного «Театру Між Трьох Колон» «Маклена Граса: дослідження вистави 1932 року» – розкривається морально-етичний аспект відповідальності митця. Актори впродовж вистави звертаються до аналізу постановки Л. Курбаса 1932 року, розкриваючи глядачу обставини її створення. Сцени «Маклени Граса» межують із зверненнями до глядача, коли актори роз'яснюють, посилаючись на дослідження курбасознавців, такі важливі для української культури аспекти: «Чому М. Куліш написав п'єсу, де місцем дії є не Україна, а Польща?», «Чому музичне оформлення вистави 1932 року складається з композицій Шопена?» та низку інших запитань.

Композиція, що поєднує оригінальні сцени з п'єси М. Куліша й елементи документального театру, поглиблює драматичну силу твору та створює позачасовий зв'язок між глядачами тієї доби, в якій жили Л. Курбас та М. Куліш. Глибина драми дівчинки Маклени артикулює трагічність долі режисера та драматурга – сам факт того, що історія створеного ними персонажа призвела до загибелі митців, дає можливість акторам нагадати публіці про «відповідальність» творця за свою громадянську позицію. У такий спосіб реалізується у постановці 2023 року теза метамодерністів про усвідомлення сучасниками глобальної відповідальності.

Наразі у виставі «Театру Між Трьох Колон» особливої ваги набуває образ молодшої сестри Маклени – Христинки, у п'єсі Христинка постійно спить, що відповідає логіці існування людини, яка голодує: вона п'є воду і дримає, аби не витратити енергію – оскільки їжу дістати не може. Втілюючи прийом Л. Курбаса «перетворення», як сценічну реалізацію події в сценічному просторі, як такий, що відповідає сучасності, акторка постійно веде онлайн трансляцію вистави – так, ніби сестра демонструє життя Маклени в прямому ефірі. Цей

прийом пояснюється глядачеві під час вистави і є метафорою того, що Христинка, так само, ніяк не може впливати на власне життя, а отже – постійно спить (на це постійно вказують інші персонажі відповідно до тексту М. Куліша). Однак це не сон в буквальному значенні, це – «сон у соціальних мережах». У такому «сні» сучасники, які не можуть реалізувати свої бажання задля вирішення своїх проблем у реальному житті, – реалізують їх лише в соціальних мережах, що так само є сучасним тенденції пошуку «нової щирості».

**Висновки.** У статті показано, що декларування в українському театрознавстві «метафізичної» спрямованості творчості Л. Курбаса, суперечить ставленню до метафізики самого режисера, проте тяжіння митця до виходу у сферу надчуттєвого дає підстави для відповідних міркувань. Однак головний орієнтир розвідки зумовлений аналізом прогностичного потенціалу світобачення Л. Курбаса, який у своїй знаковій виставі «Маклена Граса» передбачив пошуки сучасного українського театру на теренах метамодернізму (на прикладі художнього проєкту «Маклена Граса» в «Театрі Між Трьох Колон»).

#### Джерела та література:

- Курбас, Лесь (2022). *Філософія театру* ; упорядн. М. Лабінський, післямови М. Москаленко, Д. Лабінська ; редактор М. Москаленко. Харків–Київ : Видавець Олександр Савчук ; вид-во «Основи». 920 с.
- Аристотель. Метафізика* (2020). Пер. О. Юдін. Харків: Фоліо. 300 с.
- Онисьченко, О. (2021). Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків. *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*. Вип. 29. Київ.
- Миропольська, Євгенія (2010). «Абсурдна свідомість» у мистецтві ХХ століття. *Культурологічна думка: щорічник наук. праць*. Київ: Інститут культурології Академії мистецтв України. №2. 192 с.
- Веселовська, Г. (2020). «Розумний арлекін» в авангардному і сучасному українському театрі. *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*. Київ, №16 (1). С.153-158. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205254>
- Що таке метамодернізм?* // Література з Симоном Радченком // Карта знань Демократична школа Майбутні. Education.
- Ионеско, Эжен (2005). *Есть ли будущее у театра абсурда?* Выступление на коллоквиуме «Конец аб-

сурда?» Театр абсурда. Сб. статей и публикаций. СПб., с. 191-195.

- Курбас: *Нові світи ДП*. (2019). НКММК «Мистецький арсенал». Київ.
- Turner, Luke (2011). *The Metamodernist Manifesto*. URL: <http://www.metamodernism.org/>
- Юра, Гнат (1989). *Національна естетика Курбаса / Лесь Курбас. У театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи* ; голов. ред., вступн. ст., прим. проф. Валеріяна Ревуцького, упоряд., передм. Осипа Зінкевича. 1026 с. С.743.
- Левчук, Л. (1997). *Естетика ХХ століття: навчальний посібник*. Київ: Либідь, С. 31.
- Філософія: навч. посіб.* (2013) / [В. Л. Петрушенко та ін.]; Нац. ун-т «Львівська політехніка». Л. : Вид-во Львів. політехніки. Ч. 1 : Історія світової філософії. 170 с.

#### References:

- Kurbas, Les'. (2022). *Filosofiya teatru* [Philosophy of theater] ; uporyadn. M. Labins'kyy, pislyamovy M. Moskalenko, D. Labins'ka ; redaktor M. Moskalenko. Kharkiv–Kyiv : Vydavets' Oleksandr Savchuk ; vyd-vo «Osnovy». 920 s. [in Ukrainian]
- Arystotel' (2020). *Metafizyka* [Metaphysics]. Per. O. Yudin. Kharkiv.: Folio. 300 s. [in Ukrainian]
- Onishchenko, O. (2021). Vid «post» do «meta» modernizmu: protses kul'turotvorchykh poshukiv [From «post» to «goal» of modernism: the process of cultural creative search]. *Naukovyy Visnyk Kyivskoho natsional'noho universytetu teatru, kino i telebachennya im. I.K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 29. [in Ukrainian]
- Myropol's'ka, Yevheniya (2010). «Absurdna svidomist'» u mystetstvi XX stolittya [«Absurden consciousness» in art of the XX century]. *Kul'turolohichna dumka: Shchorichnyk nauk. prats'*. Kyiv: Instytut kul'turolohiyi Akademiyi mystetstv Ukrayiny. №2. 192 s. [in Ukrainian]
- Veselovs'ka, H. (2020). «Rozumnyy arlekin» v avanhardnomu i suchasnomu ukraïns'komu teatri [«Smart Harlequin» in avant-garde and modern Ukrainian theater]. *Naukovyy zhurnal KHUDOZHNYA KULTURA. AKTUAL'NI PROBLEMY*. 16(1), p. 153-158. URL: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205254> [in Ukrainian]
- Shcho take metamodernizm?* [What is metamodernism?] // Literatura z Symonom Radchenkom // Karta znan' Demokratychna shkola Maybutni. Education.
- Yonesko, Ézhen (2005). *Est' ly budushchee u teatra absurda?* *Vystuplenye na kollokvyyume «Konets absurda?» Teatr absurda*. [Is there a future for the theater of the absurd? Speech at the colloquium «The End of the Absurd?» Theater of the Absurd.] Sb. statey u pablykatsyi. SPb. S. 191-195. [in russian]

- Kurbas: *Novi svity DP* (2019) [Kurbas: New worlds of DP]. NKMMK «Mystets'kyi arsenal». Kyiv. [in Ukrainian]
- Turner, Luke. *The Metamodernist Manifesto*. (2011). URL: <http://www.metamodernism.org/>
- Yura, Hnat (1989). Natsional'na estetyka Kurбаса [National aesthetics of Kurбаса] / *Les' Kurбаса. U teatral'niy diyal'nosti, v otsinkakh suchasnykiv – dokumenty*; holov. red., vstupy. st., prym. prof. Valeriyana Revuts'koho, uporyad., peredm. Osypa Zinkevycha. 1026 s. S.743. [in Ukrainian]
- Levchuk, L. (1997). *Estetyka XXI stolittya: navchal'nyy posibnyk* [Aesthetics of the 20th century: a study guide]. Kyiv : Lybid', navchal'nyy posibnyk 1997. S. 31. [in Ukrainian]
- Filosofiya: navch. posib.* (2013). [V. L. Petrushenko ta in.] ; Nats. un-t «L'viv. politekhnik». Lviv : Vyd-vo L'viv. politekhniky. Ch. 1 : Istorya svitovoyi filosofiyi. 170 s. [in Ukrainian]

**Dmytro Khodakivskiy**

**The problem of artistic succession: from the «metaphysics»  
of L. Kurбаса to metamodernist searches in the Ukrainian theater of the 21st century**

**Abstract.** The article explores the «metaphysical» dimension of Les Kurбаса' creativity and analyzes the reasons for accusations against him in this regard. The specificity of the director's theoretical orientations is considered, which indicate his anticipation of historical-artistic methods of metamodernism.

The article argues for the necessity of an in-depth study of the artistic achievements of the director, which serve as a unique cultural catalyst for activation not only of creative searches in contemporary Ukrainian theater, but also their comparison with processes in European theatrical practice.

**Key words:** Artistic heritage, metaphysics, postmodernism, metamodernism, «new sincerity», «intelligent harlequin», theater.

**Фен Баоцзян,**

аспірант кафедри театрознавства.  
Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення імені  
І.К. Карпенка-Карого, Київ

**Feng Baojiang,**

postgraduate student. Kyiv National  
I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and  
Television University, Kyiv, Ukraine

## РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ ХОРЕОДРАМИ У ПЕРІОД КУЛЬТУРНО-ЕКОНОМІЧНИХ РЕФОРМ У КНР 1980-Х РР.

**Анотація.** Стаття присвячена проблемі розбудови національного балетного театру в Китаї. **Головним предметом дослідження** є балетний театр КНР часів виходу з кризи після культурної революції 1966-76 рр. **Мета статті**, – дослідити розвиток національної хореографічної драми в Китайській Народній Республіці в період культурно-економічних реформ 1980-х рр.

**Методи дослідження.** Було використано наступні методи дослідження: системно-історичний метод (для послідовного розгляду впливу соціальних, культурних і політичних факторів на реформування діяльності китайського балетного театру); пошуково-аналітичний (для збору інформації про художню стратегію і репертуар головних сценічних майданчиків КНР, характер творчості провідних діячів балетного мистецтва в 1980-ті рр.); структурно-типологічний (для виявлення головних тенденцій розвитку китайського балетного театру), семіотичний (для аналізу символічної мови китайської національної хореографічної драматургії), компаративний (для порівняння різних історичних періодів розвитку китайського танцю, а також для зіставлення західного балетного мистецтва з національним стилем китайського балетного театру), метод узагальнення (для написання висновків).

**Результати та висновки.** Виявлено, що впродовж 1980-х рр. китайський балет повертається до пошуків унікального національного стилю. Цей процес мав перерву під час культурної революції 1966-76 рр., коли було дозволено виконання лише взірцевих революційних вистав, та був відновлений у період соціально-економічних реформ у КНР. Доведено, що у переважній більшості китайських хореографів апеляція до національного матеріалу відбувалася різними способами: через цитування відомих творів літератури, відтворення візуальних образів і тем з китайської кінокласики, використання історичних сюжетів і персонажів, залучення до сценографії предметів старовинної матеріальної культури (костюми, меблі, посуд, інші предмети побуту), додавання рухів з давніх обрядів, бойового мистецтва кунг-фу, імітації трудових процесів з життя доіндустріальної сільської громади. Зроблено висновок, що китайський національний балет користується багатоміліардною спадщиною китайської традиційної культури як відправною точкою для реалізації нових ідей. Новаторські постановки китайських хореографів сполучають елементи класичного (сценічного) і народного танцю із західною балетною хореографією. Наголошено, що залучення творів світового балету до репертуарної афіши китайських балетних труп відбувалося за принципом адаптації та насичення національним змістом – семантикою, ідейно-філософськими концепціями, музичним матеріалом, хореографічною лексикою, художньо-декоративним оздобленням тощо. Виважена внутрішня та зовнішня культурна політика КНР, перехід економіки на ринкові рейки, прагнення китайських балетмейстерів знайти свій шлях у розвитку балетного мистецтва

зумовили створення в країні наприкінці 1990-х рр. неповторної балетної школи, що нині постає як непересічне явище в світовій хореографічній культурі.

**Ключові слова:** хореографічна драма, національна балетна школа, китайський балет, культурна революція в КНР, політика реформ.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Балетне мистецтво, яке потрапило до Китаю на початку ХХ ст., певний час розвивалося в країні як чужорідний, екзотичний для далекосхідного регіону феномен, що приваблював здебільшого городян-інтелектуалів, емігрантів та гостей-іноземців. Після виникнення Китайської Народної Республіки в 1949 р. ситуація радикально змінилась. Балет почали розглядати як важливий напрям хореографічного мистецтва, придатний для ідеологічного та естетичного виховання широких мас населення. Впродовж 1950-х рр. у КНР було сформовано кілька професійних балетних труп, виникла система хореографічної освіти, в тому числі й за спеціалізацією «балетне мистецтво». Проте процес розбудови національної школи балету наштовхувався на цілий ряд труднощів, насамперед політичного характеру. Попри прагнення китайських хореографів експериментувати з танцювальною лексикою балетних вистав, поєднуючи елементи західного балету, китайського класичного (сценічного) та народного танців, Компартія Китаю наполегливо рекомендувала користуватися методичними наробітками радянських драматургів, режисерів і балетмейстерів. Водночас деякі фахівці – зокрема культова постать для національної культури, засновниця Національного балету Китаю, очільниця першої у КНР академії балетного мистецтва, балетмейстерка Дай Айлянь (1916-2006) – у перші роки після революції почали ставити вистави, які мали характерні ознаки національного хореографічного стилю. На жаль, ці експерименти отримали заборону на період культурної революції (1966-1976), натомість було в законено невеликий перелік взірцевих «революційних» балетів як єдиний мистецький стандарт. Обмеження репертуару у період культурної революції призвело до неоднозначних результатів: з одного боку, було сформовано ціле покоління глядачів, які розуміли мистецтво балету та відчували потребу в періодичному перегляді «революційних» балетних вистав, з іншого – балетне мистецтво опинилось у стані стагнації, а розбудова національної китайської балетної школи була призупинена.

Той факт, що з початку нового курсу КПК у 1977 р. і впродовж наступних двох десятиліть, паралельно з впровадженням широких соціокультурних та економічних реформ у КНР, китайський балет зробив величезний крок уперед, досягнувши високого світового рівня, викликає потребу в додатковій науковій рефлексії. Аналіз причин, які сприяли швидкому виходу китайського балету з кризи часів культурної революції, сьогодні є недостатнім, що обумовлює актуальність даного дослідження. Водночас, на нашу думку, подібна публікація була б надзвичайно корисна для осмислення досвіду розбудови національного балетного театру в Україні, адже процеси «націоналізації» балетного мистецтва, тобто перетворення стандартизованого класичного хореографічного стилю на унікальну місцеву виконавсько-постановчу балетну школу, мали багато спільних рис як в Китаї, так і в Україні.

**Мета статті** – дослідити соціокультурні передумови та специфіку створення китайської національної хореодрами в період 1980-х рр.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Феномен сучасного китайського балетного театру, який успішно гастролює по всьому світу останні тридцять років, демонструючи унікальний стиль хореографічного виконавства, є предметом зацікавлення багатьох дослідників. Національну специфіку китайського балету неможливо досягнути поза аналізом історії розвитку цього мистецтва в Китаї, питань щодо виникнення хореографічної освіти, створення перших балетних колективів у країні, творчості видатних балетмейстерів і танцівників тощо. Найбільш послідовними в широкому огляді еволюції та сучасного стану балетного театру в КНР є китайські автори, зокрема Цзоу Чжіруй, монографія якого присвячена розвитку балетної хореографії від моменту її появи в країні до наших днів (Цзоу, 2013). З англійських дослідників вирізняються ті, які тривалий час пропрацювали в Китаї та через власні спостереження змогли узагальнити картину розвитку місцевого хореографічного мистецтва. В цьому сенсі важливою є книга американської авторки Емілі Вілкоккс, що має назву «Революційні тіла: китайський танець і соціалістична спадщина» («Revolutionary Bodies: Chinese

Dance and the Socialist Legacy»). Тут проаналізовано найбільш показові танцювальні твори китайських хореографів, поставлені за період з 1935-го по 2015 р. (Wilcox, 2019). Заслужують на увагу статті періодичних видань, присвячені питанню розвитку класичного сценічного китайського танцю, зокрема П. Чен (Chen, 2018), Г. Чжан (Чжан, 2019). Українські дослідження китайської хореографії здійснювалися доволі обмежено, зосереджуючись на питаннях танцювальної освіти, виконавських проблемах класичного (театрального) та народного китайського танцю: М. Орловський (2020), А. Максименко (2014), І. Ткаченко (2023). Водночас немає публікацій українською мовою, які б висвітлювали специфіку становлення національної хореодрами в Китайській Народній Республіці в період 1980-х рр., що й акцентує актуальність даної наукової розвідки.

**Виклад основного матеріалу.** Наприкінці 1970-х рр. у результаті політичних змін та відходу очільників КНР від маоїстської доктрини розвитку економіки розпочався період плідних соціокультурних трансформацій. Запропоновані китайським політиком Ден Сяопіном реформи полягали у «відмові від ідей класової боротьби й переключали увагу з політичних кампаній на економічні перетворення ринкового типу» (Кіктенко, 2017). Реорганізація суспільного життя торкнулася і мистецької сфери. 30 жовтня 1979 р. у Домі народних зборів у Пекіні урочисто відбувся Четвертий з'їзд працівників літератури та мистецтва Китаю. Під час цієї зустрічі Асоціація працівників танцю Китаю також провела конгрес своїх членів. Збори прийняли нову доктрину розвитку хореографічного мистецтва, сутність якої полягала у відході від суворого цензурування творчості, розширенні та поглибленні її тематики, урізноманітненні підходів і стилів до сценічного танцю. Ця конференція стала програмною, вона мала значний перспективний вплив на подальший розвиток китайського хореографічного мистецтва (Цзоу, 2012, с. 61).

Через внутрішньополітичні зміни культура Китайської Народної Республіки, в тому числі театральне і балетне мистецтво, вийшли зі стану міжнародної ізоляції. Щодо західних держав була впроваджена «політика відкритих дверей», що означало падіння «залізної завіси» та початок інтенсивного культурного обміну між КНР та іншими країнами світу, у тому числі з Гон-

конгом і Тайванем. Тисячі китайських студентів вирушили на навчання за кордон, натомість у Китайській Народній Республіці знову з'явилися іноземні дипломати, інженери, музиканти, вчителі та артисти. Це торкнулося й сфери балету: наприклад, у 1982 р., у рамках культурного співробітництва з Францією, провідних артистів Національного балету Китаю було делеговано на стажування до Паризького театру опери та балету, до студії видатного танцівника Моріса Бежара та до Центру класичного танцю американської балетмейстерки Розелли Хайтауер у Каннах (Цзоу, 2012, с. 100).

Вперше за довгі роки китайські артисти отримали можливість виїжджати на гастролі до капіталістичних країн. Влітку 1978 р. група з тридцяти п'яти танцюристів разом із майже сотнею колег – виконавців пекінської опери, інструменталістами, співаками інших жанрів – гастрювала по Сполучених Штатах з програмою Performing Arts Company of the People's Republic of China. Це була історична подія, з урахуванням масштабності гастрольної групи артистів з КНР. Поміж іншими номерами, американським глядачам було представлено кілька уривків з таких національних балетів, як «Червоний загін жінок» і «Сивоволоса дівчина» (Wilcox, 2019, с. 163).

З іншого боку, в КНР нарешті з'явилися гастрольні вистави зарубіжних творчих колективів. Зокрема, у 1980 р. Штутгартський балет Федеративної Республіки Німеччини, очолюваний директором Гансом Петером Доллем, розпочав двотижневий візит до Пекіна. Група привезла із собою балет на музику П. Чайковського в обробці К. Штольце «Онегін», її постановником був британський представник неокласичного балетного напрямку Джон Кранко (1927-1973). Хореографічне видовище – прем'єра цього твору відбулася у 1964 р. в Штутгарті – було радикально відмінним від того, що китайські глядачі звикли бачити на театральній сцені, тому дуже вразило місцеву публіку (Цзоу, 2012, с. 68).

Незабаром до КНР починаються візити американських танцюристів азіатського походження, наприклад виступи таких танцівників, як Рубі Шан у 1980 р. і Ван Сяолан у 1983 р. Повертаючись на батьківщину, китайські танцюристи, які осіли в США, почали проводити майстер-класи, що містили експериментальну програму сучасно-



го танцю. Такими були, зокрема, семінари викладача танців із Гуандуну Ян Мейці. Її діяльність повністю відкрита до напрацювань тогочасної світової хореографії, спричинила заснування Танцювальної компанії Гуанчжоу в 1992 р., яка незабаром прославилася своїми експериментальними постановками (Wilcox, 2019, с. 185).

Розширили свою співпрацю з західними колегами й державні заклади. Наприклад, Пекінська танцювальна академія запросила відомого американського артиста балету, педагога та хореографа Бена Стівенсона (нар. у 1936). Упродовж 1980-х рр. він провів серію майстер-класів і лекцій, що відіграло надзвичайно важливу роль у реорганізації китайського балету. У наступні роки Бен Стівенсон продовжував знайомити молодих китайських артистів балету з західними хореографічними традиціями. Метою співпраці, у тому числі, була підготовка та участь талановитої молоді у світових балетних конкурсах (Цзоу, 2012, с. 68).

Таким чином, за доволі стислий проміжок часу китайці вийшли за кордони рецепції радянської школи балету, яка тривалий час домінувала в країні на багатьох рівнях – балетної техніки, драматургії, методики навчання, репертуарної політики тощо. Упродовж 1980-х рр. китайські балетмейстери відкрили для себе британську, французьку, американську та данську балетні школи, які значно відрізняються за техніками від російської. Розгалуження міжнародних зв'язків КНР призвело до того, що країна прагнула запозичити не лише ринковий досвід в економіці, а й альтернативні, відмінні від соцреалізму, стилі та течії у мистецтві. Було взято курс на перегляд творчих методів і засобів художньої виразності, що, в свою чергу, вплинуло на стиль організації і підготовки музично-хореографічних вистав. У цей період змінюється загальна парадигма розвитку хореографічного мистецтва, яка цілком вписувалась у картину змін тогочасної внутрішньої та зовнішньої політики Китайської Народної Республіки.

З кінця 1970-х рр. по всій країні почалася реорганізація хореографічного мистецтва, що проявила себе насамперед у реабілітації розкритикованих за професійну діяльність митців. Танцюристи, які провели роки на засланні, в сільських трудових таборах або отримали заборону на професію, знову повернулися до творчої діяльності. Після виправдання та скасування несправедливих звинувачень у Національний балет Китаю на посаду

директора повернулася Дай Айлянь. З 1980 р. вона продовжила працювати художнім радником, впроваджуючи реформаторські заходи, наближені до традицій функціонування китайського балетного театру до культурної революції. Згідно з ними, рецепція західних балетних творів завжди відбувалася за принципом послідовної адаптації до китайської сцени, що включала неодмінне вивчення національних тем, образів, творчих прийомів класичної та фольклорно-етнічної хореографії.

Танцювальні установи, які впродовж культурної революції були закриті або змушені переорієнтуватися на революційний балет, було відновлено із дозволом до розширення репертуару. П'ять китайських танцювальних ансамблів національного рівня (Центральний ансамбль танцю та пісні, Центральний національний ансамбль танцю та пісні, Китайський драматичний театр опери та танцю, Східний ансамбль пісні та танцю та Центральний драматичний театр опери та танцю), які призупинили роботу у 1966 р. й зосередилися на балеті, у 1978 р. були відновлені до свого організаційного статусу та попередніх назв. За словами Е. Вілкокс, «сцени, де роками домінували танцюристи на пуантах, які виконували піруети та арабески, тепер були заповнені новим складом танцівників, які виконували ритми регіональних фольклорних культур, етнічних меншин та відтворювали історичні образи з китайського минулого...» (Wilcox, 2019, с. 156-157, 160). Таким чином, було взято курс на повернення до специфічної національної хореографії, становлення якої перервалося у період культурної революції, коли революційний балет став єдиним різновидом дозволеної соціалістичної хореографії, а використання на сцені етнічних різновидів національного китайського танцю було заборонено.

У 1979 р. під час проведення національного театального фестивалю з нагоди 30-ї річниці заснування КНР було представлено вже не лише клішовані хореографічні номери маоїстських часів, а новаторські на той момент фольклорні танцювальні драми. Серед семи хореографічних вистав найбільш вражаючими та концептуально значимими були виступи, по-перше, ансамблю пісні та танцю з провінції Юньнань «Чжао Шутун і Наньмунуну» з номером «Принцеса-Павич», по-друге, ансамблю пісні й танцю провінції Ганьсу з виставою «Квіти та дощ на Шовковому шляху». Перше видовище дало старт кар'єрі Ян Ліпін (нар. 1958), яка згодом стала однією із най-

відоміших танцівниць в історії КНР. Подальші сценічні роботи Ян Ліпін – «Паломництво до Лхаси», «Два дерева», «Вогонь», «Дочка країни», «Дух павича», «Романтичний павич», «Відлуння Шангрілі» – принесли світову славу їй і китайській хореографії (Varboza, 2005). Друга найбільш вражаюча фестивальна вистава під назвою «Квіти та дощ на Шовковому шляху» стала найбільш інноваційною танцювальною постановкою кінця 1970-х рр. В ній органічним чином поєдналися напрацювання балетної школи Китаю та національної етнічної хореографії, була представлена тема історії китайської цивілізації у широкому культурному контексті. Задля постановки вистави було використано та відтворено візуальні образи мистецтва Дуньхуан (буддистських картин і статуй з храмового комплексу печери Могао), тема міжкультурної взаємодії на Шовковому шляху та історичне середовище династії Тан (Wilcox, 2019, с. 175).

Після успіху двох танцювальних драм 1979 р. («Принцеса-павич» і «Квіти та дощ на Шовковому шляху») з'явилася ціла низка нових національних танцювальних драм, які так само висвітлювали культуру етнічних меншин, буддистські образи й міфологію, історичні сюжети, зокрема «Імітація музики і танцю Тан», «Музика і танець дзвонів», «Дев'ять пісень», «Стародавній західний стиль Ся» (Цзоу, 2012, с. 63).

Показовою стала китайська танцювальна вистава «Принцеса Веньчен» («Веньчен гунчжу»), прем'єра якої відбулася на початку 1980 р. на національному театральному фестивалі. Вистава була присвячена романтично-історичному сюжету VII ст. – шлюбу принцеси династії Тан і тибетського правителя. «Принцеса Веньчен» представила оновлену хореографічну лексику, розроблену в результаті досліджень археологічних артефактів часів династії Тан. Також були застосовані нові варіації наявних танцювальних стилів, розроблених у період до культурної революції. Ще однією потужною прем'єрою стала хореографічна драма «Танцівниці сцени Тонгке», поставлена у 1985 р. в театрі опери та танцю Китаю. Вистава оповідала ліричну історію придворних танцівниць періоду Вей-Цзінь (220–440 рр. н. е.). Цей твір представив нову лексику китайського класичного танцю, натхнену народним танцем Хань-Тан (Han-Tang) (Wilcox, 2019, с. 185). Авангардною була хореографічна вистава «Надія», що мала полістилістич-

ну манеру постановки, з одного боку, спираючись на концепцію, драматургію та естетику західного танцю, з іншого – використовуючи техніки китайського народного танцю. Згодом вийшла серія творів, які спричинили низку глибоких змін у розумінні того, якою може бути хореографія танцювальних вистав: вистава «Лін Чонгуань» мала складну драматургію, спрямовану на розкриття драматичних переживань головних героїв; вистава «Весілля на землі страт» змішувала різноманітні фольклорні танцювальні стилі, а вистава «Струни, які не можна перерізати» також запозичувала рухи західного танцю не лише з класичного балету (Цзоу, 2012, с. 63-64).

У переважній більшості китайських хореографів апеляція до етнографічного матеріалу відбувалася різними способами: через цитування відомих творів літератури, відтворення візуальних образів і тем з китайської кінокласики, використання історичних сюжетів і персонажів, залучення предметів старовинної матеріальної культури (костюми, меблі, посуд, інші предмети побуту), додавання різноманітних форм руху з китайського народного танцю, обрядів, бойового мистецтва кунг-фу, імітації трудових процесів з життя доіндустріальної сільської громади. Зрештою, китайський національний балет розпочинався з використання китайської традиційної культури як відправної точки для реалізації нових ідей.

В атмосфері переоцінки цінностей в Китаї у 1980-х рр. режисери балету відштовхувались від тонкого психологізму, наголошували на дослідженні складної людської природи, позбавилися від безапеляційності категоричного мислення часів «культурної революції». Провідними темами стають загально-гуманістичні цінності, зокрема, конфлікт між техногенною цивілізацією, з одного боку, природою та культурою – з іншого. Змінюється й соціальна тематика: на цьому етапі створення балетних драм провідним постає не відображення класової боротьби, а емансипація самосвідомості, боротьба окремої особистості проти духовного поневолення. Подібна проблематика була суголосна настроям китайської публіки 1980-х рр., і китайські режисери балету використали відкрите соціальне середовище для створення попиту на танцювальну драму.

Таким чином, всеосяжна реформа системи культури в КНР упродовж 1980-х рр. призвела до серйозних змін у художніх стратегіях націо-

національної хореографії. Китайський балетний театр обрав два перспективні шляхи розвитку: реставрація класичного балетного репертуару попереднього періоду та впровадження інновацій, які були результатом синтезу класичного балету, західних модернізацій хореографічного мистецтва та рецепції фольклорно-танцювальних традицій різних китайських провінцій. Окрім того, що на сцену китайського балетного театру вперше прийшли класичні й авангардні твори з західного репертуару, повернулися та значно оновилися видатні постановки періоду до культурної революції. Національні мотиви збагачувалися креативними новаторськими ідеями, а форми їх вираження ставали дедалі різноманітнішими та витонченішими.

**Висновки.** Відкрита модель культури Китаю 1980-х рр. зумовила початок китайсько-іноземного співробітництва в галузі балетного театру. Запозичуючи сюжети, музику, драматургію, концепції постановок світових шедеврів балету, китайські митці та запрошені з інших країн балетмейстери прагнули зберегти й розвинути унікальність китайського хореографічного мистецтва. Підсумовуючи, можна зауважити, що від початку періоду реформ (з 1977 р.) китайський балетний театр розвивається у двох напрямках:

1. Національний балет, який поєднує елементи класичного (сценічного) і народного танцю з західною балетною хореографією;

2. Балет європейського типу, який також поступово дедалі більше насичується національним змістом – семантикою, ідейно-філософськими концепціями, музичним матеріалом, хореографічною лексикою, художньо-декоративним оздобленням тощо.

Наприкінці 1990-х рр. ці два вектори розвитку китайського балетного театру чимдалі більше інтегруються, утворюючи власну, унікальну, неповторну балетну школу, що постає як феноменальне явище в світовій хореографічній культурі. Таким чином, китайський балетний театр, що виник як результат запозичення чужорідного європейського мистецтва, в процесі свого творчого розвитку зміг довести свою самобутню значимість, утворивши нову школу балетної хореографії. Причини успіхів китайського балету полягають не лише в переході культури на ринкові рейки, а й у прагненні китайських митців до пошуку унікальної ніші в світовому хореографічному мистецтві.

XXI століття принесло балетному театру Китаю ще більше можливостей для експериментів. Сучасні китайські балетмейстери шукають національний стиль на перетині різних видів медіамистецтва, залученні до сценографії складної комп'ютерної графіки та спецефектів, змішуванні новітніх елементів медіа-культури з фольклорними традиціями і формами. Все це стимулює й подальший науковий аналіз сучасної національної хореодрами в Китаї: перспективними є питання диверсифікації репертуару великих балетних труп, розширення зв'язків балетного театру з телебаченням, кінематографією, перформативним мистецтвом. Відстеження та прогнозування потребують також процеси виникнення нових синтетичних хореографічних форм, що сполучають балетну лексику з сучасним танцем, китайським класичним і народно-сценічним танцем, нетанцювальними пластичними елементами. Тож, отримавши потужний культуротворчий потенціал у 1980-ті рр., китайський балетний театр продовжує існувати як динамічна система, що приваблює широкі кола і глядачів, і науковців.

#### Джерела та література

- Barboza, D. (2005, March 5). The Peacock Princess of China. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2005/03/05/arts/dance/the-peacock-princess-of-china.html>
- Chen, P. (2018). On Traditional Chinese Culture: Common Rhythmical Point Between Traditional Opera and Classical Dance. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Vol. 170. Pp. 44-48.
- Wilcox, E. (2019). *Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy*. 1st ed. Oakland: University of California Press. 322 p.
- 邹, 之瑞 (2013). *新中国芭蕾舞史*. 北京: 清华大学出版社. 168. [Цзоу, Чж., (2013). *Нова історія китайського балету*. Пекін: Видавництво університету Цінхуа. 168 с.]
- Кіктенко, В. (2017). Ідеологія Комуністичної партії Китаю: від революції до реформ. *Україна-Китай*. N4(10). URL: <https://sinologist.com.ua/kiktenko-v-o-ideologiya-komunistychnoyi-partiyyi-kytayu-vid-revoluytsiyi-reform/> (дата звернення 12.09.2023).
- Максименко, А. (2014). Хореографічна освіта в Китаї: традиції та сучасність. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. № 1–2 (3–4). С. 105–113.
- Орловський, М. (2020). Танці Піднебесної: загадковість і неповторність. *Україна – Китай*. №1(19). URL: <https://sinologist.com.ua/orlovskiy-m-tantsi>

pidnebesnoyi-zagadkovist-nepovtornist/ (дата звернення 12.09.2023).

Ткаченко, І. (2023). Танцювальне мистецтво Китаю: історико-теоретичний екскурс. *Сучасна мистецька освіта: теоретико-практичний дискурс*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing». С. 269-295.

Чжан, Г. (2019). Традиції народного танцю в Китайській Народній Республіці. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. № 67. С. 82-86.

---

### References

Barboza, D. (2005, March 5). The Peacock Princess of China. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2005/03/05/arts/dance/the-peacock-princess-of-china.html> [in English].

Chen, P. (2018). On Traditional Chinese Culture: Common Rhythmical Point Between Traditional Opera and Classical Dance. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Vol. 170. Pp. 44-48. [in English]

Wilcox, E. (2019). *Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy*. 1st ed. Oakland: University of California Press. 322 p. [in English]

邹, 之瑞. (2013) *新中国芭蕾舞史*. 北京: 清华大学出版社. 168. [Zhou Zhirui. *A new history of Chinese ballet*. Beijing: Tsinghua University Press, 2013. 168 p.]. [in Chinese].

Kiktenko, V. (2017). Ideologiya Komunistichnoyi partiyi Kitayu: vid revolyutsiyi do reform [The ideology of the

Communist Party of China: from revolution to reform]. *Ukrayina–Kitay*. N4(10). URL: <https://sinologist.com.ua/kiktenko-v-o-ideologiya-komunistychnoyi-partiyi-kytayu-vid-revolyutsiyi-reform/> (дата звернення 12.09.2023). [in Ukrainian]

Maksimenko, A. (2014). Khoreografichna osvita v Kytayi: tradytsiyi ta suchasnist'. [Choreographic education in China: traditions and modernity]. *Aktual'ni pytannya mystets'koyi osvity ta vykhovannya*. [Current issues of art education and upbringing]. №1–2 (3–4). P. 105-113 [in Ukrainian].

Orlovskiy, M. (2020). Tantsi Pidnebesnoyi: zahadkovist' i nepovtornist'. [Celestial dances: mystery and uniqueness]. *Ukrayina – Kytay*. [Ukraine – China]. №1(19). URL: <https://sinologist.com.ua/orlovskiy-m-tantsi-pidnebesnoyi-zagadkovist-nepovtornist/> [in Ukrainian].

Tkachenko, I. (2023). *Tantsyval'ne mystetstvo Kytayu: istoriko-teoretychnyy ekskurs*. [Dance art of China: historical and theoretical excursion]. *Suchasna mystets'ka osvita: teoretyko-praktychnyy dyskurs* [Modern art education: theoretical and practical discourse]. Riga, Latvia: «Baltija Publishing». P. 269-295. [in Ukrainian].

Zhang, G. (2019). *Tradytsiyi narodnoho tantsyu v Kytays'kiy Narodnyy Respublitsi*. [Folk dance traditions in the People's Republic of China]. *Pedahohika formuvannya tvorchoyi osobystosti u vyshchiy i zahal'noosvitniy shkolakh*. [Pedagogy of creative personality formation in higher and secondary schools]. №67. P. 82-86. [in Ukrainian].

### Feng Baojiang

#### Development of the national choreodrama during the period of cultural and economic reforms in the PRC of the 1980s

**Abstract.** In this article we examined the problem of building a national ballet theater in China. The main objective is a ballet theatre of the People's Republic of China during the recovery from the crisis after the Cultural Revolution of 1966-76. The purpose of the article is to investigate the development of national choreographic drama in the People's Republic of China during the cultural and economic reforms of the 1980s.

**Key words:** choreographic drama, national ballet school, Chinese ballet, cultural revolution in China.

*Альмувайл Фадель,*  
доктор філософії в галузі педагогічних наук,  
доцент Вищого інституту драматичного  
мистецтва, м. Сальмія, Кувейт

*Fadel Almuvail,*  
Ph. D. in industry of pedagogical  
sciences associate professor of the Higher  
Institute Dramatic arts, Salmiia, Kuwait

## ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ІМПРОВІЗАЦІЙНОГО ТЕАТРУ У СПОЛУЧЕНИХ ШТАТАХ АМЕРИКИ

**Анотація.** Стаття демонструє у дуже репрезентативному, вузькому й ретельно обраному обсязі, як театральна сцена США поєднувала різні форми та функції імпровізації і через ці експерименти створювала зовсім нові, характерні для американського театру стилі та форми. З цієї суміші, завдяки різноманітним пошукам і колективним ідеям, народився імпровізаційний театр – окреме, складне художнє явище, що покладається виключно на імпровізацію не лише як метод, але й також як завершений результат.

**Ключові слова:** театральне мистецтво, імпровізація, театр імпровізації, сценічний простір, Сполучені Штати Америки, театральні експерименти, ХХ століття.

**Постановка проблеми та її актуальність.** Сьогодні імпровізаційний театр став важливим компонентом сучасного культурного ландшафту США й має значний вплив на новітню сценічну та виконавську практику. Розкриття історичних зв'язків імпровізаційного театру із експериментальними тенденціями дасть можливість краще зрозуміти його роль у культурному розвитку країни та світу.

Імпровізаційний театр виник як експериментальний жанр у 1950–1960-х роках в основному в США. Він розвинувся з коротких ігор (*short-form*) у довгі ігри (*long-form*), а також об'єднався з іншими мистецькими формами. П. Паві зазначає, що «мода на цю практику пояснюється відмовою від тексту й панівної імітації, а також перенесенням акцентів на можливості пластики й спонтанну творчість» (Паві, 2006, с. 181). Поєднання імпровізаційного театру «(*stegreiftheater*), де кожен актор імпровізував певну роль» (Паві, 2006, с. 365) з іншими мистецькими формами, такими як музика, танець, живопис тощо, відбувалося впродовж історії. Сучасні технології дають нові можливості для цього поєднання, що призводить до ще більш креативних та інно-

ваційних вистав. Сьогодні імпровізаційний театр відіграє дедалі вагомішу роль як важливий засіб вираження суспільно-політичних поглядів та для віддзеркалення сучасних тем і проблем.

**Мета** дослідження – виявити та проаналізувати показові факти використання імпровізації в театрі та виконавському мистецтві у Сполучених Штатах Америки впродовж другої половини ХХ століття в контексті експериментальних практик.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** До вивчення питання імпровізації у театральному мистецтві неодноразово звертались як науковці, так і діячі сцени, розглядаючи її як важливий аспект театрального мистецтва. Знаний український режисер і актор Лесь Курбас активно використовував імпровізацію та експериментував із нею у своїх театральних постановках. Василь Василько зазначав: «Прихильник чіткої фіксації малюнка ролі Курбас не забував про *акторське вміння* [*курсив – В.В.*] імпровізувати на задану тему. Вправи з імпровізації спочатку провадились у вільній діалогічній формі. Іноді дозволялося імпровізувати на незадану тему під музику, але робити все обов'язково логічно, змістовно й у відповідному

характері» (Василько, 2012, с. 365). Олег Драч – сучасний український актор, режисер, педагог, письменник створив власну методику розвитку акторської спонтанності, так званий «Метод Креативної Структурованої Імпровізації» чим також зробив значний внесок у розвиток імпровізації в театрі (Швець, 2020). Стівен Нахманович – виконавець, скрипаль-імпровізатор і викладач, який поєднує у своїй творчості музику, танець, театр та мультимедійне мистецтво, – у книжці «Вільна гра: імпровізація в житті та мистецтві» описує природу творчості митця, процеси, по'язані з нахненням, роль мистецтва, науки і духовних практик у творчості, а також імпровізацію як безперешкодний потік творчої енергії (Nachmanovitch, 1991). Для С. Нахмановича, вільна гра – це більше, ніж імпровізація, це глибше, ніж творчість, це суть нашого буття, те, з чим ми народилися, а потім прагнемо відновити. Кіт Джонстон, який на практиці досліджував імпровізацію в театрі, написав книгу «Імпро: імпровізація і театр», яка вважається класичним джерелом для вивчення імпровізаційного театру та природи спонтанної творчості. Поділена на чотири розділи: «Статус», «Спонтанність», «Навички оповідання» та «Маски та транс», книжка містить конкретні техніки та вправи, які Джонстон вважав найбільш корисними і найбільш стимулюючими (Johnstone, 1987). Аугусто Боал – бразильський театральний режисер, педагог, теоретик драми та політичний активіст, який впровадив імпровізацію у своїй методології театру пригноблених як систему вправ, ігор і прийомів для вивчення соціальних питань, – виклав суть своєї творчості у книзі «Естетика пригноблених» (Boal, 2006).

Безумовно ці, згадані вище, театральні діячі та багато інших своїм доробком значно примножили внесок у вивчення і розвиток імпровізації як частини театального мистецтва і акторської майстерності, чим сприяли розвитку імпровізаційного театру та його ролі у театральному мистецтві. Проте предметного дослідження імпровізації як складової експериментальних практик у театрі, зокрема у США, впродовж другої половини ХХ століття не здійснювалось.

**Виклад основного матеріалу.** «Імпровізовані вистави існують стільки ж, скільки й самі вистави» [переклад наш. – Ф.А.] (Sharma, 2011, р. 46), і навіть Віола Сполін (*Viola Spolin*) – «верховна

жриця імпровізації», як її називають дослідники (Leopold, 2013; Carpenter, 2019) вказує на їх різноманітні традиції: «Імпровізація не є новою <...>. Комедія дель арте була імпровізованою. Соціалістичні політичні театри в Європі імпровізували. Вони не читали це ніде. Вони працювали над тим, що відбувалося на вулицях» [переклад наш. – Ф.А.] (Spolin, 1963, р. 3).

В. Сполін почала створювати свої «театральні ігри» у 1939 році, коли стала працювати керівником з драми у Рекреаційному проєкті Управління прогресу робіт у Чикаго, викладаючи «креативну драматургію для дітей з гетто» [переклад наш – Ф.А.] (Coleman, 1990, р. 23). На цей період театр США пережив реформу, яку ще називають Великою реформою, і все ще перебував в експериментальній фазі, що захопила численні потужні театральні рухи авангарду. У такій атмосфері експериментів і змін зароджувалися різноманітні течії та напрямки, а нові ідеї втілювалися у життя, заохочуючи письменників і митців вдаватися до сміливих кроків та апробувати незвичайні, новаторські підходи у мистецтві.

На початку 1960-х, коли В. Сполін викладала імпровізаційні ігри у Чикаго для трупи імпровізаційного театру «Друге місто» (*The Second City*) свого сина, Кіт Джонстон (*Keith Johnstone*) будував свою систему імпровізації, тренуючи акторів у Студії Королівського театру в Лондоні. У вступі до «Імпровізації для оповідачів» К. Джонстон заявляє, що в той час він не знав нічого про інші форми імпровізації (Johnstone, 1999).

Як зазначено в «Комедії в новому світлі» С. Шарми, «деякі люди вважають американця Дадлі Ріггса першим водевільним артистом, який використовував пропозиції аудиторії для створення імпровізованих сцен» [переклад наш – Ф.А.] (Sharma, 2011, р. 46). Проте, за словами Ж. Коулмен, «цей візитівковий знак сучасного імпровізаційного театру» [переклад наш – Ф.А.] (Coleman, 1990, р. 30) вперше був використаний В. Сполін у 1936 році.

Як бачимо, імпровізація у театрі не є новим явищем і має глибоке коріння й існує в різних культурах та традиціях. Безумовно, вона стала частиною театального експерименту і культурних змін у США, зокрема в період Великої реформи.

Креативні пошуки на початку ХХ століття розширили межі театру, надавши можливість для

більших експериментів та змін, що в свою чергу підготували ґрунт для нових театральних форм у другій половині століття, таких як ґепенінги, івенти, акції та імпровізація. Американська сцена надала плідне підґрунтя для цих змін. У неї не було столітньої театральної традиції, але водночас вже була наявною потрібна інфраструктура та людські ресурси, а також нові ідеї, що були засіяні кілька десятиліть тому. Митецьке середовище для експериментів у США було більш ніж сприятливим. Дж. Руз-Еванс писав у 1970 році, що «найбільше різноманіття експериментів у театрі сьогодні можна знайти в Америці» [*переклад наш – Ф.А.*] (Roose-Evans, 1970, р. 144). Коли настали 1950-ті роки, університети вже навчали акторів, драматургів, критиків і технічний персонал, а також мали освічену, обізнану та добре підготовлену театральну аудиторію. Ідеї європейських емігрантів об'єдналися з американською культурною спадщиною, створивши нову американську драму та театр. Багато критиків, серед них Франк Жоттеранд та інші, стверджують, що історія американського театру почалася у 1916 році з постановки п'єси Юджина О'Ніла «За межами сходу для Кардіффа» (Jotterand, 1976). Цей тезис неоднозначний, але безумовно Ю. О'Ніл як видатний національний драматург мав значний вплив на формування американської сцени – місцеві персонажі, знайомі події та розмовна мова у його п'єсах сприяли розвитку справжньої американської драми як формально, так і концептуально.

Значні суспільно-політичні події також суттєво вплинули на драму та театр у США. Велика депресія 1930-х років підірвала наявні цінності, атмосфера страху та підозрінь у 1940-х роках підсилила потребу у свободі та відкритості у мистецтві, Корейська війна у 1950-х роках та В'єтнамська війна у 1960-х роках перевернули багато уявлень, які США мали про себе, та ще більше залучили театр у політичний процес у США

Слід наголосити, що при цьому сценічне мистецтво США, хоч і перебувало під сильним впливом європейського авангарду, розвивалося цілком автономно. Найбільш помітними формальними змінами були ті, що відбулися в стилі акторської гри, використанні письмового тексту (або його відсутності) та просторових експериментах.

За визначенням П. Паві, імпровізація в акторському мистецтві – це техніка, коли актор виконує

щось непередбачуване, непередбачуване заздалегідь та «вигадане» в процесі дії, часто виходячи з відомої канви (Паві, 2006, с. 180). Ця техніка слугує основою для імпровізованих вистав. Методика акторського виконання, розроблена К. Станіславським, завжди спрямована на реальну акторську гру за принципом існування, а не удавання на сцені. Для досягнення цієї мети актори часто використовували імпровізацію, включаючи нелітературний текст або спонтанні вислови під час виступу або репетицій (Станіславський, 1953, с. 31, 33).

Відомо, що завжди «традиційні театральні архітектурні форми попередньо виникали, зароджувалися з експериментальних форм та апробувалися впродовж певного часу за допомогою експерименту» (Юдова-Романова, 2021, с. 41). Щоб уникнути штучності театральних сцен, простір вистави перемістився не лише з Бродвею до приватних квартир або спеціально тимчасово облаштованих майданчиків, а й навіть поза будь-якими будівлями. Актори виступали в парках, на залізничних станціях та у підвалах. Використовуючи обраний публічний простір як імпровізований простір для виступу, на відміну від виступів перед театальною публікою на стаціонарних спеціально зведених майданчиках, вони тим самим акцентували загальнодоступність «народного театру», де актори могли взаємодіяти з довільною, випадковою аудиторією.

Імпровізація в театрі, задовго до того як вона стала окремою театальною формою, була важливим чинником у створенні нового театру, який був (пере)відкритий у пошуках нових рішень і напрямів. Це стало частиною експерименту з постійного мистецького пошуку. При цьому імпровізація використовувалася у дизайні простору та сцени як частина процесу створення або навіть як основна стратегія вистави.

На початку 1950-х років у США починають активно розвиватись різноманітні перформативні практики – ґепенінги, перформанси, івенти. У 1952 році в коледжі «Чорна гора» («*The Black Mountain College*»), експериментальному навчальному закладі в Північній Кароліні, Джон Кейдж (*John Cage*) разом з Чарльзом Олсоном (*Charles Olson*), Мері Керолайн Річардсон (*Mary Caroline Richards*), Девідом Тюдором (*David Tudor*), Мерсом Каннінгемом (*Merce Cunningham*), Робертом Раушенбергом (*Robert Rauschenberg*) та групою танцівників представили виставу «Театральний етюд #1» («*Theater*

*Piece #1*», відомий також як «Чорногорський етюд» («*Black Mountain Piece*»), що була досить дивною постановкою та стала відомою як перший гепенінг, термін, який придумав Алан Капров (*Allan Kaprov*). Точно не було встановлено, що саме відбулося в коледжі «Чорна гора» того дня, оскільки, за словами Росса, «немає двох описів, що збігалися б» [*переклад наш – Ф.А.*] (Ross, 2007, р. 400). Однак у своїй книжці «Решта – шум: слухаючи ХХ століття» [*переклад наш – Ф.А.*] він наводить нечіткий опис цієї події: «Кейдж читав лекції про дзен-буддизм, можливо, стоячи на драбині. Роберт Раушенберг виставляв твори мистецтва та/або програвав платівки Едіт Піаф з подвійною швидкістю. Мерс Каннінгем танцював. Девід Тюдор грав на підготовленому фортепіано. Було показано фільми різного роду, хлопці або дівчата подавали каву, пес, можливо, гавкав або не гавкав» [*переклад наш – Ф.А.*] (Ross, 2007, р. 400).

Джон Кейдж завдяки своїм експериментам розширював або перетинав межі традиційних видів мистецтва, що в свою чергу відкрило шлях до цілком нових форм. Гепенінг і його споріднені форми: івенти, перформанси та акції, розвинулись у США у 1950-х роках і вплинули на багатьох авангардних митців Європи у 1960-х роках (Mueller, 1994). Вони об'єднали музику, живопис, скульптуру, кіно та театр, намагаючись дискредитувати традиційні форми й кинути виклик очікуванням. У той час як середовища, створені дадаїстами та сюрреалістами, пов'язувались із живописом і скульптурою, гепенінги були пов'язані у композиційному аспекті з музикою та театром. Для А. Капрова гепенінг був імпровізованим колажем подій без логічного зв'язку. Мета полягала в тому, щоб пробудити нові почуття через новий спосіб пізнання та нове відкриття довколишнього світу, залучаючи до цього процесу людину та суспільство.

Гепенінги й вистави антивоєнного та громадянського правозахисного рухів стали поширеною формою протесту в Америці 1960-х років. Вони відбувалися на вулицях, в університетах, навіть у судах. Лідери лівих молодіжних партій, Еббі Хоффман (*Abbie Hoffman*) та Джеррі Рубін (*Jerry Rubin*), називали їх рух «партизанського театру». Коли їх викликали до Комітету Палати представників з питань недоліків у американському суспільстві (House Un-American Activities Committee (HUCAC)), А. Хоффман та Дж. Рубін з'явилися на допиті в судових мантиях. Іноді

Дж. Рубін одягав ще військову уніформу часів Війни за незалежність США, толстовку з символікою В'єтконгу та тримав іграшкову гвинтівку або вбирався в костюм Санта-Клауса. Ф. Жоттеран стверджував, що таким чином іпіки<sup>1</sup> прагнули спровокувати кризи, несподіванки та раптові зміни у застиглій системі референційних рамок (Jotterand, 1976, р. 113). Коли активістам для суспільного збурення навколо політичних проблем і неприйнятних соціальних норм бракувало слів, вони вдавалися до гепенінгів.

Згодом гепенінги як безсловесні політичні коментарі, вийшли за межі художнього простору і стали революційним знаряддям на вулицях Америки. У театрі ж дух гепенінгу став поштовхом для відкриття нових просторів і появи нових форм комунікації з глядачем (Jotterand, 1976, р. 113). Новий мистецький рух продемонстрував, як театр може впливати на громадську думку та на особисті погляди у позахудожніх аспектах, надихати на суспільні зміни.

Проникнення ідеї імпровізаційної складової у театральне мистецтво США відобразилось не лише у появі гепенінгу та його споріднених формах, але й поза дорогими майданчиками Бродвею й висококомерційним шоу наприкінці 1940-х років – у виставах оф-бродвейських та оф-оф-бродвейських театрів. Новий театральний рух Оф-Бродвей та Оф-Оф-Бродвей спочатку розпочався у приватних квартирах і підвалах серед нового покоління митців, головним чином під впливом європейського авангарду, але з вже апробованим і зарекомендованим впливом американської традиції. Це був бідний, експериментальний театр авангарду, невеликий за розмірами та бюджетом, що шукав нові засоби виразності та сприяв розвитку нової драматургії, яка була надто складною для популярних сцен Бродвею. Цей рух прагнув до зовсім іншого виду розваги, ніж пропонував Бродвей (Ленглі, 2000). З урахуванням інтелектуалів і митців як цільової аудиторії, Оф-Бродвей не конкурував з Великим Білим Шля-

<sup>1</sup> Іпіки (*vippies*) були політичною та активістською групою, яка виникла у США наприкінці 1960-х років. Їхня назва походила від аббревіатури «Youth International Party» (Молодіжна міжнародна партія). Іпіки були частиною контркультурного руху і відзначалися своєю антиавторитарною, антикомерційною та антивоєнною позицією.



хом (*The Great White Way*<sup>1</sup>), а був більше вибором висококультурної альтернативи на протигагу популярному масовому розважальному контенту. Політично орієнтоване, соціально заангажоване мистецтво брехтівського перформансу та його цілі переважали на оф-бродвейській сцені.

Трупа «Живий театр» (*The Living Theatre*) – експериментальний колектив, заснований Джуліаном Беком (*Julian Beck*) та Джудіт Маліною (*Judith Malina*) у Нью-Йорку, вперше виступив у квартирі Бека на Верхньому Заході Мангеттену в 1947 році. Загалом упродовж наступних трьох десятиліть трупа виступала на різних сценах. У 1952 році театральна «компанія переїхала до іншого простору, який не був театром, – великого горища» (Bottoms, 2006, p. 24). Схоже, що Д. Бек та Д. Маліна були добре обізнані з творчістю американських митців, які використовували виступи як засіб вираження свого незадоволення сучасними соціальними та політичними справами. «Живий театр» був політичним не лише у своєму мистецтві, а й у своїх експериментах. Трупа «почала з постановок п'єс нових європейських та американських драматургів, а потім перейшла до колективної імпровізації» (Jotterand, 1976, pp. 118-134). Протягом перших двох десятиліть вони були лідерами в постановці поетичної драми, пропагуючи як американських (Гертруда Стейн, Джон Ашбері, Пол Гудман, Вільям Карлос Вільямс), так і європейських авторів (Брехт, Кокто, Піранделло, Лорка), які рідко ставали на сцені США того часу. Постановка «Зв'язок» (*The Connection*, 1959) Джека Гельбера була, якщо не революційною, то безумовно етапною подією для колективу. У складі акторів були джазові музиканти, які, за словами Ф. Жоттерана, імпровізували, ніби перебуваючи під впливом наркотиків, а актори наразі залишалися у стані очікування (Jotterand, 1976, p. 120). Ця п'єса, заснована на імпровізованій музиці та діалозі, крім художнього експерименту, була для компанії досить близькою до анархічного досвіду. У своєму есе «Штурм барикад» Д. Бек наголошує цей революційно-визвольний аспект «Зв'язку» для нього та колективу: «Ми <...> раптом знайш-

ли у вільному русі та справжній імпровізації “Зв'язку” те, про що раніше не думали. У виставі було встановлено й підтримано атмосферу свободи, і це, здається, сприяло разючій виконавській правдивості, яку ми не так ретельно виборювали раніше» (Beck, 2009, p. 139).

У наступній постановці «Наречена» (*The Marrying Maiden*, 1960) Живий театр продовжив експериментувати з імпровізацією. У цій «театральній роботі, створеній Джексоном МакЛоу, одним із студентів Кейджа, у якій персонажі та виступи вибиралися за «І-Цзін»<sup>2</sup> [переклад наш – Ф.А.] (Roose-Evans, 1970, p. 146), а ритм та інтонація реплік були суворо визначені за партитурою. «Порядок, тривалість виступів і вказівки щодо темпу, гучності, інтонації та манери говоріння були повністю визначені випадковими методами» [переклад наш – Ф.А.] (Roose-Evans, 1970, p. 146). Це досягалось завдяки використанню 1200 «карток з діями», створених Джудіт Маліною, що випадковим чином розподілялися між акторам, які й виконували дії, передбачені картою.

Так само розданими випадковим чином карток з набору у дванадцять сотень врегульовувались інші дії акторів, кожна з яких містила режисерські вказівки, такі як «подерешся», «використовуй будь-які три предмети у дії», «поцілуй найближчу жінку» та інші. Вони передавалися виконавцям на очах глядачів керівником постановки, який кидав кубики для визначення результату кидка карток (Roose-Evans, 1970, p. 146).

Цей фактор випадковості, визначений використанням карток із зазначенням дії, має дивовижну схожість з іграми Віоли Сполін. Насправді така подібність далеко не випадкова, оскільки один із членів ансамблю, Джозеф Чайкін (*Joseph Chaikin*), був особисто знайомий з цими іграми, оскільки раніше співпрацював з «бабусею імпровізації» (Styan, 1994, p. 167).

Ще дві помітні постановки Живого театру, які дуже відзначилися впливом імпровізації, це «Тамниці та менші частини» (*Mysteries and Smaller Pieces*, 1964) і, можливо, найвідоміша театраль-

<sup>1</sup> «The Great White Way» – це неофіційна назва для Бродвею, вулиці в Нью-Йорку, яка славиться своєю великою кількістю театрів і розважальних закладів, де проводяться багато вистав і музичних шоу, що вирізняються своєю яскравістю і комерційністю.

<sup>2</sup> У цьому контексті «І-Цзін» є давньокитайським текстом, також відомим як «Книга змін». Він використовується для пророцтва, діагностики і прийняття рішень за допомогою кидання монет або киянок. У даному контексті «І-Цзін» використовується як інструмент для випадкового або необумовленого вибору, що вносить елемент непередбачуваності в творчий процес.

на робота, поставлена компанією, – «Рай зараз» («*Paradise Now*», 1968). Перша була колективною імпровізацією та першою виставою Живого театру, яка не базувалася на сценарії лише одного автора (Jotterand, 1976, р. 122). Напівімпровізований «Рай зараз», заснований на обговореннях учасників колективу, був «різновидом імпровізованої вистави <...> і святкуванням художньої роботи як спільного процесу» (Caines, Heble, 2015, р. 116). У обох постановках ключовим елементом була участь глядачів, – хоча вплив Д. Кейджа був сильнішим у «Таємниці та менші частини», – ініційована порожністю, мовчанням, відсутністю руху, а також зверненнями до аудиторії та вимогою відповідей, ба, більше, – із запрошенням до активної участі глядачів у «Раю зараз». Ф. Жоттеран описує, як актори приєднувалися до аудиторії під час антрактів, «спочатку щоб збирати пожертви, а потім для зараження їх бубонною чумою, або навіть щоб витягнути на сцену» (Jotterand, 1976, р. 129).

Після від'їзду подружжя Беків до Європи з ансамблем театру Живий театр режисер Джозеф Чайкін приєднався до іншої театральної компанії Оф-Бродвею «Відкритий театр» («*Open Theater*»), яка була заснована в 1963 році групою колишніх студентів Ноли Чілтон (*Nola Chilton*) в Нью-Йорку й об'єднувала «письменників, режисерів, акторів, музикантів, художника та двох критиків» [переклад *наш* – Ф.А.] (Jotterand, 1976, р. 139). Незважаючи на те, що це були театральні колективи з абсолютно різними театральними спрямуваннями у багатьох відношеннях, обидві компанії мали схожі тяжіння до експерименту з дослідженням соціальних, політичних і художніх проблем та імпровізації.

Відкритий театр був як перформансом, так і експериментальною лабораторією, яка значною мірою спиралася на ідеї та досвід Єжи Гротовського й де зустрічалися актори, режисери, музиканти та хореографи. Тут артисти імпровізували діалоги та ситуації, які у процесі створювали цілі вистави (Braun, 2005, pp. 320-328).

Д. Чайкін високо цинив навчальні методи Є. Гротовського, хоча він визнавав, що вони відрізнялися від його власних (Jotterand, 1976, pp. 144-145), які він вивчив за досвідом багатьох авангардних художників, як європейських, так і американських. «Чайкін навчався як актор за системою Станіславського, грав у епічному театрі Брехта та співпрацював з Віолою Сполін» (Styan,

1994, р.167). Його акторські тренінги не були відокремленими від художнього процесу; вони не були окремими елементами, а становили частину художнього процесу. «Так само, як Брехт, Чайкін вважав свій театр майстернею, де вистави завжди були “у розробці”, завжди зростали та змінювалися» [переклад *наш* – Ф.А.] (Styan, 1994, р. 167).

Вивчаючи багато авангардних ідей, технік і методів, Джозеф Чайкін зумів розробити власну комбінацію принципів, прийомів та творчих пошуків і створити свій особистий художній стиль. Прийняття Д. Чайкіним імпровізації також відрізнялося від того, чому він навчався у В. Сполін та у Живому театрі. Для Відкритого театру імпровізація була частиною процесу творчості, а не основною стратегією вистави (Bigsby, 1985, р. 119). Однак, як і деякі ігри В. Сполін та «Наречена», поставлені його колишньою компанією, п'єса Меган Террі (*Megan Terry*) «Прибуття та відбуття» («*Comings and Goings*»), поставлена Відкритим театром у 1966 році, базувалася на алеаториці. Термін «алеаторика» (алеаторизм) використовується для опису мистецького або музичного напрямку, в якому важлива роль відводиться випадковості або випадковим чином обраному матеріалу. У такому контексті «алеаторика» вказує на використання елементів випадковості, де творець може випадково визначати елементи твору або допускати імпровізацію в мистецькому чи музичному процесі. Цей підхід може виявити вплив значного ступеня вільності та непередбачуваності у творчому процесі, де результат залежить від випадкових факторів або власних виборів творця. Алеаторика зазвичай використовується для створення творів, які не мають строго визначеної форми або структури, і може відобразити елементи хаосу і несподіваності у творчості. У постановці «Прибуття та відбуття» актори представляли свої сцени в порядку, визначеному колесом рулетки.

Вивчаючи імпровізацію як складову у театральному мистецтві у США другої половині ХХ століття, не можна оминати увагою діяльність високоекспериментальної трупи оф-оф-бродвейського напрямку «Виконавська група» («*The Performance Group*»), заснованої Річардом Шехнером (*Richard Schechner*) у 1967 році, коли театр США переживав активний розвиток. «Так само, як і Чайкін, ця група не була сформована передусім з метою створення вистави, а скоріше з метою дослідження теа-

тральних та особистісних можливостей» [переклад наш – Ф. А.] (Bigsby, 1985, p. 125).

Джон Л. Стян зазначав: «Під впливом Гротовського, якого Шехнер зустрів у 1966 році, Беків та екологічних артистів й їхніх хеппенінгів» [переклад наш – Ф. А.] (Styan, 1994, p. 169) він створив свою власну експериментальну компанію. Аналогічно до Д. Чайкіна, Р. Шехнер розробив власний унікальний стиль, який об'єднав багато різних джерел. Перші вистави «Виконавської групи» базувалися на сценарних текстах, створених самим режисером («Макбет», 1969; «Діонісій 69» (*Dionysus 69*), 1968). Заснований на перекладі Вільяма Ароусміта (*William Arrowsmith*) «Вакханок» Еврипіда, «Діонісій 69» був виставою, розробленою Шехнером методом групової імпровізації. Згідно з К. Брауном, він також використовував імпровізацію під час репетицій для створення простору та сценографії (Braun, 2005, pp. 330-332) для своїх постановок.

Колектив використав під сценічний простір територію колишньої фабрики із металевих штампів столових приборів у Сохо, в районі Мангеттен у Нью-Йорку, візуально перетворивши її на гараж та адекватно переназвавши – «Виконавський гараж» («*Performing Garage*»). Це порожнє, велике приміщення було ідеальним місцем для просторових експериментів Р. Шехнера. Він «досліджував просторові відносини між персонажами на сцені, а також між акторами та глядачами, щоб створити відповідний простір для цих відносин» [переклад наш – Ф. А.] (Braun, 2005, p. 331). Театральні експерименти Р. Шейдера відповідали концепції «театру навколишнього середовища» як відгалуженню руху «Новий театр» 1960 років, основною метою якого було усунути фізичні кордони між акторами і глядачами аби сприяти їхній взаємодії та створити спільний простір, який, у свою чергу, утворить колективне середовище для всіх, хто бере участь у виставі. Наслідуючи досліді Є. Гротовського, постановники формували театральний простір відповідно до кожної п'єси, створюючи різні аудиторійні конструкції для кожної вистави. «Декорації зазвичай складалися з багаторівневих платформ, балконів, пандусів і риштувань, що оточували сцену, яка захоплювала територію глядачів, забезпечуючи більший простір для акторів та більшу гнучкість взаємодії між аудиторією і виконавцями. До участі запрошувалися, на-

віть очікувалися, глядачі екологічного театру» [переклад наш – Ф. А.] (Luebering, 2009).

Ще однією великою постановою того часу, яка поєднувала ідеї європейського авангарду та сприяла розвитку нового американського театру експериментального напрямку, були Андре Грегори (*Andre Gregory*) та Рональд Г. Девіс (*Ronald G. Davis*). А. Грегори, перед тим як поїхати до Польщі працювати зі своїм колишнім вчителем Є. Гротовським, очолював експериментальну трупу, жартома звану «Мангеттенський проєкт» («*The Manhattan Project*»). Вивчаючи акторську майстерність під керівництвом Лі Страсберга та Сенфорда Майснера (*Sanford Meisner*), він поєднав їх техніки з принципами Гротовського. Таким чином, його постановка «Аліса в Країні див» («*Alice in Wonderland*», 1970) була створена через лабораторні репетиції на основі імпровізації (Braun, 2005, p. 333).

Створений у 1959 році Р. Г. Девісом колектив Трупа мімів Сан-Франциско (*The San Francisco Mime Troupe*) експериментального спрямування, був далеким від Бродвея як за відстанню, так і за менталітетом. Трупа почала з вистав подібних до гепенінгу, заснованих на музиці та візуальному мистецтві, але невдовзі вже експериментувала з комедією дель арте, що значною мірою ґрунтувалася на імпровізації. Трупа «почала з вистав за п'єсами Мольєра та Гольдоні в стилі комедії дель арте, але згодом Девіс вивів свої постанови на вулиці, як форму вуличного театру» [переклад наш – Ф. А.] (Styan, 1994, p. 166). Подібно до оф-бродвейських постановок, виступи трупи слугували критичними коментарями до сучасних подій. Р. Г. Девіс об'єднав мистецькі та політичні ідеї Б. Брехта з популярними театральними формами, такими як комедія дель арте та міністерським шоу, і представив їх в локальному американському контексті.

**Висновки.** Імпровізація в театрі має багато варіацій і форм, і вона не обмежується конкретними театральними традиціями або країнами. Вона може виявитися у різних формах і сприяти творчому підходу до мистецтва. На початку ХХ століття креативні пошуки в театрі розширили межі та сприяли експериментам, що відкрили дорогу до нових театральних форм, включаючи гепенінги, івенти, акції та імпровізацію. Театральна сцена США виявилася плідним середовищем для цих змін завдяки відсутності столітньої театральної

традиції, наявності необхідної інфраструктури та готових творчих ідей. На ці зміни також вплинули суспільно-політичні події, такі як Велика депресія, Корейська та В'єтнамська війни, що призвело до формування автономного американського театрального мистецтва з власними особливостями, зокрема в акторській грі, використанні тексту та просторових експериментах, значне місце у яких посіла імпровізація. Під впливом цих процесів зародився та набув розвитку імпровізаційний театр – окреме, складне мистецьке явище, що покладається виключно на імпровізацію не лише як метод, але й також як завершений результат. У виставах імпровізаційного театру актори використовують імпровізацію як основний прийом сценічної творчості, що часто вимагає від виконавців здатності швидко, часто експромтом, реагувати на зміни у сценічній оповіді.

Дана стаття хоча й має історичний аспект вивчення імпровізації як складової театральних практик, однак може надихнути сучасних акторів і режисерів на використання імпровізації як творчого інструменту у своїх виставах, щоб зробити їх більш динамічними та непередбачуваними і таким чином вплинути на сучасні театральні процеси. Надалі зібрані й проаналізовані матеріали та зроблені висновки можуть слугувати джерелом для досліджень і аналізу цих процесів у рамках театрознавства та культурології.

#### Джерела та література

- Василько, В. (2012). Народний артист УРСР О.С. Курбас (про педагогіку). *Життя і творчість Леся Курбаса*. Львів; Київ; Харків: Літопис. С. 359-372.
- Ленслі, С. (2000). *Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід*; пер. з англ. Київ: Компас. 640 с.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. 640 с.
- Станіславський, К.С. (1953). *Робота актора над собою*. Київ: Мистецтво. 668 с.
- Швець, Ю. (2020). Олег Драч: особистість бачить парадоксальне. *Кіно-театр*, № 3. URL: [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=2458](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2458)
- Юдова-Романова, К. (2021). Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва. Серія: Сценічне мистецтво*, № 4 (1). С. 39-54. DOI: 10.31866/2616-759X.4.1.2021.234236
- Beck, J. (1964). *Storming the Barricades*. Graham, R. (Ed.). (2009). *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas. Volume Two: the Emergence of the New Anarchism (1939-1977)*. Montreal; New York; London: Black Rose Books. P. 131-140.
- Bigsby, C.W.E. (1985). *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Volume 3. Beyond Broadway*. Cambridge: Cambridge University Press. 496 p.
- Boal, A. (2006). *The Aesthetics of the Oppressed*. London: Routledge. 144 p.
- Bottoms, S.J. (2006). *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 448 p.
- Braun, K. (2005). *Krótką historia teatru amerykańskiego*. Poznaniu: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 385 s.
- Caines, R., Heble, A. (Eds.). (2015). *The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*. Abingdon: Routledge. 478 p. URL: <https://www.book2look.com/embed/9781136187131>
- Carpenter, J. (2019). *A Woman to Know: Viola Spolin. A Woman to Know*. URL: <https://awomantoknow.substack.com/p/a-woman-to-know-viola-spolin>
- Coleman, J. (1990). *The Compass: The story of the improvisational theatre that revolutionized the art of comedy in America*. New York: Alfred a Knopf Inc. 362 p.
- Luebering, J.E. (2009, May 26). Environmental theatre. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/environmental-theatre>
- Johnstone, K. (1987). *Impro: Improvisation and the Theatre*. New York: Routledge; Theatre Arts Books. 208 p.
- Johnstone, K. (1999). *Impro for Storytellers*. New York: Routledge; Theatre Arts Books. 375 p.
- Jotterand, F. (1976). *Nowy teatr amerykański*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. P. 118-134.
- Leopold, W. (2013, March 13). Celebrating Viola Spolin, 'High Priestess of Improv'. *Northwestern*. URL: <https://news.northwestern.edu/stories/2013/03/celebrating-viola-spolin-high-priestess-of-improv/>
- Mueller, R. (1994). *Valie Export: Fragments of the Imagination*. Bloomington: Indiana University Press. 246 p.
- Nachmanovitch, S. (1991). *Free Play: Improvisation in Life and Art*. New York: Penguin Publishing Group. 224 p.
- Roose-Evans, J. (1970). *Experimental theatre from Stanislavsky to today*. New York: Universe Books. 160 p.
- Ross, A. (2007). *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Picador; Farrar, Straus and Giroux. 720 p.
- Sharma, R. (2011). *Comedy in Nyw Light-Literary Studies*. Lulu.com, 249 p.

- Spolin, V. (1963). *Improvisation for the Theater*. Evanston: Northwestern University Press. 395 p.
- Styan, J.L. (1994). *Modern Drama in Theory and Practice: Volume 2, Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press. 233 p.
- 
- References**
- Vasylo, V. (2012). Narodnyi artyst URSR O. S. Kurbas (pro pedahohiku) [People's Artist of the Ukrainian SSR OS Kurbas (on pedagogy)]. *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa*. Lviv; Kyiv; Kharkiv: Litopys. S. 359-372. [in Ukrainian]
- Lenhli, S. (2000). *Teatralnyi menezhment i produserstvo. Amerykanskyi dosvid* [Theater management and production. American experience] ; per. z anhl. Kyiv: Kompas. 640 s. [in Ukrainian]
- Pavi, P. (2006). *Slovyk teatru* [Theater dictionary]. Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka. 640 s. [in Ukrainian]
- Stanislavskyi, K.S. (1953). *Robota aktora nad soboiu* [The actor's work on himself]. Kyiv: Mystetstvo. 668 s. [in Ukrainian]
- Shvets, Yu. (2020) Oleh Drach: osobystist bachyt paradoksalne [Oleg Drach: personality sees the paradoxical]. *Kino teatr*. № 3. Retrieved from: [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=2458](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2458) [in Ukrainian]
- Iudova-Romanova, K. (2021). Eksperymentalnyi stsenichniy prostir: problemy klasyfikatsii [Experimental stage space: problems of classification]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Stsenichne mystetstvo*, № 4 (1). S. 39-54. DOI: 10.31866/2616-759X.4.1.2021.234236 [in Ukrainian].
- Beck, J. (1964). Storming the Barricades. Graham, R. (Ed.). (2009). *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas. Volume Two: the Emergence of the New Anarchism (1939-1977)*. Montreal; New York; London: Black Rose Books. P. 131-140. [in English]
- Bigsby, C.W.E. (1985). *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Volume 3. Beyond Broadway*. Cambridge: Cambridge University Press. 496 p. [in English]
- Boal, A. (2006). *The Aesthetics of the Oppressed*. London: Routledge. 144 p. [in English]
- Bottoms, S.J. (2006). *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 448 p. [in English]
- Braun, K. (2005). *Krótká historia teatru amerykańskiego*. Poznaniu: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 385 s. [in Polish]
- Caines, R., Heble, A. (Eds.). (2015). *The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*. Abingdon: Routledge. 478 p. Retrieved from: <https://www.book2look.com/embed/9781136187131> [in English]
- Carpenter, J. (2019). A Woman to Know: Viola Spolin. *A Woman to Know*. Retrieved from: <https://awomantoknow.substack.com/p/a-woman-to-know-viola-spolin>
- Coleman, J. (1990). *The Compass: The story of the improvisational theatre that revolutionized the art of comedy in America*. New York: Alfred a Knopf Inc. 362 p. [in English]
- Luebering, J.E. (2009, May 26). Environmental theatre. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from: <https://www.britannica.com/art/environmental-theatre> [in English]
- Johnstone, K. (1987). *Impro: Improvisation and the Theatre*. New York: Routledge; Theatre Arts Books. 208 p. [in English]
- Johnstone, K. (1999). *Impro for Storytellers*. New York: Routledge; Theatre Arts Books. 375 p. [in English]
- Jotterand, F. (1976). *Nowy teatr amerykański*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. P. 118-134. [in Polish]
- Leopold, W. (2013, March 13). Celebrating Viola Spolin, 'High Priestess of Improv'. *Northwestern*. Retrieved from: <https://news.northwestern.edu/stories/2013/03/celebrating-viola-spolin-high-priestess-of-improv/> [in English]
- Mueller, R. (1994). *Valie Export: Fragments of the Imagination*. Bloomington: Indiana University Press. 246 p. [in English]
- Nachmanovitch, S. (1991). *Free Play: Improvisation in Life and Art*. New York: Penguin Publishing Group. 224 p. [in English]
- Roose-Evans, J. (1970). *Experimental theatre from Stanislavsky to today*. New York: Universe Books. 160 p. [in English]
- Ross, A. (2007). *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Picador; Farrar, Straus and Giroux. 720 p. [in English]
- Sharma, R. (2011). *Comedy in Nyw Light-Literary Studies*. Lulu.com, 249 p.
- Spolin, V. (1963). *Improvisation for the Theater*. Evanston: Northwestern University Press. 395 p. [in English]
- Styan, J.L. (1994). *Modern Drama in Theory and Practice: Volume 2, Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press. 233 p. [in English]

*Fadel Almuvail*

**Features of the formation of improvisation theater in the United States of America**

**Abstract.** The article explores, in a representative, narrow, and carefully chosen scope, how the theatrical scene in the United States combined various forms and functions of improvisation, creating entirely new styles and forms characteristic of American theater through these experiments. From this blend, improvisational theater emerged as a distinct, complex artistic phenomenon relying solely on improvisation, not only as a method but also as a finished result. The research aims to identify and analyze the use of improvisation in theater and performing arts in the U.S. during the second half of the 20th century in the context of experimental practices.

**Key words:** theatrical art, improvisation, theater of improvisation, stage space, United States of America, theatrical experiments, 20th century.

# **АУДІОВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА**



УДК 791.223.1(091)(045)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-17-07-16-52>

DOI: 10.34026/1997-4264.33.2023.291479

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

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

## ВЕСТЕРН. ІСТОРІЯ І МІФ

*Не знімайте вестерн,  
якщо не любите коней.*  
Вім Вендерс

**Анотація.** Статтю присвячено вестерну, одному з найпопулярніших жанрів світового кіно. У тексті розглядається історія виникнення і становлення жанру, еволюція героя та його екранного втілення у фільмах про Дикий Захід.

Аналізується поетика вестерну, збагачення системи виражальних засобів. Акцентується глибинний зв'язок вестерну з міфологічними структурами, що є одним з джерел його стабільної популярності.

**Ключові слова:** вестерн, міф, подорож героя, пейзаж, Дикий Захід, архетип.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Вестерн упродовж багатьох десятиліть продовжує залишатися одним з найпопулярніших кінематографічних жанрів.

Його тривале існування у часі й розлоге поширення в просторі можна пояснити різними причинами. Та однією з найважливіших є глибоке укорінення в міфологічних структурах, апеляція до колективного позасвідомого.

Слід звернути увагу не лише на глядацьку популярність фільмів про Дикий Захід, а й на впливовість естетики вестерну на інші жанри. Структури вестерну знаходимо у фільмах, що належать до різних напрямів і стилів від «зоряних саг» до психологічних трилерів та екранних епопей. Вміле використання цих структурних особливостей може стати і запорукою глядацького успіху твору, і сприяти переконливому художньому рішенню фільму.

**Мета статті.** Показати, як становлення вестерну як мистецької цілісності відображало основні художні процеси, через які проходив кінематограф. Розкрити глибинне вкорінення жанру в міфологічні образи і уявлення, що стало однією із найважливіших причин його життєздатності.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Вестерну, його історії, видатним кіномитцям, що творили в цьому жанрі, присвячений значний корпус дослідницької літератури, переважно англомовної. Серед цих праць слід виділити книжку Крістофера Воглера, що була особливо корисною для авторки статті. Адже Воглер зосередив увагу на міфологічних структурах, які відіграють фундаментальну роль у становленні та існуванні вестерну як жанру.

Те, що жанр досліджується на його батьківщині, є явищем закономірним. Втім, не менший інтерес викликає «погляд збоку», зокрема європейських кінознавців.



Це і солідні фоліанти, і короткі есеї, що часто містять у собі неупереджений і свіжий погляд на проблему.

Луї Деллюк був, мабуть, першим з європейських кінокритиків, який побачив у вестерні мистецький твір, а не просто розважальне видовище. З особливим пієтетом французький кінознавець оцінював творчість Томаса Інса, якого він називав поетом екрана і навіть інколи ставив його вище за Гріффіта (Delluc L, p.186).

Деллюк ще в десятих роках ХХ ст. видрукував численні есеї та рецензії на фільми В. Харта, де із захопленням пише про Ріо Джима, екранний образ актора, порівнюючи його з античними героями.

Варто звернути увагу на тексти Андре Базена «Вестерн, або Вибраний жанр американського кіно» (1953 р.) і «Еволюція вестерна» – статтю, що була видрукувана на сторінках часопису «Кайє дю сінема» 1955 року.

Французький кінознавець сконцентрував увагу на тих ключових моментах, що притаманні жанровій структурі вестерну, акцентував глибинний внутрішній його зв'язок із міфологічними уявленнями. Базен доводить, що природні історичні зміни, який переживає цей жанр, лише доводять існування багатого внутрішнього резерву, що забезпечує тяглість його існування.

Не обійшов увагою вестерн і Жіль Дельоз. У своїй фундаментальній праці «Кіно» він артикулює значення протиставлення безкраїх обривів прерій і замкнених «клаустрофобічних» просторів у фільмах Д. Форда і Г. Хоукса. На думку Дельоза, вестерн міцно вкорінений у середовищі, яке охоплює небо (Дельоз Ж., с. 211).

Так, у фільмах Форда, особливо в масових сценах, постійно бачимо наявність землі та безкрайніх небес, що надає твору могутнього епічного звучання.

Одним з багатопланових досліджень фільмів про Дикий Захід є книга польського кінознавця Чеслава Міхальського «Вестерн і його герої», що дає досить повну картину основних етапів становлення і розвитку вестерну, його художніх особливостей.

Українське кінознавство не часто зверталося до розгляду феномену вестерну. Можна згадати сторінки, присвячені цьому жанру в контексті історичного нарису про кінематограф США в книзі Л.І. Брюховецької «Кіномистецтво».

Цікаву добірку матеріалів, що й має назву «Вестернізація», знаходимо на сторінках часопису

KINO-KOLO. Особливо слід виділити есеї О. Сахалтуєва «Вестерн: історія в трьох “Оскарах”», що позначений свіжим особистісним поглядом на художні особливості жанру і парадоксальні моменти в його історії.

**Виклад основного матеріалу.** Вестерн як жанр народився в перше десятиліття існування кінематографа і, власне, був майже його ровесником. Вже наприкінці дев'яностих з'являються перші кількахвилинні плівки, на яких зафіксовано чоловіків у стетсонівських капелюхах, що скачуть верхи просторами прерій.

Глибокі й уважні дослідники кіно бачили у вестерні родові ознаки кінематографа як такого. В основі вестерну лежить динамічна дія, що реалізується на екрані як погоні, бійки і стрілянина. Втім, за цими ознаками можна було б визначити вестерн як один з видів пригодницького фільму. Та тут має місце нерозривний зв'язок енергійної взаємодії із середовищем, тим безкраїм простором, поза яким важко собі уявити героїв класичного вестерну.

І, нарешті, наголошується один з найважливіших аспектів – міфологічність. «Вестерн народився із поєднання міфології з певними виражальними засобами» (Базен А., с. 234).

Зупинимося на основних етапах становлення і розвитку жанру, що дасть можливість сформулювати найважливіші його ознаки і характеристики. Як вже зауважувалось, кінокамера почала вдивлятися в світ Дикого Заходу з перших років існування кінематографа. Так анонімний оператор у 1898 році відзняв кількахвилинну плівку «Бар в Кріпл-Крік», на якій глядачі вперше змогли побачити автентичний салун на Дикому Заході, що стане однією з основних локацій численних вестернів у майбутньому.

Слід звернути увагу ще на два фільми, сюжетні мотиви яких будуть не раз повторюватись. Це десятихвилинна картина 1901 року «Ковбой і леді» про скромного погонича стад, що зустрічає горду і зарозумілу міську красуню. В часи розквіту жанру ця історія ляже в основу фільмів, в яких зіграють славетні зірки Голлівуду – Гері Купер, Джеймс Стюарт, Джон Вейн.

Не менш перспективний сюжет було закладено в іншу коротку стрічку «Біле дитя серед індіанців» (1902 р.). Він теж знайде своє втілення в численних вестернах, зокрема в такому знаному, як «Шукачі» Д. Форда.

Тлом подій у вестерні стає Дикий Захід, а саме штати Дакота, Колорадо, Канзас, Оклахома і Те-

хас та інші, через які проходив фронтір, свого роду кордон, який визначався рухом валок переселенців, налаштованих на пошук вільних земель. Їх не зупиняло навіть, що «на захід від фронтіру не було ні права, ні закону».

В історії кіно як перший вестерн визначено фільм «Велике пограбування потяга» (1903 р.) режисера Едвіна Портера. Перефразовуючи слова А. Тарковського, можна сказати, що в цій 20-хвилинній стрічці, як у зернятку велике дерево, у згорнутому вигляді знаходимо всі ознаки популярного жанру.

Цікаво, що в основу було покладено реальні події, що широко освітлювались в американській пресі. Влітку 1900 року, а саме 20 серпня було здійснено напад на потяг, що належав компанії «Юніон Пасифік». Відбулося це біля станції Тіптон у штаті Вайомінг. Напад здійснила одна з найнебезпечніших тогочасних банд, очолювана знаменитими бандитами Бутчем Кесседі й Біллом Карвегом, які тримали в страху кілька західних штатів.

Відтворюючи цю голосну подію, сценарист, режисер і оператор фільму Едвін Портер «озброївся» всіма новітніми на той час як виражальними, так і технічними засобами. В картині було застосовано чи не вперше ріпроекцію: у вагоні, де перевозяться гроші, відчинені двері, й за ними видно, як рухається пейзаж. Камера вільно вихоплює потрібні об'єкти, надаючи динамічності дії в цілому.

Як на той час, стрічка вражає сміливою монтажною побудовою, переносячи дію, що відбувається одночасно, в різні локації. Зйомки, здебільшого, велися на натурі. Захоплення потяга, що рухається, справляло особливе враження. Режисер вдало підігрівав напруження й очікування аудиторії, коли дія переривається епізодом в салуні, де відвідувачі розважаються танцями. Та ось вбігає телеграфіст і сповіщає про страшну подію. Рейнджери і ковбої кидаються до своїх коней, готують зброю і рушають в погоню.

Знаменитим став і фінальний кадр. Подається сміливо збільшений на той час план ватажка банди, що цілиться зі своїх кольтів просто у глядача.

Фільм Портера викликав чимало наслідувань як у американському кіно, так і у європейському, зокрема у британському. Грабували пошти, діліжанси, вілли, знов-таки потяги. Але досить скоро глядач охолов до цих шоу з пограбуваннями. І здавалось, що події, які розгорталися на Дикому Заході, його більше не зацікавлять.

Причину такого охолодження, мабуть, інтуїтивно виявив один з учасників знімальної групи Портера Джільберт Макс Андерсон. Захоплений кінематографом юнак запропонував свої послуги режисерові спершу як учасник погоні за бандитами. На запитання чи вміє він їздити верхи, хлопець гордо відповів, що він народився в Арізоні, а значить народився в сідлі. Проте перша ж спроба Андерсона хвацько скочити верхи закінчилась катастрофою. Він просто перелетів через сідло і впав з другого боку тварини. У відчаї юнак ублагав Портера дозволити йому хоча б взяти участь у танцях у салуні. Згодом він став допомагати працівникам знімальної групи і зрештою став асистентом самого Портера. Так Андерсон прийшов у великий кінематограф і зробив свій внесок у розвиток жанру вестерн. Після певного занепаду інтересу публіки до фільмів про Дикий Захід, асистент Портера зрозумів, що повернути увагу глядачів можна, створивши на екрані оригінальну і дещо незвичну постать героя. І починає працювати над 10-ти та 20-хвилинними фільмами про пригоди Брончо Біллі. Саме під таким ім'ям з'явився на екрані Андерсон в образі бравого ковбою. Багато хто сумнівався, що публіку може привертати якийсь пастух, «коров'ячий хлопець», та Андерсон виявив наполегливість і не прогадав. Його ковбой дуже скоро став і одним із популярних персонажів американського кіно. Цьому не завадила і певна «карнавальність» ковбойського костюма, адже актор мав досить віддалене уявлення про те, як насправді виглядали вершники з Дикого Заходу. Він живився ілюстраціями з часописів і коміксів.

Треба віддати акторові належне. Він оволодів верховою їздою і сам виконував на екрані досить складні трюки. В коротких фільмах Брончо Біллі з'являвся у різних іпостасях: то як благородний ковбой, який рятує прекрасну дівчину від небезпеки, то як бандит, який грабує банк або діліжанс. Сюжетно ці фільми ніяк не були пов'язані між собою. Звичайно, не йдеться про якийсь яскравий характер. Герой проявлявся лише у певній фізичній дії. Втім, тогочасний глядач, мабуть, більшого і не очікував. І навіть такий, дещо спрощений персонаж викликав ефект ідентифікації. Глядач був щасливий відчутти себе таким хоробрим, мужнім вершником, що мчить екранним простором.

Образ Брончо Біллі у виконанні Андерсона проіснував на екрані з 1910 по 1915 рік. Відчуваючи втрату інтересу публіки до свого персонажа він про-

дає цю «маску» й ім'я героя продюсеру Томасу Гарперу Інсу, який і передасть її актору своєї студії «101 бізон» Вільяму Харту. Ці двоє, Інс і Харт відкриють одну з блискучих сторінок в історії вестерну.

Томас Інс – одна з найбільш визначних постатей американського кінематографа, хто об'єднав у своїй діяльності функції режисера і продюсера. Його шлях починається на студії Едісона, де він зіграє кілька малопомітних ролей. Потім буде «Байограф», де Інс познайомиться з Гріффітом, знову зніматиметься як актор, але й попрацює монтажером. Ця практика надзвичайно згодиться йому в майбутньому. Але справді успішна кар'єра Інса починається на студії «101 бізон», керівником якої він став у 1911 році. Як видно з назви, студія спеціалізувалась на фільмах про Дикий Захід. Тут же Інс і ставить свій перший вестерн «Через прерії» (1911). Справи під керівництвом Інса пішли надзвичайно успішно, він почав залучати до роботи молодих режисерів і акторів. Також він купив для студії циркову трупу братів Міллер, яка складалась із автентичних ковбоїв та індіанців, що виступали в популярних тоді в Америці шоу з кінними трюками і стрільбиною.

На студії Інса, що розрослася, було навіть збудоване кіномістечко «Інсвіль», де ставилися не лише вестерни. На екрани виходили мелодрами, комедії, історичні фільми. І все ж всесвітню славу Інсу і його студії принесли саме фільми про Дикий Захід. Щоправда, сам Інс вже не часто ставав до камери, доручаючи знімальний процес молодим режисерам своєї студії – Реджинальдові Баркеру, Генрі Кінгу, Фреду Нібло та інш. Сам він здебільшого вже працював як супервайзер, керівник студії.

На студії Інса склалася міцна трупа, в якій не бракувало талантів. Серед акторів виділялися такі яскраві особистості, як Чарльз Рей, Сессю Хайякава, Бетті Беріскелл. Певний час у Інса знімався і Дуглас Фербенкс. Та, мабуть, чи не найбільшим придбанням студії став Вільям Харт, який втілював одну з найвиразніших постатей героя вестерну у світовому кіно. Харт, з'явившись на екрані, підкорив не тільки американського, а й європейського глядача.

Знаний французький кінокритик і теоретик кіно, Луї Деллюк був у захваті від Ріо Джіма (одне з екранних імен Харта). Він називав його «людиною нізвідки». Цей таємничий вершник, перетинаючи прерії, з'являється серед людей. Та тут на нього чекають лише підступність і зрада. Тому він знову сідлає коня і зникає за обрієм.

Цей образ, який став, на думку Деллюка, так само міфологічним, як античний герой Ахілл або середньовічний лицар Роланд, втілює у численних вестернах саме Вільям Харт.

Харт з'явився на студії Інса в 1914 році. Образ Брончо Біллі він приймає в 1915 р., бо саме тоді ім'я цього героя було викуплено у Андерсона. Втім, постать, створена Хартом, різко відрізнялася від умовного персонажа його попередника.

У біографії Харта поєднувалися два моменти, які стали підґрунтям для створення однієї з найвиразніших постатей вестерну. На відміну від Андерсона, який знав про життя ковбоїв переважно з популярних часописів, Харт виріс серед автентичних реалій Дикого Заходу. Він народився і виріс в Дакоті. Рано втратив матір, а оскільки батько був увесь час у роз'їздах, його вихованням опікувалась індіанка з племені Сіу. Харт на все життя зберіг теплі почуття до цієї жінки й її одноплемінників. Актор згадував, що перш ніж навчитися ходити, він опинився у сідлі. Далі його життєпис розвивався майже за законами кінематографа. Тяжка праця на фермі, розрадою якій були успішні виступи на рудео, де він показав себе сміливим і вправним наїзником. Це привело його в кінний цирк, яких тоді було немало в Америці. Так він опинився на гастролях в Англії, де відбулась долезна зміна в його кар'єрі. Залишивши арену, він вступив у театральну трупу, де спершу виступав в епізодах. Проте на батьківщину він повернувся зі значним сценічним досвідом і в нью-йоркських театрах вже грав провідні ролі, зокрема Ромео у шекспірівській трагедії, Армана в мелодрамі Дюма «Дама з камеліями» і навіть Гамлета.

І однак, у цілком зрілому віці (йому було вже за сорок), Харт знову рішуче міняє плін свого життя і приймає пропозицію Інса зніматися у вестернах.

Акцентуємо знову переваги Харта, коли він почав роботу в цьому жанрі. На знімальному майданчику він поводився цілком природно. Прекрасно знав, як кинути ласо, щоб зупинити норовистого коня, як треба носити кольт, щоб вихопити його у лічені секунди. В його одязі не було нічого декоративного. Всі його деталі відповідали екіпіровці ковбоя і мали суто практичне призначення. І, звісно ж, Харт блискуче володів мистецтвом вольтижування і ніколи, навіть в найскладніших трюках, не потребував дублера. Разом з тим він був професійним актором. Тому був спроможний створити неоднозначний складний характер, а не

пласку, картонну постать. Саме Харт започаткував на екрані образ «хорошої поганої людини», створив характер, часто сповнений суперечностей. Його герої майже завжди мають якусь фатальну таємницю, що відкидає похмуру тінь на все його життя, роблячи його вигнанцем та ізгоєм.

Один з провідних мотивів вестерну Харта – духовний злам, що його переживає герой. Одним з найвідоміших його фільмів була картина «Пекельна брама»: головний герой, найманий вбивця, живе за принципом «спочатку стріляй, а потім сперечайся». І от на крупному плані обличчя – непорушне, овіяне вітрами прерій, із зморшками біля світло-сірих очей – сповнюється найсуперечливіших переживань. Зустріч із сестрою пастора, вбити якого йому доручив власник салуну, спричиняє духовне відродження його героя, «Вогняного Тресі», пробуджуючи в його серці чисті почуття.

Можна твердити, що саме Харт започаткував у вестернах складні, неоднозначні характери, які будуть розвинені і поглиблені у фільмах Д. Форда, Г. Хоукса, Е. Манна та інших відомих постановників вестернів.

Впродовж своєї кар'єри Харт виступав не лише як актор, а й як сценарист і режисер своїх фільмів.

Харт, який прекрасно знав закони людського існування на Дикому Заході і добре уявляв, що таке «револьверне право», вирішив піти далі у реалістичному зображенні своїх героїв. Та наразився на неабиякий опір не лише продюсерів, а й публіки. Перетворення колишнього злочинця в «хорошого хлопця» приймалося, а от моральне падіння позитивного героя публіка не толерувала. Поступово слава Харта почала згасати. І не тільки тому, що актор переступив вікову межу. Мабуть, сам жанр мав певну міру умовності, руйнуючи яку, він втрачав для публіки свої принади. Суперником Харта на екрані став Томас Мікс, теж безперечно видатна постать на терені вестерну. Вони з Хартом були ровесниками, втім, їхні шляхи в кіно були різними. Мікс у молоді роки був військовим, брав участь у складі експедиційного корпусу у різних воєнних кампаніях. Після закінчення I світової війни почав працювати в поліції і одержав запрошення від фірми Зеліга підтримувати порядок серед ковбоїв та індіанців, що брали участь у зйомках.

Досить скоро йому вже запропонували невеликі ролі. Так поліцейський перетворився в екран-

ного шерифа, який на довгі роки став кумиром публіки. На відміну від Харта, Мікс не ускладнював характер свого героя і робив акцент на його репрезентацію насамперед у фізичній дії. Свої кінотрюки він виконував бездоганно. Особливо славилися його відчайдушні стрибки з даху вагона поїзда, що мчить повним ходом, в сідло коня. Мікс започаткував звичай для позитивного героя з'являтися у світлому вбранні. І хоч він прекрасно знав як виглядає одяг людини, що на коні перетинає прерію, не відступав від свого правила.

Один з кінокритиків зауважив, що Мікс зазвичай з'являється в аутентичному ковбойському вбранні, але лише в тому, в якому ковбої прибувають на родео, тобто максимально причепурившись.

На нашу думку, постаті героїв Харта і Мікса означали певні тенденції жанру вестерн. Якщо Харт, особливо у своїх пізніх стрічках, прагнув максимальної реалістичності як у відтворенні реалій побуту Дикого Заходу, так і у змалюванні складної психології своїх героїв, то Мікс ішов шляхом ідеалізації своїх персонажів, занурюючи їх у вир карколомних подій, що сприймалися як справжнє екранне шоу. Саме завдяки Міксові на початку 30-х з'явився термін «кінська опера», як почали називати видовищні, динамічні вестерни.

У радянських дослідженнях видовищність вестерну часто сприймалась негативно, як фактор, що переводить мистецьку цінність твору у сферу чистої розважальності. Українське мистецтвознавство відмовилось від подібних трактувань. Слушним буде загадати роздуми К. Станіславської з приводу того, як багато для концентрації уваги глядача має видовищність візуальних форм. Саме вони стають чи не основним фактором привабливості екранної дії.

І так само, як Харт захоплював глядача у відтворенні середовища і правдивих характерів, так і перевага Мікса була у видовищності та цілісності постаті героя, у трактуванні якого Мікс ішов, звичайно ж, інтуїтивно, в бік його міфологізації. Герой Мікса не мав того непевного, втаємниченого бекграунда, що завжди був наявний в екранних посталях Харта.

Цікаво, що вже в двадцяті роки, коли майже у кожній великій студії був «свій» ковбой, акторів, які втілювали на екрані героїв Дикого Заходу, умовно можна розділити на послідовників, з одного боку, стилю Харта, з іншого – Мікса.

Скажімо, Гаррі Карей прагнув психологічно ускладнити свого персонажа, показати його

внутрішні суперечності. Водночас інший знаменитий екранний ковбой Едді Роло, якого звали «королем відваги», орієнтувався на манеру Мікса, роблячи акцент на складних і небезпечних трюках, включаючи і знамениті епізоди погоні та бійки на дахах вагонів, які можна було побачити майже у всіх фільмах Мікса.

У 1920-х роках починають формуватись жанрово-тематичні субструктури вестерну. Досить чітко вирізняється вестерн власне ковбойський – про життя і пригоди відчайдушних хлопців, які переганяють величезні стада безкраїми преріями. Поруч з ним, інколи сюжетно перетікаючи одне в одного, стоїть переселенський вестерн, де йдеться про нестримний рух піонерів, попри всі незгоди і небезпеки, на Дикий Захід у пошуках «землі обітованої»; залізничний вестерн, з якого, власне, і починався жанр, згадаймо «Велике пограбування потяга». І, нарешті, «бандитський вестерн», який теж сюжетно і тематично був пов'язаний з усіма згаданими, герої якого то з'являлись як носії абсолютного зла, то як «робінгуди», захисники скривджених.

У жанрі переселенського вестерну одним з найвидатніших фільмів варто назвати «Криту фуру» Джеймса Крюзе, що з'явився на екранах в 1923 р. Один з критиків справедливо назвав цю картину американською «Піснею про Роланда», наголошуючи цим її епічний розмах. Сам процес створення фільму, як це досить часто траплялося в історії кінематографа, мав свій досить цікавий сюжет.

Спочатку в студії «Парамаунт» мали намір створити фільм для однієї з тодішніх суперзірок. Причому планувалося всього кілька натурних сцен на Дикому Заході. Але і це не влаштувало актрису, яка не бажала полишати затишний світ павільйонів «Парамаунта» навіть на короткий термін. Слідом за нею відмовився режисер та деякі інші виконавці. Справа видавалася безнадійною, і тоді за фільм зголосився взятися Джеймс Крюзе, який вже мав у своєму творчому активі вдалий вестерн «Долина гігантів». Перед керівництвом було поставлено умови: головний акцент у фінансуванні було зроблено не на гонорари суперзірок. Крюзе взагалі обійшовся без них, запросивши професійних, але маловідомих акторів. Коштів не шкодували на технічне обладнання експедиції і оплату численної масовки – тільки індіанців було запрошено до 500 осіб. І якщо в першому варіанті передбачалося кілька натурних епізодів, то тепер майже весь фільм мав зніматися на пленері.

Стрічка Крюзе явно тяжіє до естетики документалізму. З увагою і ретельністю знімав досвідчений оператор Карл Браун, який перед тим працював з Д. Гріффітом, ключові сцени фільму, як побутові, так і «вибухові», сповнені драматизму. Ось фури переселенців зупиняються на нічний відпочинок. Камера уважно вдивляється у втомлені, запорошені дорожнім пилом обличчя людей, простежує за простими і такими природними діями, як розкладання багаття, приготування їжі, ладнання місць для сну. Втім, таких епізодів, сповнених епічним спокоєм під безкраїм зоряним небом прерій, у фільмі не так багато. Значно більше кадрів експресивних, як от переправа каравану через бурхливу річку, коли кожен крок таїть у собі смертельну небезпеку. Не менше напруги в епізоді полювання на буйволів, які, як грізна лавина, мчать на переселенський табір. Як майстер саспенсу, Крюзе робить найбільш емоційною ключову сцену нападу індіанців на табір. Оточивши переселенців червоношкірі воїни осипають фури дощем стріл, до яких прив'язані смолоскипи. Фури охоплює полум'я, в якому гинуть жінки, чоловіки, діти.

Втім, суворі критики фільму, серед яких був і В. Харт, обурювались недостовірністю однієї з ключових сцен.

Знаменитий ковбой, який знав Дикий Захід не лише з кінематографа, іронічно зауважив, що жоден досвідчений провідник каравану переселенців ніколи б не дозволив розбити табір в каньйоні, з якого був лише один вихід. Таке розташування заганяло людей у пастку і робило зручною мішенню для індіанських стріл.

Втім, вестерни, як і фільми інших жанрів, нерідко грішили на такі «ляпи». Одним з найвідоміших був фінал знаменитої стрічки «Диліжанс» (1939 р.) Джона Форда, коли індіанці наздоганяють диліжанс. Критики зауважували режисерові, що досить було пострілом зупинити одного коня в упряжці й екіпаж був би знерухомлений. На що Форд відповів, що в реальності, мабуть, так би й було. Але тоді не було б такої ефектної погоні у фіналі фільму.

Джон Форд, один з найзнаменитіших творців вестерну, прийшов в кінематограф ще в 20-ті роки як постановник коротких, 20-30-хвилинних стрічок про Дикий Захід. Та, набувши значний досвід, цей режисер в 1924 році створює фільм, який стає етапним у розвитку жанру. Форд розгортає епічне полотно, яке дає широку картину подій, що відбувалися в Америці під час освоєння нових земель. В основі

сюжету фільму «Залізний кінь» лежать драматичні події будівництва залізниці, що мала перетнути Сполучені Штати від Атлантичного до Тихого океану.

Зйомки, як і у випадку фільму Крюзе, велися майже весь час на натурі. Їх масштаб перевершив усі фільми про Дикий Захід. Щоб утримувати величезний технічний склад і численних статистів, було побудоване спеціальне дерев'яне містечко, яке служило разом з тим декорацією для майбутніх зйомок. Основна увага була зосереджена на загальній картині будівництва. Саме тут Форд знаходив гострі конфлікти, драматичне напруження, експресивні моменти.

Продовжуючи традиції Гріффіта у зйомках масових сцен, Форд сміливо їх розвивав, використовуючи кілька камер для відтворення епізоду нападу індіанців на потяг. Якщо Крюзе у відповідних кадрах обмежувався загальним планом, то Форд вихоплював окремі постаті нападників у різних планах і ракурсах, монтуючи їх короткими відрізками, чим надавав екранній дії особливої динаміки.

Як і у більшості вестернів німого періоду, індіанці виступають як частина природи, як одна з могутніх стихій – скажімо, як повінь або пожежа у прерії. Мине досить часу, поки американські кінематографісти почнуть вдивлятися в постаті індіанців і шукатимуть відповіді на запитання, що штовхало їх на шалений і безнадійний спротив.

Форд знаходить сповнений символічності кадр – самотня постать індіанця, що застигає на вершині пагорба на тлі вечірнього згасаючого неба.

Простори безкраїх прерій досягають майже космічних масштабів. І відтворити це Форду допомагає геніально знайдена митцем лінія горизонту, про яку так емоційно згадав Спілберг у своїх «Фабельманах». Велич відкритого простору акцентувалась монтажним поєднанням із тісними приміщеннями вагонів на залізниці. Через півтора десятки років ці контрасти ще більше вражатимуть у фільмі «Диліжанс»: кабіна екіпажа з пасажирами, і прерія, неосяжність якої на екрані відчувається ще гостріше. Широкі горизонти, загальні плани, панорамування, наче розсувають рамки екрана. І людина, що з'являється серед цих просторів, вже сприймається як епічний герой.

Камера Форда із захопленням спостерігає красу і велич дикої природи і, разом з тим, не меншою емоційністю наділяє кадри праці робітників, які, прокладаючи шлях цивілізації, цю природу підкорюють і руйнують.

Будівництво трансамериканської залізниці завжди змінило і лице, і долю країни. І це з епічним розмахом відобразив на екрані Джон Форд.

Отже, можна твердити, що в епоху Великого Німого склалися основні цехи жанру, розкрилися його можливості, як у відображенні масштабних епічних подій, так і різні стильові напрями у відтворенні постатей героїв Дикого Заходу.

Втім технологічні й естетичні зміни, що міняли обличчя кінематографа, не могли не вплинути на еволюцію вестерну. І передусім – це прихід звуку. Це доленосне відкриття цілому ряду як теоретиків, так і практиків здавалося наближенням Апокаліпсису для кінематографа. Особливою загрозою прихід звуку передбачали для тих жанрів, які будувалися на основі динамічної дії. І справді, сумна доля спіткала німу комедію, що брала свої витoki із бурлеску і пантоміми. Пішли в тінь такі блискучі майстри, як Бастер Кітон і Гарольд Ллойд. Майже десятиліття протримався Чаплін, та і він повинен був прийняти невідворотність звуку.

Таку ж сумну долю пророкували і вестерну як жанру, що тримався на стрімкій дії. Висловлювались думки, що епізоди погонь, перестрілок, бійок не знайдуть адекватного монтажного рішення, якщо їх будуть переобтяжувати діалогом. А значить стануть і непривабливими для глядача. Як і в інших жанрах, де суперзірки втрачали свій статус через те, що їхній голос був «нефоногенічний», так і у вестернах прекрасні наїзники, виконавці карколомних трюків змушені були повернутись до епізодичних ролей, а то й до масовки, бо їхні голоси на екрані звучали абсолютно невиразно, мова була інколи вражаюче безграмотна, такий собі англійський «суржик». А епоха дубляжу ще не прийшла.

Та однак вестерн спромігся здолати цю кризу і вийти з неї в іншій, більш високій якості.

Насперед з'ясувалося, що діалоги у вестерні посідали зовсім не таке принципове місце, як, скажімо, в психологічній драмі. Останню крапку в суперечці персонажів ставили не логічні докази, а влучний постріл з кольта. Тому короткі, але ємкі діалоги надзвичайно цінувалися в сценаріях вестерну, особливо в перші роки звукового кіно.

Водночас вестерн розкрив нові можливості використання звуку, відчутно збільшивши звуко-шумову палітру фільму. Який вражаючий ефект здобули епізоди, де цокання кінських копит під час погоні перемежуються з гуркотом потяга, що мчить, намагаючись відірватися від групи банди-

тів; звуки пострілів, що дають можливість глядачеві орієнтуватися, де знаходяться суперники, які намагаються вполювати один одного. І, нарешті, у вестерні «зазвучала» природа, що незмірно підвищувало вплив від пейзажів, надавало їм неповторної атмосферності. Тепер візуальний ряд доповнювався гуркотом і ревінням стада бізонів, що, наполохане, мчить прерією, все змітаючи на своєму шляху, завивання торнадо, що підхоплює і закручує у вихорі будинки, людей і тварин, грізний шум водоспаду, який виникає на шляху у героїв.

Та найважливіше, що прийшло у вестерни зі звуком – то це тиша. Згадаймо, як Олександр Довженко відзначав, що саме звукове кіно дасть можливість глядачеві насолоджуватись тишею, відчути її «естетичну місію». Вестерн, який за визначенням має чи не найрозвиненішу звуко-шумову палітру, неначе відкриває нові можливості тиші у безмірному збільшенні драматичної напруги.

З приходом звуку в кіно звичним явищем стала пісня на екрані. Причому зовсім не обов'язково її поява мусила бути драматургічно обумовленою. Вестерн в цьому плані мав значно ширші можливості.

У вестернах з появою звуку цілком природною була сцена біля вогнища, коли хтось з ковбоїв брав до рук банджо і над прерією лунала сумна балада про втрачене назавжди кохання, про довгу дорогу, якій не видно кінця, або про подвиги стрільців-відчайдухів, які подорожують прерією у пошуках долі. Чимало пісень перекочувало з фольклору, це були автентичні ковбойські балади, чиє коріння сягало епохи піонерів. Невдовзі у вестернах з'явився актор, який увійшов в історію кіно як «співаючий ковбой» – Джин Отрі. Саме пісні у його виконанні були запорукою успіху фільму.

Цей актор уславився не лише своїм вокалом, але і як автор так званих «10 заповідей ковбоя», свого роду морального кодексу вершника з прерій. Як іронічно зауважив один критик, ретельне виконання цих настанов перетворило би ковбоя-відчайдуха в ідеального скаута, а всі салуни просто довелось б зачинити.

Можна з певністю сказати, що в тридцятих роках склався свого роду піджанр, який можна визначити, як вокально-музичний вестерн. Серед них найбільш помітними були «Пісня Техасу», «Ковбой і сеньйорита», «Під зірками Каліфорнії».

Саме від нього бере свій початок вестерн-мюзикл. Одним з перших таких «протомюзиклів» став фільм «Роз-Марі» режисера В.С. Ван Дайка,

що був екранізацією популярної оперети. Мелодії з того фільму, такі як «О Роз-Марі, я кохаю тебе» або «Індіанська пісня кохання» стали всесвітніми хітами. Успіх фільму був забезпечений і участю в ньому двох співаючих зірок Голлівуду – Джанетт Мак Дональд і Нелсона Едді.

Втім, мюзикл в сучасному трактуванні цього жанру органічно поєднується з вестерном лише в 1950-х роках, коли з'являться такі фільми, як «Семеро наречених для семи братів» (1954 р., реж. С. Донен) і «Оклахома!» (1954, реж. Ф. Циннеманн). Обидва ці фільми були не лише багаті яскравими вокальними номерами, а й блискучою постановкою танців, масовими сценами, поданими з надзвичайним розмахом. До речі, сцени бійки-балету між ковбоями і хлопцями з міста можна порівняти з кадрами бійки «Акул» і «Ракет» знаного мюзиклу «Вестсайдська історія».

Цікаво, що в 1969 році у вестерні-мюзиклі Джошуа Логана «Розмалюй свій візок» виступили такі дві зірки фільмів про Дикий Захід, як Лі Марвін і Клінт Іствуд, які самі виконували свої вокальні партії.

Нааявність звуку безперечно дала можливість поглибити характеристики і психологічні мотиви поведінки героїв. І хоч цілий ряд акторів змогли вдало «перекочувати» у звуковий кінематограф, все ж нові постаті, що з'явилися на екрані вже в тридцятих, були більш переконливими і достовірними. Можна сказати, чіткіше вималювались певні амплуа, зокрема, мужнього чоловіка-завойовника і, навпаки, персонажа, сповненого коливань і сумнівів, і, звичайно, героя-коханця, емоційного і ліричного. В останньому був неперевершений Гері Купер, якого привела на екран щаслива випадковість. Цей випадок був щасливим не лише для актора, а й для американського кінематографа, оскільки Купер став однією з найяскравіших зірок Голлівуду впродовж 30-40-х років. Все почалося з того, що нікому не відомого учасника кінної масовки у фільмі «Перемога Барбари Ворт» запросили підмінити на загальних планах виконавця головної ролі, який був зайнятий паралельно на зйомках в іншому проєкті. І оскільки актор і далі затримувався, було прийнято ризиковане рішення доручити новачку роль в цілому. Так спалахнула нова зірка, яка на довгі роки підкорила серця глядачів.

Гері Купер, наділений надзвичайно привабливою зовнішністю, найчастіше грав скромних юнаків з ферми, яким випадає боротися за сер-

це капризної і гордовитої городянки. Саме такий сюжет було покладено в основу його дебютного фільму, де його партнеркою була знаменита на той час, а нині забута «зірка» Голлівуду Вільма Банкі. Проте справжня слава приходить до актора саме у звуковому кіно після виходу на екран фільма «Вірджинець» (1929). Як і останні роки німого, так і початкові звукового пройшли у Купера під знаком вестерну. З успіхом ішли фільми, де з'являвся цей «високий хлопець з Монтани», такі як «Вовки», «Тільки відважні», «Непереможний Білл» та інш. Важливо, що Купер не тільки демонстрував свою спортивну вправність. Вражала його органічність. Один з його колег зауважив, що на екрані він не робить ні одного фальшивого кроку чи жесту.

Тридцять років позначені надзвичайною різноплановістю робіт актора, що від фільму до фільму збагачував свою творчу палітру. У фіналі своєї кар'єри він знову повертається до вестерну, зігравши в таких знакових фільмах, як «Рівно опівдні» Ф. Ціннеманна (1952) і «Людина із Заходу» Е. Манна (1958).

Саме у фільмі Ціннеманна актор продемонстрував свої можливості у передачі непростих психологічних конфліктів, що їх переживає його герой. І це не тільки необхідність зробити свій доленосний вибір – спокійно виїхати з міста чи залишитися, ризикуючи життям, щоб захистити його мешканців. Це також трагічне розчарування в людях, які, власне, зраджують його, залишивши наодинці з бандою головорізів.

Таку ж складну еволюцію проходять і герої Джеймса Стюарта. Його репертуар у кінематографі був надзвичайно різнобарвний. Та провідною у актора була тема маленької людини, що борсається в тенетах, які розставила їй доля. І все ж в цій різноманітності персонажів завжди була помітна постать у стетсонівському капелюсі, з ласо і кольтом біля пояса. Втім, у героя його першого вестерну «Дестрі знову у сідлі» (1939 р) кольта не було. Молодий шериф прибув у «містечко безправ'я» на Дикому Заході й збирається навести там лад і законність, не вдаючись до зброї. «Маленька людина» Джеймса Стюарта у вестернах переживає дивовижне перетворення – у протистоянні злу вона набуває рис лицаря без страху і докору і, незважаючи на смертельну небезпеку, йде обраним шляхом.

У п'ятдесятих роках творча співдружність з режисером Ентоні Манном принесла Стюарту успіх у таких вестернах, як «Вінчестер 73», «Ого-

лена шпора», «Далекий край», де він створив образи героїв, що переживають глибоку внутрішню кризу в своєму житті.

Під таким знаком з'являються у вестернах і персонажі іншого видатного американського актора Генрі Фонда. Перші вестерни за його участі «Джессі Джеймс. Герой поза часом», «Повернення Френка Джеймса» вийшли на екрани наприкінці тридцятих. І все ж свої найкращі ролі Фонда зіграв у вестернах другої половини 1940-50-х років, коли фільми цього жанру вже сміливо звертаються до глибинної екзистенційної проблематики. Він з'явиться у таких знакових стрічках, як «Випадок в Окс-Боу», «Моя дорога Климентина», «Бляшана зірка», «Шериф», в грандіозній епопеї «Як було завойовано Захід».

Герої Фонди – особистості трохи рефлексуючі, люди яким, здається, бракує рішучості, риси, без якої не виживеш на Дикому Заході. Втім, у критичній ситуації вони несподівано готові протистояти і численним ворогам, і натовпу, відстоюючи справедливість. Такий його герой у «Випадку в Окс-Боу». Він один з тих небагатьох, хто намагався зупинити суд Лінча.

Ідеальним героєм вестерну на всі часи став Джон Вейн. Звичайно, як і всі інші зірки Голлівуду, що прославилися у фільмах про Дикий Захід, він грав різнопланові ролі. Але, на відміну від Купера чи Стюарта, він залишився в історії кіно насамперед ковбоєм, лицарем без страху і докору.

Своєму успіху, безперечно, Вейн значною мірою завдячує видатному американському кінорежисерові Джону Форду. Це саме він ризикнув запросити на роль Рінго Кіда у фільмі «Диліжанс» молодого, нікому не відомого актора, який мав у своєму активі кілька другопланових ролей у вестернах класу «Б».

Образ героя Вейна був виписаний таким чином, що містив у собі один з основних мотивів міфології вестерну – помста за замордованого батька.

Цікаво, що з роками Вейн як актор набирив ще більшої харизми у незабутніх постатях «справжніх чоловіків» у картинах «Форт-Апачі», «В краю Команчів», «Червона ріка», «Ріо Браво», «Чоловік, який вбив Ліберті Веленса», «Як було підкорено Дикий Захід».

Особливо помітна його робота у фільмі Говарда Хоукса «Червона ріка» (1948), де актор створив складний багатоплановий характер.

У вестернах нерідко виникає суперечність між законом та «імперативом індивідуального сумлін-



ням» (А. Базен). Мабуть, найвиразніше ця тенденція проявилась у так званому «бандитському вестерні», де героями виступали одягнені в шати Робін Гуда цілком реальні небезпечні злочинці, такі як Біллі Кід, Джессі Джеймс або Хоакін Мурріетта. І тут слід зауважити, що ототожнювати екранних персонажів з їх реальними прототипами, мабуть, не варто.

Слід пам'ятати, що знамениті злочинці, перш ніж знайти своє відображення на екрані, дуже часто ставали героями фольклору. І на це були вагомі причини. Насамперед вони були неперевершеними ганфайтерами, тобто влучними стрільцями, які, як правило, не давали шансу своїм суперникам. А ця якість на Дикому Заході в останню третину XIX століття цінувалася чи не найбільше.

Жертвами бандитських нападів ставали найчастіше багаті ранчери, які не гребували визискуванням своїх найманих робітників, поштові вагони потягів, в яких перевозилися великі суми грошей, або навіть банки, якщо вони надійно не охоронялися. Останні в очах бідних фермерів, які мусили сплачувати грабіжницькі відсотки, й були загрозою їх існування. Тому не дивно, що вправні хлопці, які могли миттєво спустошити банківські каси, викликали співчуття і навіть захоплення.

Саме на такі уявлення про порушників закону і спиралась кінематографісти, створюючи апологічні фільми про кримінальних осіб.

З-поміж найчастіше зафільмованих автентичних постатей вирізнявся один з найзнаменитіших бандитів Техасу Вільям Бонні на прозвисько Біллі Кід. Кількість таких фільмів наближалась до двох десятків. Біллі Кіда зіграли такі зірки Голлівуда, як Роберт Тейлор («Біллі Кід»), Пол Ньюмен («Зброя у лівій руці») і навіть Жан-П'єр Лео, улюблений актор Ф. Трюффо, у фільмі «Нові пригоди Біллі Кіда».

У фільмах про таких небезпечних злочинців (Біллі Кід за свою розбійницьку «кар'єру» встиг позбавити життя понад сотню людей) автори намагалися знайти їм виправдання, зображуючи тяжкі, катастрофічні обставини, в яких ці люди опинилися.

Так, Біллі Кід завжди зображувався ніжно люблячим сином. І його першою жертвою (Біллі тоді було 12 років) став чоловік, який тяжко образив його матір. Авантюрне життя Кіда завершилось, коли йому було всього 22 роки. Є дані, що він загинув на шибениці. Та кінематографісти надавали перевагу іншій версії: смерть спіткала знаменитого бандита у револьверному поєдинку з шерифом і професійним «мисливцем за головами» Петом Гарретом.

Іншою не менш закарбованою на екрані кримінальною «знаменитістю» був Джессі Джеймс. Разом із своїм старшим братом Френком вони вчинили безліч грабунків і вбивств у Оклахомі на терені штатів Канзас і Арізона.

І знову сценаристи й режисери численних фільмів знаходили причини виправдання для своїх героїв, пояснюючи їх учинки фатальним збігом обставин. Так фільм «Повернення Френка Джеймса» зняв такий знаний митець як Фріц Ланг, який не раз зізнавався у своїй прихильності до жанру вестерна. Зауважимо також, що з трьох вестернів, які зняв у Голлівуді Ланг, два належали до жанру «бандитських».

Роль Френка дісталась Генрі Фонда, в активі якого чимало блискучих ролей у стрічках про Дикий Захід.

Драматична колізія стрічки Ланга будується якраз на тому, що Френк Джеймс вирішує порвати зі своїм кримінальним минулим. Та загибель молодшого брата і юного племінника від куль «мисливців за головами» примушує його змінити своє рішення і стати на шлях помсти. Братам Джеймс було присвячено і досить успішний серіал «Легенда Джессі Джеймса».

Ще одна колоритна постать з цієї когорти – це чилійський емігрант Хоакін Мурріетта. Йому навіть присвятив свій твір чилійський поет Пабло Неруда. «Сяйво і смерть Хоакіна Мурріетта, чилійського розбійника, вбитого у Каліфорнії 23 липня 1853 року». Як і в поемі Неруди, на екрані цей небезпечний бандит з'являється як емігрант, що мріє про чесне фермерське життя на новій батьківщині. Та напад рейнджерів-расистів ставить край його мріям. Вмирає збезчещена нападниками дружина, і Хоакін, зібравши навколо себе групу мексиканців, починає грабувати багатіїв і віддавати гроші знедоленим. Один із фільмів про Мурріетту так і називався «Робін Гуд із Ельдорадо». Уряд Каліфорнії був змушений створити спеціальний загін, щоб покласти край діяльності цієї банди. Цікаво, що в деяких фільмах використовувалась версія, що «Робін Гуд із Ельдорадо» не загинув і невдовзі повернеться, щоб мститися багатіям.

А хто ж були ті люди, яких суспільство ставило на сторожі закону, яка доля спіткала їх в кінематографі? Можна сказати, що екранне мистецтво було до них не настільки поблажливим, як до їхніх противників. Історія зберегла кілька імен знаменитих шерифів, таких як Вайетт Ерп, Бет

Мастерсон, Джеймс Гікок (Дикий Білл Гікок), Пет Гарретт та деякі інші. Але більшість імен шерифів пішло в небуття, бо це була чи найнебезпечніша професія у Західних Штатах. В одному вестерні дівчина відмовляє своєму коханому, який носить на грудях срібну зірку шерифа. І на розпачливе запитання «Чому?» – відповідає «Не хочу бути твоєю вдовою».

Шериф теж мав бути вправним ганфайтером. У більшості своїй вони такими йі були, бо часто мали кримінальне минуле, що і знаходило відображення у фільмах. Досить часто у фільмах шериф з'являвся на «темній стороні», як хабарник, байдужий до проблем громадян, або навіть таємний поплічник злочинців. Найбільш вдало склалося «екранне життя» Вайетта Ерпа, якого в кіно зіграли Рандольф Скотт («Шериф з прикордоння»), Генрі Фонда («Місто безправ'я», «Моя дорога Клементина»), Берт Ланкастер («Стрілянина в коралі О.К.»), Джеймс Стюарт («Осінь Шайєнів»). Не обійшлося і без серіалу «Вайетт Ерп». Сюжети всіх фільмів будувалися на справжніх фактах діяльності шерифа, зокрема переможної боротьби з бандами у «містах безправ'я» – Додж-Сіті та Томстоуні. До речі, приколоти зірку шерифа Ерп вирішив після того, як бандити вбили його молодшого брата.

На відміну від багатьох своїх колег, Ерп дожив до глибокої старості, зберігши добру репутацію як у житті, так і на екрані. Він оселився поблизу Лос-Анджелеса, часто був на знімальних майданчиках Голлівуду, де до його розповідей про минуле охоче прислухались кінематографісти, серед яких бував і юний Джон Форд.

І все ж відомим шерифам не так пощастило у фольклорі, як їхнім антагоністам. Про них не склали стільки балад і пісень, не написали стільки популярних книжок і статей у бульварній пресі, як про знаменитих бандитів.

В останній третині XIX століття в США з'явилась ще одна «каста» борців із злочинністю – мисливці за головами. В ті непевні часи, для того щоб мати право переслідувати бандита, не було необхідності навіть у ліцензії. Досить було отримати спеціальний лист від суду, де вказувалось ім'я злочинця, що він накоїв, нагорода і, як правило, вказівка – доставити живим або мертвим у найближчу в'язницю.

Цією вигідною і небезпечною справою займалися і наймані вбивці, і бандити, які начебто покінчили з кримінальним минулим, або навіть представники влади, шерифи або федеральні мар-

шали. Полишивши на певний час свої обов'язки, вони починали полювання на злочинців за солідну винагороду.

Звичайно, голлівудський кінематограф не міг пройти повз таких персонажів. Як правило, вони зображались одинаками, цинічними і жорстокими. Їх абсолютно не хвилювали моральні проблеми, вони могли підступно підстерегти свої жертви у засідці і стріляти їм в спину. Тим більше, що їхні жертви були нерідко ідеалізовані у суспільній свідомості. Поза увагою лишалося те, що переслідувачі бандитів весь час наражалися на смертельну небезпеку і ризикували щомиті своїм життям. Адже вони полювали не за якимись дрібними шахраями, а за озброєними до зубів ганфайтерами, які не схиблювали у стрілянині.

Найкращою ілюстрацією таких тенденцій була історія загибелі Джессі Джеймса. Вона не раз висвітлювалася у фільмах про знаменитого бандита, і його вбивця Боб Форд презентувався як людина жорстока і підступна, для якої значення мають лише гроші. Начебто він був членом банди Джеймса і вбив його за винагороду. Саме таким Форд постає у фільмі Ланга «Повернення Френка Джеймса» (1940 р.). У 1949 році виходить фільм С. Фуллера «Я застрелив Джессі Джеймса», своєрідна сповідь убивці, що зрадив людину, якій був зобов'язаний життям. Навіть у самій назві картини Ендрю Домініка «Як боязкий Роберт Форд убив Джессі Джеймса» (2007 р.), знятого за однойменним романом Рона Хансена проявляється ставлення до Джеймса як жертви, а до Форда – як до підступного вбивці. І хоч в цьому так званому «ревізійністському» вестерні автор дещо відступає від ідеалізації бандита, все ж його вбивця трактується як жалюгідний боягуз, який стає об'єктом презирства і зневаги.

Не здобув собі слави і згаданий Пет Гарретт, після того як застрелив Біллі Кіда. У фільмах про Біллі Кіда він також трактується як холоднокровний убивця.

Цікаво, що у фільмі «Зірка шерифа» є такий епізод. Герой Генрі Фонда привозить у містечко застреленого ним бандита. Але, передаючи тіло шерифу, встигає сказати: «Куля увійшла йому в груди, це був чесний двобій». Тобто знімає з себе підозру, що вбив супротивника нечесним, підступним засобом.

До кінця 1950-х років вестерн остаточно оформився як жанр з усіма притаманними йому кла-

сичними параметрами. Саме в цей період вестерн, виходячи за суто кінематографічні межі, набирає ознак національного міфу. «...ідеальний вестерн, побудований із постійних елементів, спільних для тієї чи іншої історії, складається з самих міфів, взятих у чистому вигляді». (Базен А., с. 236).

Те, що стрічки про Дикий Захід повертають нас до міфологічних форм, що вони занурені у глибини колективного позасвідомого, підтверджено численними дослідниками. Однією з фундаментальних праць, що звертається до цієї проблематики, є книга американського автора Кристофера Воглера «Подорож письменника», що має красномовний підзаголовок «Міфологічна структура для письменника».

Сам Воглер зазначає, що для нього дороговказом стало дослідження американського вченого Джозефа Кемпбелла «Тисячолікий герой», в якій і були сформульовані основні концепти автора щодо постаті міфологічного героя, що з'являється у культурах різних народів світу. До речі, впливи на свою творчість концепції Кемпбелла не раз зазначав і Джорж Лукас, особливо щодо створення космічної саги «Зоряні війни».

Воглер інтерпретував цікаві і плідні ідеї Кемпбелла на кінематографічному матеріалі, оскільки багато років пропрацював як сценарист, редактор і рецензент на одній з найбільших студій Голлівуда – Walt Disney. У своїх розвідках він аналізує величезний масив фільмів, вирізняючи з них принципіві й визначальні закономірності.

На нашу думку, інструментарій, запропонований Воглером, продуктивно працює щодо кінематографічних творів і вестернів зокрема. До речі, фільмам цього жанру американський дослідник приділяє на сторінках своєї праці значну увагу. В поле зору Воглера потрапили такі вестерни, як «Рівно опівдні», «Буч Кессіді і Санденс Кід», «Непрощений», «Форт-Апачі» та інші, що вже стали класикою. Особливу увагу автора привертає саме стрічка Г. Хоукса «Червона річка», що дає Воглеру «вдячний» матеріал для розвитку його концепції.

Справді, у вестерні ми знайдемо всі етапи подорожі героя, що пропонує Крістофер Воглер у своєму дослідженні. У вестерні герой з'являється у світі, що є звичним для мешканців. Це найчастіше загублене в преріях дерев'яне містечко, «амеба цивілізації» (А. Базен) і разом з тим «місто безправ'я», якими показано у вестернах Додж-сіті або Томбстаун, де встановлює свої порядки ватажок

банди. Він найчастіше хазяїн салуну або пов'язаний з бандитами шериф, що має темне минуле.

Саме салун і є тим місцем, де герой дізнається про суть конфлікту в місті, про сторони, що протистоять одна одній. У багатьох вестернах герой відмовляється стати на той чи інший бік, не бажає бути учасником протистояння. Як приклад можна навести фільм Н. Джурана «Закон і порядок» (1953 р.) з Рональдом Рейганом у ролі шерифа Фрейма Джонса. Його герой далеко не відразу зважується вступити у боротьбу з бандитами, що тероризують місто.

Інша моральна дилема у героя фільму Г. Кінга «Стрілець» 1950 р.). Ганфайтер Джиммі Рінго (Г. Пек) – одна зі знаменитостей Дикого Заходу, мріє покінчити зі своїм кримінальним минулим. Та неначе сама невмолима доля раз по раз примушує його хапатися за пістолет, лишаючи за собою криваві сліди.

Значну роль у сюжетних структурах вестерну відіграють постаті союзників героя, які у найвідповідальніший момент приходять йому на допомогу. Іноді це в чомусь парадоксальна постать, іноді просто комічна. Так у фільмі «Ріо-Браво» (1959 р., реж. Г. Хоукс) помічником шерифа у критичній ситуації зголошується стати п'яничка Дьюд. Це була настільки блискуча акторська робота Діна Мартіна, що критика писала: Мартін буквально «вкрав» фільм у Джона Вейна, що відтворив центральну постать фільму, шерифа Ченса. Не менш колоритні постаті помічників шерифа Кейна у вестерні Ф. Ціннемана «Рівно опівдні». Шериф залишається сам на сам з бандою злочинців. Всі, на кого він міг більш-менш розраховувати, залишають його. Поруч лише старий п'яничка Чарлі та хлопчик-підліток, що будуть з Кейном до кінця.

Постать помічника-союзника набирає відверто комедійного звучання і у напівпародійному вестерні «Сіско-Кід і Леді» – героєві допомагає товстенький мексиканець Панчо, що своєю поведінкою робить смішними навіть епізоди кривавих перестрілок.

Не менш важливою є, на думку Воглера, постать ментора, радника головного героя, який і спонукає його прийняти рішення і зважитись на рішучий крок. У фільмі «Стрілець» головний герой зустрічає свого колишнього спільника, з яким він разом грабував банки і потяги. Та його товариш порвав з минулим і став шерифом у тому містечку, куди прибув герой Грегорі Пека. Він щиро намагається дати можливість другу вирватись

із пастки. Та марно. Фатальною для Джиммі Рінго стає саме його слава влучного стрільця.

Воглер зауважує, що постать ментора може бути досить «пластичною» і той, хто підтримував порадами, може перетворитися на небезпечного ворога. Таку ситуацію автор «Подорожі письменника» вбачає у фільмі Г. Хоукса «Червона ріка».

На початку фільму ми бачимо ранчера Томаса Дансона (Джон Вейн), сповненого сміливих планів стати власником найбільших стад у Техасі. Попри всі незгоди і небезпеку, він іде до своєї мети. Його життєвий шлях перетинається з хлопчиком Меттом, який стає його названим сином. У фільмі простежуються непрості стосунки цих людей. І якщо спочатку Дансон для юнака був взірцем для наслідування, то поступово Метт усвідомлює, що його названий батько далекий від того ідеалу, який він собі уявляв. Так наставник, ментор перетворюється у «темного ментора», що заважає героєві обрати правильний напрямок у житті.

Цікаве ще одне трактування цього архетипу. Це так званий «внутрішній ментор». На думку Воглера, «етичний кодекс може бути безтілесним проявом архетипу Ментора, який керує діями героя». (Воглер, с. 52). Вестерн дає тут багатий матеріал, бо часто перед його героєм постає болісна моральна дилема, яку він інколи не може розв'язати. Недарма дослідники вестерну звертали увагу на те, що конфлікти в цих фільмах за своєю напруженістю й фатальністю нагадують античні трагедії. Базен застерігав критиків, які висміювали вестерн «за корнелівську простоту його сценаріїв». Французький кінознавець твердить, що «насміхатися над вестерном, посилаючись на Корнеля, означає визнати його велич настільки близьку, може бути, до наївності, як дитинство близьке до поезії». (Базен, с. 240).

Прикладом такого конфлікту може прислужитися не тільки історія боротьби почуття кохання та обов'язку. Так, у фільмі «Професіонали» йдеться про інше. Що переможе в серці героїв фільму, людей сильних, незалежних і жорстоких: чи візьме гору почуття професійної честі та морального обов'язку за взяте зобов'язання, які ще підкріплюються чималою сумою у разі виконання завдання. Чи вони діятимуть за велінням серця, коли дізнаються, що жінка, яку їм доручили визволити, зовсім не жертва викрадення. Дружина мільйонера сама втекла до революціонера-мексиканця, з яким її пов'язують сильні і глибокі почуття. До того ж

цей мексиканський революціонер – їх товариш по зброї. Вони разом воювали в армії Панчо Вільї проти мексиканського диктатора.

Детально розглядаючи функції персонажів, можна перекоонатися, що і в художньому творі, й у вестерні зокрема, ми знайдемо найрізноманітніші модифікації таких архетипів, як Вартовий Порога, Вісник, Перевертень, Союзник, Ошуканець та інші.

Не менш важливим є безпосередній аналіз подорожі героя, всі етапи, які потрібно здолати для досягнення мети. Вестерн дає вдячний матеріал для розгляду ще й тому, що в його сюжетах наявна подорож у прямому сенсі цього слова. Знов-таки, класичний вестерн, яким є фордівський «Диліжанс», дає можливість глядачеві з напруженням і хвилюванням відстежувати всі етапи подорожі, аж поки його герої не опиняться у безпеці.

Герої розлучаються зі своїм звичним повсякденним існуванням, але у кожного з них є привід зробити свій вибір – їхати чи не їхати у небезпечну подорож. Нагородою для подорожніх стає не лише щасливий порятунок, а й можливість розібратися в людях, оцінити тих, хто тебе оточує, відчутти власний потенціал, особистісну здатність протистояти небезпеці, гідно пройти через випробування.

У класичних вестернах герої дуже часто отримують конкретну нагороду у вигляді золота, грошей, несподіваного прибутку. Та, як правило, вона слугувала своєрідним додатком до моральної «сатисфакції» героя фільму. Це відчуття встановлення справедливості у загубленому серед прерій містечку, це кохання прекрасної білявки, дочки судді чи пастора, це примирення і взаєморозуміння з близькою людиною. Так, фінал «Червоної ріки» – це перемога сильної людини над собою. Герой Джона Вейна визнає, що заблукав манівцями на життєвому шляху і знаходить у собі сили примиритися з названим сином. Навіть трагічний фінал засвідчує найчастіше моральну перемогу героя, як це, скажімо, у фільмі «Стрілець».

Якщо небезпечні подорожі героїв прерій примушують пригадати лицарів, що мандрують у пошуках святого Грааля, то є ще один мотив, який наближує класичний вестерн до лицарських романів. Це ставлення до жінки і взагалі міф жінки у фільмах про Дикий Захід.

На думку А. Базена у класичному вестерні взагалі не могло бути негативних жіночих образів.

Дослідники готові були пояснити таку ситуацію на екрані поза мистецькими причинами, а саме – демографічною ситуацією. Чимдалі на захід, тим меншим був шанс зустріти жінку на ранчо чи в поселенні. На лінії фронтиру були місцевості, де на 100 чоловіків припадало 8 жінок.

Образ жінки у вестерні змінювався разом з трансформаціями самого жанру. Вже в перших фільмах про Дикий Захід з'являється жінка-берегиня, яка охороняє домашнє вогнище. Вона завжди поруч з чоловіком у всіх випробуваннях і негараздах. І все ж постать ця залишалась на маргінесах сюжету з однієї важливої причини. Ця жінка не потребувала захисту і підтримки, вона цілком могла сама вистояти в найнебезпечніших ситуаціях.

В історії вестерну не раз були спроби вивести на екран «коугерл», таку собі дівчину-відчайдуха, яка майстерно володіла стрілецькою зброєю і вільно мчала преріями у пошуках пригод. У реальності Дикого Заходу були непоодинокі приклади таких жінок-авантюристок, як Каламіті Джейн або Енні Оаклей. Вони в різні періоди свого життя або виступали в кінних цирках, або разом з шерифом полювали на бандитів, або брали участь у нападах на банки і потяги, або, як Каламіті Джейн, навіть очолювали банди.

У кіно в ролях коугерл стала з'являтися Руф Ролланд, красуня і прекрасна спортсменка. В 1909 році її запросив на студію «Калем фільм» режисер С. Олкотт. Там вона і почала грати в численних короткометражках, серед яких були і вестерни. Але образ коугерл так і не знайшов свого розвитку, з'являючись лише спорадично у 20-х і 30-х роках. Справді, мужньому лицарю-ковбою не випадало би виконати свою місію і вершити заради неї подвиги. Тому однією з важливих жіночих постатей вестерну стає ніжна тендітна білявка, якій загрожує серйозна небезпека. Підступний власник сусіднього ранчо може мати намір захопити її землі або іншу власність. Але найчастіше негідник хоче схилити її проти її волі до одруження або, ще гірше, збездечити, зробити своєю коханкою. І саме тут вступає у дію її захисник, лицар без страху і докору. В цій ситуації він повною мірою міг проявити всі свої прекрасні якості – від зовнішньої привабливості до безсумнівної мужності, підкріпленої майстерним володінням зброєю.

Інколи перед героєм вестерну ставала ще гостріша проблема. Негідником, шахраєм, убивцею міг виявитись брат або навіть батько дівчини. І він

насправді опинявся в ситуації персонажа класичної трагедії, коли в його душі точилася напружена боротьба між обов'язком і почуттям. Треба сказати, що оця відданість прекрасній дамі, служіння їй, незважаючи на жодні перешкоди, лишалося найважливішою рисою героя вестерну.

В одному з вестернів є епізод, який свого часу обурих і глядачів, і критику і, здається, входив у повну суперечність із етикою вестерну. Двоє приятелів, сідаючи грати в карти, роздумують, яку зробити ставку – чи свого коня, чи свою дівчину. І доходять висновку, що, мабуть, саме її. Бо кінь для ковбоя в прерії – то засіб для виживання. А от красива дівчина – то просто приємна розвага. Справді, міф коня посідає у вестерні значне місце. Якось Лі Марвін, один із знаменитих виконавців ролей у вестернах, отримуючи «Оскар», пожартував: «Половина нагороди належить моєму коню».

Знов-таки згадаємо такий важливий і для міфу, і для чарівної казки архетип помічника героя. І такими помічниками, які надавали йому підтримку у найкритичніші моменти, виступали тварини. Так і кінь у вестерні вже не трактувався просто як щось потрібне у хазяйстві поруч з іншою худобою. Він є створінням, близьким емоційно до людини, і наділяється інколи надприродними, мало не магічними якостями.

Знамениті зірки ранніх вестернів і, найперше, В. Харт всіляко наголошував своє глибоко емоційне, прихильне ставлення до коня, який з'являвся з ними на екрані. І це зовсім не було даниною рекламі. Адже від вправності тварини, її точного відчуття ситуації, в якій кінь опинявся з вершником, залежало не лише майстерне виконання трюку, а й життя людини. І тому глядачі знали на ім'я коней, які були інколи не менш відомі та знамениті, ніж ті кінозірки, яким вони належали.

Першим здобув славу разом зі своїм хазяїном Хартом його нестримний скакун Фріц, який, здавалось, реагував не лише на рухи і жести, а й на вираз обличчя свого господаря. Мабуть, Томас Мікс не зміг би виконувати знаменитий трюк-стрибок з вагона, що рухається, в сідло свого коня Тоні, якби не чудесний емоційний зв'язок вершника з цим красенем-конем.

Свого роду кентаврами здавались такі знамениті екранні ковбої, як Кен Меінгард зі своїм вірним Тарзаном, Тім Голд з Діком, Білл Елліот з Сонні. Вони могли розмовляти зі своїми кіннями, як з добрими друзями, довіряти їм свої таємниці.

Одним із найзнаменитіших чотириногих зірок був кінь «Срібний король», що належав популярному в 1920-х роках екранному ковбою Фредові Томпсону. Часто сюжет будувався на героїчних вчинках саме коня, а не його господаря. В 1926 році в рейтингах, що вже тоді склалися в пресі, «Срібний король» випередив знаменитих кінозірок.

Особливе ставлення до цієї чудової тварини знайшло своє відображення не в одному фільмі. Ось молодик на ранчо, намагаючись вгамувати коня, жорстоко б'є тварину, за що отримує нокаутуючий удар від хазяїна. Піднімаючись із землі, хлопець ображено каже, що виконував його наказ об'їздити коня. Та чує відповідь – я не наказував його мучити. В «Професіоналах» група ковбоїв, розправившись з бандитами, відпускає їхніх коней, хоч цим наражає себе на смертельну небезпеку. Адже коні повернуться додому, а їх хазяїв почнуть шукати і вийдуть на слід убивць. Та все одно у друзів рука не піднімається знищити тварин. Один з них каже: «Людина може бути злою, а кінь – ніколи».

У фільмі Д. Х'юстона «Неприкаяні» два приятелі (блискучі акторські роботи Кларка Гейбла і Монтоммері Кліфта) теж вважають себе ковбоями. Але їхня діяльність демонструє деградацію цієї професії у часи технічного прогресу. Ці двоє полюють у прерії на диких коней-мустангів і продають їх на консерви для собак. Вони теж говорять, що не можуть і не хочуть жити в містах, що їм імпонує вільне життя. Але вони разом з тим знищують тих, хто став символом цього вільного існування в безкраїх преріях. Епізодом, в якому розкривається оце приниження героїв, їхні марні претензії вважати себе вільними людьми, стає кузов вантажівки, куди вони загнали мустангів, яких везуть на забій. Парадоксальне зіставлення руху машини і нерухомості «ув'язнених» коней, які щойно мчали степом, набуває сумного символічного звучання.

І ще одну міфологему не можна проігнорувати, коли йдеться про вестерн. Це міфологізація зброї. Тут виникають паралелі із середньовічними уявленнями, коли всі знамениті лицарі мали мечі, які наділялися своєю індивідуальністю, потрапляли до їх власників чудесним, інколи чарівним шляхом і мали якості, які ставали запорукою непереможності героя. Таким був меч короля Артура, який він видобув із каменя, меч його лицаря Ланселота, подарований йому дівою з озера, або меч Зігфріда, який він сам викував у підземеллі гномів. Знамени-

ті ганфайтери Дикого Заходу теж мали свою улюблену зброю. І це був револьвер «кольт», без якого неможливо уявити собі екранного ковбоя.

У кінематографі «кольт» наділяли такими чарівними якостями, якими він не був наділений у реальності. На екрані вправні стрільці палили з «кольта» зі швидкістю кулемета. Або могли поцілити суперника, який знаходився на стометровій відстані.

Конструктор револьвера Сем Кольт був теж легендарною людиною на Дикому Заході. Існувало таке прислів'я: «Бог створив людину, а Кольт зробив людей рівними». Справді, механізм цієї зброї був настільки нескладним, що нею дуже скоро міг оволодіти новачок. І разом з тим настільки надійним, що його власник почувався добре захищеним. «Colt Company» стала великим підприємством під час воєнних подій на терені США – війни з Мексикою і особливо Громадянської війни між Півднем і Північчю.

«Кольтом» охоче користувалися і в армії. Є свідчення, що нині мати «кольт» вважається серед офіцерів за привілей. Зокрема, генерал Джордж Паттон дуже пишався своїм «кольтом» моделі «Frontier Six Shooter», який йому дістався у спадок від його батька.

Мабуть, ще з часів фронтиру зберігся у американців той культ зброї, який спостерігаємо і сьогодні.

**Висновки.** Історія жанру, його численні модифікації при збереженні основних структур, своєрідна естетична «гнучкість» повертають нас до усталених архетипів, як запоруки життєвої сили вестерну.

Змінюючись і трансформуючись, цей жанр продовжує залишатися одним з найбільш кінематографічних. Вестерн укорінений в глибинні архетипи позасвідомого, що дає можливість знаходити емоційний відгук у найрізноманітнішій аудиторії. У вестерні часто відбувається у «чистій формі» зіткнення Добра і Зла. І разом з тим, це ніяк не заперечує існування багатограних характерів, часто неоднозначних, сповнених суперечностей.

Фільми про Дикий Захід ще в епоху Великого Німого значно розширили арсенал виражальних засобів кіно як мистецтва. Вестерни вивели кінематографістів із закритих павільйонів, дали можливість відтворити безмежні простори, відкрити далекі горизонти, розширити рамки екрана. Внутрішньокадрова динаміка стимулювала появу

рухомої камери, тревеллінгу, панорамування. Це надавало твору епічного звучання, і люди, які населяли ці простори, сприймалися як легендарні герої. Саме на цьому ґрунті виростала і складалася поетика міфу вестерну, який заволодіває увагою глядача. Екранна подорож героя крізь випробування і небезпеку накладається на подорож його життям. І ці життєві ситуації відсилали до міфологем, укорінених в глибині віків.

Ті форми, які навіть заперечують класичні структури жанру, зокрема неовестерн, лише підтверджують його здатність, як і будь-якого живого організму, до природного розвитку.

Сьогодні на екранах маємо чимало стрічок, де глядачеві пропонується спостерігати шалені перегони на мотоциклах, автівках, квадрокоптерах. Та все ж слушною залишається думка знаного кіномитця Роберта Флаєрті: нам ніколи не набридне спостерігати, як коні мчать безкраїм степом.

#### Джерела та література

- Базен, А. (1972). *Что такое кино?* М.: Искусство. 381 с.  
 Брюховецька, Л. (2011). *Кіномистецтво*. К.: Логос. 391 с.  
 Воглер, К. (2023). *Подорож письменника. Міфологічна структура для письменника*. К.: ArtHass. 528 с.  
 Делез, Ж. (2004). *Кино. Кино 1: образ – движение; кино 2: образ – время*. М.: AdMarginem. 622 с.  
 Кемпбелл, Д. (2020). *Тисячолікий герой*. К.: Terra Incognita. 416 с.  
 Сахалтуєв, О. (2002). Вестерн: історія в трьох «Оскарах». *KINO-KOLO*, літо (14). С. 56-61.  
 Станіславська, К. (2020). Мистецькі форми сучасної видовищної культури. К.: Стилос. 272 с.

#### References

- Bazen, A. (1972). *What is the cinema?* [What is the cinema]. М.: Iskusstvo. 381 s. [in Russian]

*Oksana Moussienko*

### Western. History and myth

**Abstract.** The article is devoted to the western, one of the most popular genres of world cinema. The text examines the history of the origin and formation of the genre, the evolution of the hero and his screen embodiment in films about the Wild West. The poetics of the Western, the enrichment of the system of expressive means are analyzed. The deep connection of the western with mythological structures is emphasized, as it is one of the sources of its stable popularity.

**Key words:** western, myth, hero's journey, landscape, Wild West, archetyp.

- Briukhovetska, L. (2011). *Kinomystetstvo* [The cinema art]. К.: Lohos. 391 s. [in Ukrainian]  
 Vohler, K. (2023). *Podorozh pysmennyka. Mifolohichna struktura dlia pysmennyka* [A writer's journey. Mythological structure for the writer]. К.: ArtHass. 528 s. [in Ukrainian]  
 Delez, Zh. (2004). *Kyno. Kyno 1 obraz – dvyzhenye; kyno 2 obraz – vremia* [Cinema. Cinema 1: image – movement; movie 2: image – time]. М.: AdMarginem. 622 s. [in Ukrainian]  
 Kempbell, D. (2020). *Tysiacholykyi heroï* [A hero with a thousand faces]. К.: Terra Incognita. 416 s. [in Ukrainian]  
 Sakhaltuiev, O. (2002). *Vestern: istoriia v trokh «Oskarakh»* [Western: a story in three «Oscars»]. *KINO KOLO*, lito (14). S. 56-61. [in Ukrainian]  
 Stanislavska, K. (2020). *Mystetski formy suchasnoi vydovyshchnoi kultury* [Artistic forms of modern spectacular culture]. К.: Stylos. 272 s. [in Ukrainian]

#### Additional sources

- Agnew, Jeremy (2014). *The Creation of the Cowboy Hero: Fiction, Film and Fact* / McFarland & Company; Illustrated edition.  
 Dama, Francesco (March 15, 2023). *Inventing America: Spaghetti Westerns and Sergio Leone*. Italy Segreta. URL: <https://italysegregata.com/spaghetti-westerns-and-sergio-leone/>  
 Delluc, L. (1986). *Ecrits cinematographiques*. Cinema i Cie. P. 447 p.  
 Gittel, Noah (2014). *Superheroes Replaced Cowboys at the Movies. But It's Time to Go Back to Cowboys*. The Atlantic. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/06/the-return-of-the-western/372871/>  
 Michalski, Cz. (1972). *Western i jego bogaterowie*. W. 277 s.  
 Simmon, Scott (2003). *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half Century*. Cambridge University Press.  
 Terry, Josh (2022). *Why Westerns Will Always Win*. Netflix. Nov 3. <https://www.netflix.com/tudum/articles/why-are-westerns-still-popular>

*Погребняк Галина Петрівна,*  
доктор мистецтвознавства, доцент, професор  
кафедри режисури та акторської майстерності.  
Імені народної артистки України Лариси  
Хоролець Національна академія керівних  
кадрів культури і мистецтв, Київ

*Halyna Pogrebniak,*  
Doctor of Study of Art (Dr. Sc.) on specialty  
Theory and History of Culture, Associate Professor,  
Professor of the Department of Directing and  
Acting named after the People's Artist of Ukraine  
Larisa Khorolets at the National Academy of  
Management of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

## ВЗАЄМОДІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА І КІНЕМАТОГРАФА В ЧАСИ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ: РЕЖИСЕРСЬКО-АКТОРСЬКИЙ АСПЕКТ

**Анотація.** Показано специфіку функціонування кіно- і театральних закладів в Українській РСР у 1943-1945 рр. Визначено дотичність театального мистецтва та кінематографа, окреслено фактори їх взаємовпливу. Здійснено спробу розширити межі театрознавства в контексті кінознавчих розвідок. Показано вплив суспільно-політичних процесів на діяльність театру й кінематографа. З'ясовано роль екранних засобів у презентації театального мистецтва, оригінальної творчості його найяскравіших майстрів. Визначено значимість кінорежисури у висвітленні здобутків представників театальної галузі. В опрацюванні теми було застосовано міждисциплінарний підхід, що базується на використанні низки загальнонаукових методів, зокрема: система теоретичних методів (індукція, дедукція, ототожнення, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез), що дало можливість опрацювати фактологічну базу реалізації фільмів у взаємодії з театральними діячами. Типологічний метод дав змогу розглянути спільні художні принципи у творчих пошуках майстрів театру і кіно. Крім того, було застосовано аналітичний і системний методи у своїй єдності, що є необхідним для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми.

**Ключові слова:** театральне мистецтво, кінематограф, Друга світова війна, театри, кіностудії, режисура, актор.

**Постановка проблеми та її актуальність.** Виникнувши в останню чверть XIX ст., кінематограф швидко склав конкуренцію театру. Потому, творчо переосмисливши кращі здобутки театального мистецтва, кінематографісти не лише вивели на екран відомих акторів кону, а й оригінально інтерпретували неперевренені сценічні твори. Впродовж багатьох десятиліть екран став живити театральний простір новими візуальними засобами, даючи можливість режисерам увиразнювати сценічну реальність, а акторам, накопичуючи

екранний досвід, набувати популярності у більш широких колах публіки. Не стали винятком для тісної співпраці для українських кіно- і театральних діячів і трагічні часи Другої світової війни, що уявляється актуальним у контексті нинішнього повномасштабного вторгнення РФ на територію України.

**Мета статті.** Виявити специфіку взаємодії українського театру і кіно в період Другої світової війни.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Дослідженню діяльності театральних і кінемато-



графічних установ у часи Другої світової війни (зосібна, періоду німецько-радянського протистояння) присвячено чималий корпус наукових досліджень. Так О. Салата у багатоаспектній науковій розвідці «Український театр в умовах німецької окупації 1941–1942 рр.» зазначає, що «театр став таким мистецьким засобом, який допомагав українцям зберегти свої національні мистецькі традиції» (Салата, 2022, с. 83). Тоді як В. Нестеренко в статті «Сценічне мистецтво у військовій зоні України в 1941–1943 рр.» висвітлює діяльність театрів Сумщини означеного відтинку часу, характеризує окремі сфери культурно-мистецького життя вказаного регіону, розкриваючи специфіку творчості українських акторів. Своєю чергою Л. Ванюга в статті «Друга світова війна та український драматичний театр ім. Івана Франка в Тернополі» з'ясовує особливості функціонування означеного театру під час німецької окупації та окреслює передумови відновлення театром своєї діяльності (Ванюга, 2012, с. 165). Волошенюк О., Дорошенко А., Кульчинська О. у розділі «Державна культурна політика. 1939–1945» другого тому колективної монографії «Історія українського кіно» вказують, що «негайна евакуація кіно виробничих потужностей з окупованих територій до Середньої Азії змусила кінематографістів оперативно згортати виробництво розпочатих фільмів і відновлювати його на технічній базі середньо-азіатських республік». Вчені уточнюють, що «до 14 серпня 1941 року в Ашхабад прибуло 77 працівників Київської кіностудії художніх фільмів, серед яких були режисери і оператори І. Савченко, Б. Бродський, Л. Сирота, Ю. Єкельчик, Ю. Гардан та інші (Волошенюк, Дорошенко, Кульчинська, 2017, с. 115). В. Удовик у праці «Київська кіностудія в період нацистської окупації (1941–1943)» зазначає, що «під час евакуації з України передбачалось, що матеріально-технічна база кіностудій буде повністю евакуйована на Схід. Але через швидкість просування німецької армії і розгубленість керівників установ та організацій, евакуація не була проведена в повному обсязі (Удовик, ЕР).

Аналіз публікацій із заявленої проблеми дає нам підстави стверджувати, що досліджень, які б усебічно й глибоко висвітлювали взаємодію українського театрального мистецтва і кінематографа в часи Другої світової війни крізь призму режисерсько-акторської співпраці наразі немає. Ми ж

спробуємо заповнити таку прогалину даними науковими розвідками.

**Виклад основного матеріалу.** Напередодні Другої світової війни українське театральне мистецтво і кінематограф переживали своє найвище піднесення й розквіт, однак з початком бойових дій на території України виробництво кіно- і сценічного продукту поступово згорталось, а провідні театри та кіностудії змушені були евакуюватись до республік Середньої Азії. М. Фількевич у монографії «Сторінки нашої історії» зазначає, що «14 та 28 серпня 1941 року двома залізничними ешелонами (14 і 10 вагонів) відправлено основне і найбільш цінне обладнання і апаратура: знімальна, звукова, копіювальна, проєкційна, проявочний автомат, обладнання електропідстанції, верстати механічного і столярного цехів, два вагони костюмів, найбільш коштовні і унікальні книги тощо». Авторка додає, що керманічами «ешелону було призначено М. Камінського, Е. Савицького, заступником з політчастини – Н. Монастирського, комендантом вагона жінок і дітей – О. Мішуріна, другий ешелон очолювали І. Мельник і заступник з політчастини – А. Кукуєвський». Відомо, що самі ж співробітники студії й здійснювали супровід студійних ешелонів. Місцем призначення евакуйованої кіностудії був Ашхабад, куди «за рішенням Уряду мала перебазуватись Київська кіностудія і на виробничій базі місцевої кіностудії діяти як окреме підприємство» (Фількевич, 2003, С. 89-90). Разом з тим у монографічному дослідженні «Тривкий тролінг трикстера: Метадраматургія Олександра Корнійчука» А. Пучков зазначає, що «евакуація здійснювалась спочатку нишком, з оглядкою, а потім під наглядом НКВС. Пересічних киян було кинуте напризволяще» (Пучков, 2021, с. 330). Тоді як в Енциклопедії сучасної України засвідчено, що в перші місяці німецько-радянської війни Одеську кіностудію було евакуйовано до Ташкента, де кінематографісти продукували фільми героїко-патріотичного напрямку («Остання черга», реж. Г. Тасін; «Морський яструб», реж. В. Браун; обидва – 1941), але переважно брали участь у створенні новел до воєнних кінозбірників та стрічок інших кіностудій – «Два бійці» (1943, реж. Л. Луков), «Насреддин у Бухарі» (1943, реж. Я. Протазанов), «Жила-була дівчинка» (реж. В. Ейсимонт), «Людина № 217» (реж. М. Ромм), «Я – чорноморець» (реж. В. Браун, О. Мачерет; усі – 1944) (Погребняк, ЕР). Що ж до стану театральних установ, то О. Красильни-

кова зазначає, що з початком воєнних дій в Україні більшість «театральних колективів “материкової” України було евакуйовано на схід, в міста Уралу та Середньої Азії». Дослідниця додає, що, приміром, творчий колектив «шевченківців-харків'ян у різні періоди мешкав у Семипалатинську, Нижньому Тагілі, Фергані та ін.; франківці працювали в Тамбові та Ташкенті; заньківчани – в Тобольську, Новокузнецьку, Омську; дніпропетровці – в Актюбинську та Намангані; Одеський театр імені Жовтневої революції – у Фрунзе, Термезі, Самарканді та ін.». Мистецтвознавиця підсумовує, що стаціонарні вистави і вистави-концерти у складі фронтових бригад, концерти та виступи у військових частинах, госпіталях були основними напрямками в творчій діяльності евакуйованих на Схід театральних колективів (Красильникова, 1999, с. 114). Однак слід врахувати й той факт, що не усі театри на окупованих територіях України в часи німецько-радянської війни були евакуйовані у східні регіони країни. Як вказує В. Нестеренко у праці «Сценічне мистецтво у військовій зоні України в 1941–1943 рр.» (Нестеренко, 2005, с. 57), у таких окупованих містах Сумщини, як Ромни, Шостка, Конотоп, Охтирка, Глухів та й самих Сумах (ляльковий театр) функціонували драматичні театри, театральні вистави глядачі мали змогу бачити у Кролевіці, ба навіть у селі Чауси Шосткинського району працював з дозволу окупаційної влади драматичний гурток (Нестеренко, 2005, с. 57).

Широка географія віддаленого базування евакуйованих театрів в середньоазіатських республіках не завадила кінематографістам залучати майстрів сцени до фільмовиробництва, що активно відновлювалось в евакуації, адже «кінематограф перевершує театр, літературу, живопис у створенні зорових рухомих образів, здатних широко охопити життя в усьому його естетичному значенні та своєрідності. Оперуючи часом як засобом виразності, кіно здатне передати стрімку зміну подій у їх внутрішній логіці» (Холодинська, 2012, с. 97). Тож нагадаємо, що в період Другої світової війни при евакуйованій до Ашхабада Київській студії художніх фільмів була створена акторська студія, у складі якої працювало чимало акторів українських театрів (серед яких Н. Ужвій, А. Бучма, М. Крушельницький, І. Мар'яненко, Д. Капка, А. Дунайський й ін.), які брали участь у творчому житті та зйомках фільмів й інших студій. Разом з тим зазначимо, що в евакуйованих теа-

трально-видовищних закладах «відновлювалися насамперед старі постановки, причому вразливим місцем практично всіх сценічних колективів залишилося декораційне оформлення: брак коштів давався взнаки. Зі щирим захопленням сприймалися масовою аудиторією вистави героїко-патріотичної тематики (передусім класики), а також вистави комедійного жанру» (Красильникова, 1999, с. 114).

Слід вказати, що швидка евакуація кіностудійних «потужностей з окупованих територій до Середньої Азії змусила кінематографістів оперативно згортати виробництво розпочатих у довоєнний період фільмів і відновлювати його на технічній базі середньоазіатських республік» (Волошенко, 2017, с. 324), серед яких назовемо «Морський яструб» (реж. В. Браун), «Дочка моряка» (реж. Г. Тасін), «Олександр Пархоменко» (реж. Л. Луков), «Як гартувалась сталь» (реж. М. Донської), «Роки молодії» (реж. Г. Гричер-Чериковер та І. Савченко). О. Брюховецька й М. Собуцький у статті «Ігор Савченко: почесне друге місце?» зазначають, що під час зйомок кінострічки «Роки молодії» на експедиційній натурі «22 червня 1941 року учасники знімальної групи почули бомбардування і все зрозуміли. Цей простенький “колгоспний водевіль” несе в собі виразний симптом свого довоєнного походження. Дія фільму відбувається протягом літа 41-го. Це легко вираховується з віку одного з героїв, який народився у 1921-му і якому скоро виповниться двадцять». Автори зауважують, що «чого протягом всього літа не виникає – це війни. Уявне мирне літо 1941 року так і збереглося у відзнятому матеріалі, доробленому і змонтованому в евакуації» (Брюховецька, Собуцький, 1995, с. 18). Показово, що, запросивши у фільм театральних і кіноакторів (Н. Ужвій, В. Дашенка, Г. Лисянську, Р. Івицького, Н. Гебдовську інших), Григорій Гричер-Чериковер та Ігор Савченко (що прийшов у кінематограф із театру) презентують у кінокартині виразний образ матері-героїні, який виявиться символічним і у наступних фільмах. Постає матері головного героя Івана (яка повертається з авторитетної виставки, де її сорт пшениці високо поцінований) у виконанні вихованки курбасівського «Березоля» Н. Ужвій набуває у стрічці своєрідного сакрального статусу. А крім того, показово, що сортова пшениця «разом з Наталією Ужвій, переходить у наступний фільм І. Савченка (йдеться про стріч-

ку «Партизани в степах України», 1943 року випуску), який вже творився не лише під час війни, а й для воєнних потреб і з урахуванням воєнних реалій» (Брюховецька, Собуцький, 1995, с. 18).

Співтворчість І. Савченка з акторами, зосібна театральними, була доволі специфічною. Зазвичай режисер запрошував на головні та другорядні ролі нових, ще мало відомих, а часом і зовсім не відомих акторів, проте ніколи не нав'язував їм своїх рішень і бачень. Митець створював такі умови, коли виконавець ролі, усвідомивши ідею твору, інтерпретацію його режисером, віддавав усього себе творенню образу. Показово, що Ігор Савченко в безпосередніх стосунках та тісній співпраці з актором, у звичайній бесіді, часто ходячи з ним по павільйону, посвячував виконавця у свої глибинні задуми. Спершу майстер мовив про кінокартину в цілому, про події, пов'язані з тим, що буде відображено у фільмі, знайомив з цікавими маловідомими документами (якщо це був, приміром, проєкт історичного фільму), визначними особистостями, діяльністю яких мала певний стосунок до змісту картини, а потім якось непомітно переходив до ролі, наводив приклади, порівнював, аналізував. У роботі з виконавцем постановникові допомагало вільне оперування матеріалом фільму, повне й чітке уявлення про сюжет та образи кінотвору. Він умів уважно слухати. Проте якщо не погоджувався із пропозицією актора, то вмів аргументувати власну думку. В разі ж коли актор знаходив для малюнка персонажа щось своє, цікавіше, аніж сценарна чи режисерська версія образу, І. Савченко приймав пропозицію виконавця і, що доволі показово, щиро радів тому факту.

Цікаво, що майстер, з огляду на специфіку роботи виконавця в театрі (коли образ вибудовується відповідно до певної хронології чи логіки його розвитку, а не виробничих можливостей, як у кіно) вважав, що перший дубль зазвичай найбільш вдалий, бо актор, як і на сцені, спочатку грає на знімальному майданчику з усією безпосередністю. Тому режисер намагався фільмувати не дублі, а варіанти, додаючи до кожного з них нові, нехай незначні, пропозиції, утримуючи актора у відповідному емоційному стані. Це примушувало і його самого увесь час перебувати у творчому хвилюванні, у творчих пошуках. Важливо, що Ігор Савченко завжди точно знав, чого шукає в площині екрана. У нього не було таких випадків, щоби на кінопроби приїздили актори, які б не

змігли втілити режисерський задум. Ми не можемо стверджувати, що майстер якось винятково пестував акторів, зосібна театральних, радше він корегував задум виконавців, обирав те, що із запропонованого сценарного матеріалу найбільш характеризувало образ, і те (що дуже важливо), наскільки ця характеристика поєднувалася з творчими можливостями актора.

Показово, що, затвердивши актора на роль, режисер повністю віддавався під владу майстерності виконавця, залишаючи за собою лише право постійного, проте ненав'язливого контролю. Талановитого постановника не можна було, сказати б, «полонити» будь-яким трюком, що не відповідав би внутрішньому життю образу. Як досвідчений кіно- і театральний режисер Ігор Савченко умів узяти від актора все найцікавіше, самотутнє, очищене від зайвого (Погребняк, 2017).

Зазначимо, що повнометражні ігрові стрічки в часи німецько-радянської війни, присвячені безпосередньо подіям війни, стали з'являтися на екранах наприкінці 1942 року, серед яких назовемо і український фільм визнаного кіногромадськістю майстра епічного жанру І. Савченка «Партизани в степах України», приурочений до 25-річчя «радянської влади в Україні, що зумовило загальну стилістику картини» (Волошенко, 2016, с. 345). Пишучи сценарій для свого фільму і надаючи йому пафосного забарвлення, режисер звернувся до комедійної п'єси «В степах України» О. Корнійчука, за яку, як вказує А. Пучков, «драматург отримав 1942 року другу Сталінську премію першого ступеня, грошову частину якої (100 тисяч карбованців) віддав у Фонд оборони для будівництва танкової колони «Українське мистецтво» (Пучков, 2021, с. 322). У такому зверненні кіно- і театрального режисера до драматургічного матеріалу О. Корнійчука була певна закономірність. По-перше, на пошуки чи написання оригінального сценарію потрібен був час, якого було обмаль. По-друге, стосовно глибокого проникнення у творчість драматурга, І. Савченко мав уже попередній досвід, працюючи у довоєнні часи над фільмом «Богдан Хмельницький».

Ігор Савченко вправно переробив указану п'єсу, максимально наблизивши події до воєнного часу, при цьому зберіг колоритні образи-характери, створені драматургом. Цікаво, що п'єса «В степах України» первісно складалася з трьох актів. Створюючи сценарій, митець, виявляю-

чи повагу до п'єси (як першоджерела творення сценарію), поклав їх в основу кінокомпозиції, але в кінострічці акти назвав «піснями», що мають окремі поетично-музичні теми. Тож сюжет фільму становили три основні лінії «Пісня перша», «Пісня друга», «Пісня третя», пов'язані між собою головною сюжетною лінією, а на думку Л. Госейка, «задумана як триптих, картина складається немовби з дум з окремими епічними сюжетами» (Госейко, 2005, с. 114). У такий спосіб режисер прагнув подати кінорозповідь про українських партизанів, як героїчне сказання про народних месників. Таке визначення жанру вказувало на його основні джерела – фольклорну поетику й героїчний епос. Слід зазначити, що деякі образи кінотвору виразно постали перед глядачами саме в героїчному ореолі. Це передусім стосується образу Пелагеї Часник, створеного Н. Ужвій – видатною українською актрисою Київського театру імені І. Франка. Особливо неповторною є героїня у вражаючій сцені розстрілу мирних жителів, що набула великої емоційної сили. Л. Госейко в багатоаспектній монографії «Історія українського кінематографа. 1896–1995» слушно зазначає, що у масовій сцені «страсти колгоспників, які риють собі могилу, довгий монолог Пелагеї є чимось явно більшим, ніж лише промова». Автор додає, що по суті трагічна героїня (вбрана в усе чорне), сповнена люті й ненависті, «кидає виклик згубним силам природи, як колись Ярославна, героїня «Слова о полку Ігоревім». Розвиваючи думку, дослідник зауважуватиме, що Наталія Ужвій, виконуючи роль Пелагеї, відчувала в своїй героїні «таку силу, що була певна у своїй спроможності стати на бій із ворогом». Підсумовуючи, Л. Госейко висловлює переконання, що «куди більше, ніж про стилістичний відступ автора, у фільмі йдеться про гіперболу – характерний прийом для творів того часу» (Госейко, 2005, с. 115).

На наше переконання, менш вдалим вийшов образ Саливона Часника у виконанні театрального актора М. Боголюбова, який мав показати народного ватажка, мужнього й рішучого, незламного у своїй волі і переконаннях. У вчинках героя переважали патетика і риторичність, глядачі здебільшого бачили його як оратора, що виголошував тривалі запальні промови, звернені до партизанів, що суперечило суворій атмосфері воєнних буднів.

Суперечливими і до певної міри не полишеними театрального награту виявились постаті

двох дідів – Тараса (Б. Чирков) й Остапа (А. Дунайський). За задумом авторів Тарас та Остап мали продовжити славний родовід дідів-героїв – лірника з «Думи про козака Голоту», Мусія Половця з «Вершників», козака Тура з «Богдана Хмельницького». Вони повинні були також уособлювати кращі риси народу – мудрість та оптимізм. Крім того, персонажі мали би бути пропущеними крізь призму гумористичного сприйняття подій і переданими на екрані в комедійному забарвленні. Фактично ж вийшло так, що Тарас та Остап, відійшовши від романтичного ключа своїх попередників-дідів, зупинились десь напівдорозі до комічно-героїчної суті дядя Гаврила й козака Шайтана з «Богдана Хмельницького». Діди й справді смішні, вони безперестанку сперечаються про те, хто з них старший за чином. Однак сміх цей нетривкий, бо побудований він передусім на розходженні між намірами дідів і реальними можливостями їх здійснення. На жаль, деякі образи фільму своєю умовністю нагадують схематичні персонажі бойових кінозбірників. Вдалі ідеї, хоч як це прикро, не були розкриті художньо, а проголошувалися лише декларативно. Прикладом тому може слугувати «фінальна репліка Часника «Сталін, ти наш батько. Спасибі тобі за слово», що сучасну публіку просто вражає» (Брюховецька, Собоуцький, 1995, с. 19). Проте слід вказати, що саме фільм І. Савченка «Партизани в степах України», що зі зрозумілих причин є найбільш плакатним із усього, створеного режисером, «вийшов із багатьма виправленнями й доповненнями також під назвою «Україна, 1941», здобув одностайне схвалення критики» (Госейко, 2005, с. 115), завершує перший етап опанування українськими кінематографістами (за активної участі провідних театральних акторів) воєнною темою.

**Висновки.** У підсумку зазначимо, що в часи Другої світової війни взаємодія театрального мистецтва і кінематографа проявилась із особливою силою, оскільки до продукування фільмів активно залучались передовсім провідні театральні виконавці, які намагались використовувати професійні акторські навички задля створення екранних образів. Проте маємо погодитись і з думкою авторитетних дослідників українського кіно щодо того, що умовна стилістика ігрових фільмів, створених до 1943 року, (зокріма, кінострічки «Партизани в степах України») «не відповідала тогочасним сподіванням і глядачів і поглядам митців, які

бачили й переживали справжню дійсність. Війна на екрані вимагала принципово іншого втілення» (Волошенко, Дорошенко, 2016, с. 346), яке недовзі буде презентовано в новаторському у фільмі «Райдуга» у режисурі М. Донського.

#### Джерела та література

- Брюховецька, О., Собуцький, М. (1995). Ігор Савченко: почесне друге місце? *Кіно-Театр*. Київ: НУ «КМА». С. 14-19.
- Ванюга, Л. С. (2012). Друга світова війна та український драматичний театр ім. Івана Франка в Тернополі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. № 2. С. 164-171. URL: ( дата звернення 05.09.2023).
- Волошенко, О., Дорошенко, А., Кульчинська, О. (2016). Державна культурна політика. 1939-1945. *Історія українського кіно*. Том. 2: 1930-1945 / гол. ред. Г. Скрипник. Київ. С. 286-321.
- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа. 1896–1995*. Київ: KINO-KOLO. 464 с.
- Красильникова, О.В. (1999). *Історія українського театру ХХ сторіччя*. Монографія. Київ: Либідь. 208 с.
- Нестеренко, В.А. (2005). Сценічне мистецтво у військовій зоні України в 1941–1943 рр. *Сторінки воєнної історії України*. Збірник наукових статей. Випуск 9. Частина 3. Київ. С. 56-63.
- Погребняк, Г.П. (2017). *Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві*. Київ: НАКККиМ. 392 с.
- Погребняк, Г.П. (2022). Одеська кіностудія. *Енциклопедія Сучасної України*: енциклопедія [електронна версія] / ред.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. Т. 24. С. 162-163. URL: <https://esu.com.ua/article-74971> ( дата звернення 09.09.2023).
- Пучков, А. (2021). *Тривкий тролінг трикстера: Метадраматургія Олександра Корнійчука*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 608 с.
- Салата, О. (2022). Український театр в умовах німецької окупації 1941–1942 рр. *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету*. Вип. 23. С. 83-92.
- Удовик, В. *Київська кіностудія в період нацистської окупації (1941–1943)*. URL: <http://dpspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/26399/27-Udovik.pdf?sequence=1> ( дата звернення 06.09.2023).
- Холодинська, С. М. (2012). Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості). *Вісник Маріупольського державного університету*. Вип. 4. С. 96-102.

#### References

- Briukhovetska, O., Sobutskyi, M. (1995). Ihor Savchenko: pochesne druhe mistse? [Ihor Savchenko: an honorable second place?]. *Kino-Teatr*. Kyiv NU «KMA». С. 14-19. [in Ukrainian]
- Vaniuha, L.S. (2012). Druha svitova viina ta ukrainyky dramatychnyi teatr im. Ivana Franka v Ternopoli [The Second World War and the Ukrainian Drama Theater named after Ivan Franko in Ternopil]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*. Seriiia : Mystetstvoznavstvo. № 2. S. 164-171. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2012\\_2\\_29](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_2_29) [in Ukrainian]
- Volosheniuk, O., Doroshenko, A., Kulchynska, O. (2016). Derzhavna kulturna polityka. 1939-1945 [State cultural policy. 1939-1945]. *Istoriia ukrainskoho kino*. Tom. 2: 1930-1945 / hol. red. H. Skrypyuk. Kyiv. S. 286-321. [in Ukrainian]
- Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995* [History of Ukrainian cinematography. 1896–1995]. Kyiv: KINO-KOLO. 464s. [in Ukrainian]
- Krasylnykova, O.V. (1999). *Istoriia ukrainskoho teatru XX storichchia* [History of the Ukrainian theater of the 20th century]. Monohrafiia. Kyiv: Lybid. 208 s. [in Ukrainian]
- Nesterenko, V.A. (2005). Stsenichne mystetstvo u viiskovii zoni Ukrainy v 1941–1943 rr. [Stage art in the military zone of Ukraine in 1941–1943]. *Storinky voiennoi istorii Ukrainy*. Zbirnyk naukovykh statei. Vypusk 9. Chastyna 3. Kyiv. S. 56-63. [in Ukrainian]
- Pohrebniak, H.P. (2017). Kino, telebachennia i radio v stsenichnomu mystetstvi [inema, television and radio in performing arts]. Kyiv: NAKKKiM. 392 s. [in Ukrainian].
- Pohrebniak, H.P. (2022). *Odeska kinostudiia* [Odesa film studio]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy:entsyklopediia [elektronna versiia]* / red.: I.M. Dziuba, A.I. Zhukovskiy, M.H. Zhelezniak ta in.; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. T. 24. S. 162-163. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-74971> [in Ukrainian]
- Puchkov, A. (2021). *Tryvki troling trykster: Metadramaturhiia Oleksandra Korniiichuka* [Persistent Trolling of the Trickster: Metadramaturgy by Oleksandr Korniy-chuk]. Kyiv: DUKh I LITERA. 608 s. [in Ukrainian]
- Salata, O. (2022). Ukrainyky teatr v umovakh nimetskoï okupatsii 1941–1942 rr. [Ukrainian theater in the conditions of the German occupation of 1941–1942]. *Naukovi zoshyty istorychnoho fakultetu Lvivskoho universytetu*. Vyp. 23. S. 83-92 [in Ukrainian]
- Udovyk, V. *Kyivska kinostudiia v period natsystskoi okupatsii (1941–1943)* [Kyiv film studio during

the Nazi occupation (1941–1943)]. Retrieved from: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/26399/27-Udovik.pdf?sequence=1> [in Ukrainian]

Kholodynska, S.M. (2012). Kinematohraf i telebachennia – «polifonichni» vydy mystetstva (estetyko-khu-

dozhni osoblyvosti) [Cinematography and television are «polyphonic» forms of art (aesthetic and artistic features)]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu*. Vyp. 4. S. 96-102. [in Ukrainian]

***Halyna Pogrebniak***

**The interaction of Ukrainian theatrical art and cinematography during World war II: the director-acting aspect**

**Abstract.** The specifics of the functioning of cinematographic and theater institutions in the Ukrainian SSR in 1943-1945 are shown. The tangentiality of theatrical art and cinematography is determined, and the factors of their mutual influence are outlined. An attempt was made to expand the boundaries of theater studies in the context of film studies. The influence of socio-political processes on the activity of theater and cinematography is shown. The role of screen means in the presentation of theatrical art, the original work of its brightest masters, is clarified. The importance of film directing and the achievements of representatives of the theater industry are highlighted. An interdisciplinary approach based on the use of a number of general scientific methods, in particular: a system of theoretical methods (induction, deduction, identification, complex art analysis, synthesis) was used in the development of the topic, which made it possible to develop the factual basis of the realization of films in interaction with theater actors. The typological method made it possible to consider common artistic principles in the creative pursuits of theater and film masters. In addition, analytical and systematic methods were applied in their unity, which is necessary for the study of the art history aspect of the problem.

**Key words:** theatrical art, cinematography, World War II, theaters, film studios, directing, actor.

**Клопенко Максим Ігорович**,  
аспірант кафедри кінознавства Інституту  
екранних мистецтв. Київський національний  
університет театру, кіно і телебачення  
імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

**Maksym Klopenko**,  
postgraduate student. Department of cinematology.  
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,  
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

## ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕННЯ КІНЕМАТОГРАФА «МОРАЛЬНОГО ЗАНЕПОКОЄННЯ»: ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС

**Анотація.** Стаття присвячена проблемним аспектам визначення кінематографа «морального занепокоєння». Попри наявність досліджень, які всебічно розглядають відповідний період у польському кіно, сам феномен «морального занепокоєння» досі викликає низку труднощів трактування і означення його особливостей. У статті окреслені історичні, соціальні та філософські витоки дискусії про кінематограф «морального занепокоєння», проаналізовані засади основних підходів до його визначення, розглянуті хронологічні та структурні суперечності в рамках наявних кінознавчих розвідок, наголошено на доцільності широкого підходу в аналізі праць авторів кіно «морального занепокоєння». Визначено принципи для сьогодення особливості означеного кінематографа, а також його морально-етичне наповнення.

**Ключові слова:** польський кінематограф, кіно «морального занепокоєння», філософські засади екзистенціалізму, моральнісність, ціннісна криза, морально-етичний вибір.

**Постановка проблеми та її актуальність.** Складна і багатовимірна проблема «морального занепокоєння» завжди тією чи іншою мірою супроводжувала людину у житті. Кінематограф не лишався осторонь цих питань, і польські фільми 1970-х років, що об'єднані однойменною назвою, є яскравим прикладом. Незважаючи на те, що кіно «морального занепокоєння» досить відоме явище, кінознавцями досі не вирішені проблемні аспекти визначення цього феномена. «Кіно морального занепокоєння» є приводом для рефлексії про екзистенціальні пошуки, пройдені польським суспільством в конкретній історичній ситуації під час політичної кризи в країні, проте водночас – це ключ до розуміння тих явищ, які сьогодні відбуваються у житті сучасної людини, охопленої кризою суспільно-політичних, ідеологічних і моральних цінностей. Це зумовлює необхідність звернутися до досвіду представників кінематографа «мораль-

ного занепокоєння», щоб з'ясувати актуальну значущість його світоглядно-ціннісного спрямування.

**Мета статті** – з'ясувати специфіку визначення кінематографа «морального занепокоєння» та означити його морально-етичне наповнення.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Основний науковий доробок з цієї тематики належить польським дослідникам. Епоху «морального занепокоєння» аналізує автор численних праць про історію польського кіно Тадеуш Любелський. Особливості і знакові досягнення цього періоду розбирає у своїх розвідках кінознавиця Доброхна Даберт. Різним аспектам кіно «морального занепокоєння» присвячені праці Рафала Мельчарека, Тадеуша Мічки, Барбари Журек та інших. В українському кінознавстві практично немає відповідних кінознавчих розвідок з цього питання, хоча можна припустити, що дана тема має всі шанси стати напрочуд близькою українському глядачеві.

**Виклад основного матеріалу.** Кінематограф «морального занепокоєння» у знайомому всім вигляді глибоко вкорінився в Польщі пізньої соціалістичної доби. Назву напряду запропонував один з його основних режисерів – Януш Кійовський під час Фестивалю польського кіно в Гданську у 1979 році. Слід одразу зазначити, що термін отримав критику як самих авторів даного кіно, так і спільноти кінознавців, проте саме в такому формулюванні закріпився донині.

Суперечка стосовно терміна «*kinio moralnego niepokoju*» важлива для з'ясування суті такого багатоаспектного явища та означення сукупності цих фільмів. Наприклад, критик та історик кіно Єжи Плажевський пропонував назву «кіно справжнього етосу» (Lubelski, 2015, с. 425), літературознавець і критик Анджей Вернер назвав це «кіно соціального неспокою» (Werner, 1980, с. 58), критик Анджей Марковський виступав за ширше формулювання – «кіно моральної сприйнятливості» (Markowski, 1979, с. 115), а кінознавиця Маріола Янкун-Допартова згодом запропонувала специфічну назву «кіно недовіри» (Jankun-Dopartowa, 1996, с. 108). Зрештою, проблематичність пошуків правильного визначення свідчить про суперечливість і розмиття меж явища. Це розумів і сам автор терміна Кійовський, але слушно акцентував увагу на перевагах свого формулювання. Він пояснював, що сенс словосполучення у тому, що «моральне занепокоєння» насправді завжди є основною тканиною кіно, адже це становить конфлікт і боротьбу інтересів (Lubelski, 2015, с. 423). На його думку, мораль і є тією боротьбою добра і зла, яку можна вважати ключовим елементом кожного фільму, однак принципово важливим стало те, що конотації подібного формулювання для Польщі наприкінці 1970-х були надто підозрливими і небезпечними через можливість дискредитації влади та сумнівів у «соціалістичній» моралі.

В українському перекладі часто можна натрапити на словосполучення «кіно морального неспокою» чи «моральної тривоги», що виступають синонімічними. Різноманіття формулювань має в собі універсальну природу саме людського «екзистенціального занепокоєння» як такого, адже тодішні польські стрічки виражали загальну критичну реакцію людини до середовища навколо неї з позицій власної екзистенції, що невіддільна від моральнісних позицій людини, її внутрішніх переживань і складнощів численних життєвих виборів.

Попри відсутність програм і маніфестів, різні жанри, режисерські стилі та авторські погляди, фільми поєднувало прагнення показати наявну драму (а подекуди і трагедію) покоління поляків, що жили в умовах втрати соціальних орієнтирів і духовних ідеалів суспільства. Початок цього феномену зазвичай датують 1976 роком. Це був час закінчення першої п'ятирічки Едварда Герєка. Початок його десятиліття характеризувався лібералізацією в галузі культури, але вже у середині 70-х рр. посилювався контроль влади щодо митців, і, як справедливо зауважує Барбара Журек, кіно «морального занепокоєння» виростало з постійної боротьби за форму польського кінематографа між творцями, владою та суспільством (Żurek, 2014, с. 123).

Упродовж часу між протестними акціями 1976 року та воєнним станом, оголошеним у 1981 році, польський кінематограф відобразив ідейну і суспільно-політичну кризу держави. Хоч фільми часто розповідали про провінцію, відображені на екрані конформізм, безпорадність і безнадія, звичайно, стосувалися цілої країни і всього польського суспільства. Основним етичним завданням кінематографістів став опис складного і багатоманітного навколишнього світу без утопічних ілюзій комуністичної влади, що у свою чергу передбачало акцент на індивідуальному виборі, з яким так чи інакше стикався кожен.

Розвиток кіно «морального занепокоєння» не міг виникнути без багатьох соціально-політичних передумов: атмосфера протестів 1976 року вилилась у поступову організацію опозиції, виникнення Комітету захисту робітників, незалежного видавничого руху, більшої свободи преси, а ідейно-художні пошуки стимулювали поезія Нової хвилі (С. Бараньчак, Р. Криніцький, А. Загаєвський, Й. Корнгаузер); театри, а також кінематограф та молоде документальне кіно краківської групи (К. Кесьльовський, М. Півовський, А. Кондратюк та ін.) (Miczka, 2007, с. 193). Багато польських режисерів з 1950-х по 1970-ті роки починали саме з документалістики. Кілька з них на чолі з Кшиштофом Кесьльовським і Томашем Зигадлом разом з Богданом Косинським склали маніфест «Краківської групи» (1971), де характеризували свою майбутню роботу як викривальний «фільм-протест», в якому з камерою, ніби зі скальпелем, вони виявлять хворобу (Apor, V., Apor, P., & Horváth, S., 2018. с. 278). Ця програма і такий девіз є доволі симптоматичними і сприяли загостренню відносин із цензорами.



Як стверджує польський дослідник кіно Рафал Мельчарек, посилаючись на дослідження соціолога Ганни Свіди-Земби, ситуація у Польщі того часу призвела до своєрідного «зачарування» дійсності, де порожні гасла, магія видавання бажаного за дійсне та фетишизація інститутів суспільного життя, створювали умови, за яких ідеологічний обов'язок домінував над звичайним існуванням (Mielczarek, 2008, с. 229). Тобто були порушені природні зв'язки між матеріальною та соціальною реальністю – або, іншими словами, безпосереднім переживанням реальності зі штучно створеними повідомленнями про неї. Це спровокувало вихід на поверхню тієї частини повсякденності, що раніше приховувалась за фасадом офіційної пропаганди. Болісні екзистенціальні питання без відповідей і відчуття невдоволення та сум'яття вимагали артикуляції, яка у свою чергу перепліталась з конституюванням етосу покоління. Він передбачав своєрідну дискусію навколо ієрархії цінностей, роздумів про певний моральний кодекс, що міг би стати дороговказом для людини.

Кінематографісти вбачали завдання у тому, щоб показати невідповідності системи, і тому молоді автори 1970-х років звернулись до гостро необхідного реалізму, бо тільки такою могла бути їх кінематографія як фіксатор суспільних настроїв і переживань. Важливим було ствердження погляду нового покоління. Один із його знакових представників, режисер Фелікс Фальк, у відповіді на запитання, чи згоден він із тезою про те, що формула цього кіно має чітке поколіннєве значення, зізнався, що не думав про те, чи належить до якоїсь групи або течії: «Щойно з'явилося більше фільмів, які можна було б пов'язати – передусім спільною назвою, – мені стало трохи шкода, що я не один із моїх «Розпорядником балу». виявилось, що я повинен до чогось належати» (Mielczarek, 2008, с. 236). Це зайвий раз підтверджує, що приналежність до кіно «морального занепокоєння» стала конкретною екзистенціальною необхідністю для багатьох і виникнення загальної назви засвідчило важливий культурний факт, який був відображений на екрані. Це було зображення неприємної реальності суперечливого і чимдалі більш роз'єданого соціуму. Зміст домінував над естетичними якостями і найчастіше втілювався у похмурих картинах, що нагадували інтимний репортаж. За схильність до «публіцистичності» кінематографу «морального занепокоєння» неодноразово дорікали. Однак саме така «публіци-

стичність» наочно передавала те, наскільки розходились думки влади і думки пересічних громадян (особливо молоді).

Прагнення відтворити внутрішній неспокій людини стало хворобливим переживанням через цілу низку небезпечних ознак часу – загострене невдоволення власним життям та брехнею владних і соціальних інститутів про життя у країні, лицемірство, моральну деградацію, розгубленість перед майбутнім, абсолютну умовність цінностей, зрештою, деформований духовний стан людей, застряглих у напруженій невизначеності поєдинку між комфортом та докорами совісті. Всі ці рефлексії неодмінно зводились до етичного характеру. На думку історика кіно Тадеуша Любельського, автори намагались через свої роботи встановити своєрідний психотерапевтичний контакт із спільнотою реципієнтів, розкрити її національні комплекси, дозволивши їй усвідомлення тих елементів морального неспокою, яких намагалося досягти суспільство, попри їх витіснення (Żurek, 2014, с. 126).

Як бачимо, суть «морального занепокоєння» полягала у необхідності зрозуміти, в якій ситуації опинилась людина і як би вона могла в цих обставинах діяти. Як і будь-яка інша форма мистецтва, цей кінематограф не містив готових рецептів вирішення проблем і не був у жодному разі прямою вказівкою до дії, проте змушував осмислити події і поміркувати про морально-етичні домінанти у складних екзистенціальних обставинах. Сказане, однак, не дає можливості остаточно виділити вичерпну низку особливостей кіно «морального занепокоєння». Аби визначити критерії даного напрямку кіно (а надалі спробувати простежити його трансформацію і наявність елементів у сучасності) слід визначитись із принциповим, але водночас доволі приблизним переліком польських прикладів «морального занепокоєння».

У позначенні та класифікаціях картин «морального занепокоєння» є кілька підходів. Одні історики максимально звужують ряд стрічок, інші схильні до ширшого трактування. До цієї течії кінознавці відносять близько півсотні фільмів, знятих у 1975/6–1981 роках. Серед найважливіших творців: Кшиштоф Кесльовський з картинами «Спокій» (1976), «Кіноаматор» (1979), «Випадок» (1981); Кшиштоф Зануссі та його стрічки «Захисні кольори» (1976), «Константа» (1980), «Контракт» (1980); Анджей Вайда з фільмами «Людина з мармуру» (1976), «Людина із заліза» (1981), «Без анестезії» (1978); Януш Кійовський зі стріч-

ками «Індекс» (1977) і «Кунг-фу» (1979); Агнешка Голланд з фільмами «Провінційні актори» (1978), і «Самотня жінка» (1981); Фелікс Фальк з картинками «Розпорядник балу» (1977), «Був джаз» (1981) та Януш Заорський з фільмом «Кімната з видом на море» (1977). Сюжет цих картин мав у собі викриття соціалістичної культури, заснованої на нездоровій конкуренції, лицемірстві та укоріненому кар'єризмі. Кінознавиця М. Янкун-Допартова на протипагу обмежується лише сімома фільмами: «Захисні кольори» К. Зануссі, «Розпорядник балу» та «Шанс» (1979) Ф. Фалька, «Індекс» та «Кунг-фу» Я. Кійовського, «Провінційні актори» А. Голланд, «Кіноаматор» К. Кесльовського (Jankun-Dopartowa, 1996, с. 109).

Не може дискусія про кіно «морального занепокоєння» обійтися без особливої згадки про «Людину з мармуру» (1976), яку деякі кінознавці вважають стрічку одним з перших фільмів даного напрямку. Сам Анжей Вайда, як відомо, був не лише фундаментальним майстром «польської школи», а й учителем наступного покоління кінематографістів. Дебютанти гуртувалися у кінооб'єднанні «Х», яким Вайда керував у 1972–1982 роках і яке стало центром польського кіно «морального занепокоєння» (саме там починали такі режисери як Ф. Фальк та А. Голланд). Справді, фільм Вайди «Людина з мармуру» інколи виноситься за дужки через свій історичний матеріал, на відміну від інших фільмів «морального занепокоєння», які здебільшого спиралися на сучасність. З цим можна сміливо посперечатись, адже тема фільму Вайди аж ніяк не відірвана від пошуків кінематографістів «морального занепокоєння». Пошуки справжньої правди про життя ударника комуністичної праці Матеуша Біркута цілком вкладаються у прагнення висловитись в умовах тиску поточної політики, в обставинах суспільної дезорієнтації. «Людина з мармуру» нагадала полякам справжню природу сталінізму, підштовхнувши до розвитку кінематограф «морального занепокоєння». Варто зауважити, що така ідея загалом не була новою і ми знаходимо паростки подібного осмислення у документальній роботі «Без легенд» (1968) латвійських режисерів Алоїза Бренча та Герца Франка. В центрі оповіді так само відбувався розпад створеного пропагандою портрета передовика виробництва Бориса Коваленка. Натомість глядачу відкривалось правдиве свідчення про звичайну людину замість штучно створеної біографії робітника-героя.

Повертаючись до проблеми виділення спектра стрічок «морального занепокоєння», слід звернутися до напрацювань кінознавиці Доброхни Даберт. Вона вважає ядром течії фільми авторів старшого покоління, насамперед вже згаданого Вайду, який поставив у рамках кіно «морального занепокоєння», окрім названих фільмів також картину «Диригент» (1979). Дослідниця в рамках напряму, звісно, наголошує імена Зануссі, додаючи до списку «Спіраль» (1978) Кесльовського з картинками «Спокій», «Шрам», «Кіноаматор» і «Випадок», Януша Кійовського, Фелікса Фалька, Агнешку Голланд з фільмами: «Недільні діти» (1976), «Щось для чогось» (1977), «Провінційні актори» (1978), «Гарячка» (1980) і «Самотня жінка» (1981) (Даберт, 2000, с. 40-41). Додає авторка до яскравих представників і дебютний повнометражний фільм «Клінч» Пйотра Андреєва (1979 р.) та його стрічку «Вразливі місця» (1980); режисера Януша Заорського з «Дитячими питаннями» (1981), Томаша Зигадла з фільмами «Ребус» (1977) і «Нічний метелик» (1980). Таким чином, підхід Доброхни Даберт розсуває рамки творів того часу. До вищеперелічених картин критики також часто зараховують фільми «Маятник» (1981) Філіпа Байона, «Затримана відпустка» (1978) Януша Заорського, «Без любові» (1980) Барбари Саас та «Вільний стрілець» (1981) Веслава Санєвського.

Отже, одні дослідники звужують рамки розгляду, інші – прихильники широкого підходу і список фільмів в такому разі не є вичерпним. Намагаючись переглянути роль і значущість кіно «морального занепокоєння» для сучасності (в тому числі і української), доцільно звертатись саме до другого підходу, що дає можливість ширше поглянути на феномен і в перспективі вивести його риси за рамки Польщі, проте слід пам'ятати, що надто широке трактування терміна може нівелювати його першопочатковий сенс і ускладнити вибір критеріїв задля окреслення ідейно-тематичних та естетичних особливостей кіно «морального занепокоєння», стосовно яких у кінознавців досі немає цілковитої згоди. Очевидним лишається те, що кінематограф дуже часто звертається до проблеми вибору, роблячи акцент на його морально-етичній природі та екзистенціальному бажанні людини відстояти власну свободу і гідність, не переступаючи при цьому через свою совість. Не секрет, що про моральне занепокоєння людина міркувала завжди, а в Польщі кінця 1970-х років ці універсальні мотиви лише отримали своє поси-

лення. Набирали ж обертів такі настрої ще у 60-ті і, як відомо, події «Празької весни» також суттєво загострили критичні настрої у Польщі.

Окрім суперечки про перелік фільмів, проблема структурування напряму «морального занепокоєння» передбачає і певні часові складнощі. Дослідники солідарні стосовно «офіційної» дати кінця течії – введення воєнного стану, що сталося у грудні 1981 року. Своєрідний занепад течії збігся із сезоном «Солідарності», коли вже знімалися фільми, що критикували комуністичну владу: «Людина із заліза» А. Вайди та «Самотня жінка» А. Голланд. Дещо осторонь стояв заборонений до 1987 року фільм «Випадок» К. Кесльовського. Після скасування воєнного стану у 1983 році частина репресивного законодавства все ще лишалася до 1989 року, тому прем'єри фільмів суттєво затримались. У проблематиці кіно «морального занепокоєння» рухались режисери Войцех Марчевський («Змори» 1978 року і «Здригання» 1981), Пйотр Шулькін («Голем» 1979, «Війна світів – Наступне століття» 1981, прем'єра у 1983). Були і спроби продовжити вже завершені історії – «Герой року» (1986) Фалька. Фінальною точкою розквіту течії багато хто називає «найбільш антикомуністичний фільм в історії ПНР» – «Допит» Ришарда Бугайського, який змогли показати лише у 1989-му (Даберт, 2000, с. 41).

Початок напряму є більш дискусійним питанням і його відносять до 1975-1976 років, пов'язуючи з фільмами «Людина з мармуру» Анджея Вайди (1976) і телефільмом Кшиштофа Кесльовського «Персонал» (1975). Дослідник східноєвропейського кіно і творчості Кшиштофа Кесльовського Домінік Леппла називає саме «Персонал» кращим попередником руху в цілому (Lerpla, 2019). Третій фільм, що вважається початком, – «Індекс» Януша Кійовського, який через цензуру вийшов лише у 1981 році.

Слід сказати, що моральна тема назрівала вже у телевізійних дебютах серії «Сімейні ситуації» (1975) та «Тестові картинки» (1976). При цьому кіно «морального занепокоєння» не висувало єдиного етичного канону. У таких фільмах навіть антигерой все одно розкривав правду про трансформацію цінностей та зміну пріоритетів суспільства і тим самим мав спонукати до широкого обговорення. Барбара Журек вбачає у цій тематичній спрямованості польського кіно ознаки інноваційності (Żurek, 2014, с. 124). З одного боку, творці говорили про очевидність, яку не могла заперечити влада, з іншого – сим-

волічно підривали авторитет, що призводило до заборони численних стрічок цензурою.

Кінознавець і культуролог Тадеуш Мічка узагальнює спектр фільмів «морального занепокоєння» до двох універсальних тем: про атрофію почуття та аномалії сімейного життя та про виродження комуністичної системи і протиприродні явища в повсякденному житті (Miczka, 2007, с. 197). Таке тематичне розгалуження цілком охоплює стрічки того періоду, однак не знімає проблеми більш чіткого означення вартісних для сьогодні особливостей напряму.

Широкий спектр стрічок актуалізує проблему критеріїв, за якими кіно можна зарахувати до напряму «морального занепокоєння». Намагаючись їх виділити, варто звернутись до рис, які були помічені кінознавцями саме в контексті польських реалій. Тадеуш Любельський серед ключових ознак течії називає сучасну тему, що рефлексує про переродження комуністичного ладу, розвиток дії переважно у провінції, реалістичний опис світу і факт ініціації головного героя (Lubelski, 2015, с. 425-426). Доброхна Даберт акцентує увагу на опозиційній тематиці щодо соціальних процесів навколо людини, рефлексії над актуальними проблемами і вважає відмінною рисою «титульну моральну тривогу, реалізовану в різних естетиках» (Dabert, 2003, с. 23). Домінік Леппла підтримує думку, що це фільми з сучасними темами, реалізмом і соціальною ініціативою молодого героя, дія яких відбувається в інституціях на вторинній відстані від політики (Lerpla, 2019, с. 167). Більшість фільмів поступово виступили проти пропагандистської оптики, поширеної партійною владою, але вони торкалися і загальнолюдських моральних тем у контексті тогочасної суспільно-політичної дійсності країни. Тобто кіно «морального занепокоєння» розвивалося як складова ширшого соціального протесту – не лише алегоричної критики суспільно-політичної системи, а й міркувань про особисту моральну деградацію кожного. Факт спільного переживання такого досвіду є основою загальної емоційної солідарності.

Незважаючи на своє недовге існування, течія «морального занепокоєння» у польському кінематографі 70-х проклала шлях майбутньому кіно, яке намагалися створювати вже після 1983 року. Зрештою, можемо говорити про спробу вивести у фокус суспільної уваги гострі суспільні та міжособистісні суперечності й започаткувати тим самим своєрідну програму «морального очищен-

ня» колективної свідомості через опрацювання за допомогою кінематографа накопичених проблем з раніше негласних і заборонених для показу сфер життя. Принциповим є осмислення морально-етичної кризи і застереження не звикати до неї. Переживання того, що ситуація не є нормою, викликаючи щоденні сумніви у правильності твоїх вчинків, і становить те постійне «занепокоєння», яким переймаються зображені на екрані герої. Не всі, однак, були з цим згодні. Критикиня Марія Корнатовська писала, що моральна тематика тимчасова й її проблематика замінила політичну критику як більш сприйнятливий для влади варіант (Даберт, 2000, с. 42). Дослідниця не бачила у фільмах новаторства, вважаючи, що це страх влади і глядачів, для яких спрощують загальну картину світу без гострих питань. З точки зору сучасності ця теза викликає не лише сумнів, а й неприйняття. Стрічки «морального занепокоєння» важко звинуватити в тому, що вони були замкнені у своїх інтелектуальних колізіях або не ставили питань глядачеві – навпаки, їх історії розхитували той «внутрішній спокій», яким переймалися небайдужі поляки. На кого ж насправді покладалась провина у зображених на екрані безвихідних ситуаціях і наскільки ефективним було прийняття глядачами власної відповідальності за те, що коїться довкола, – питання окремої дискусії.

Підсумовуючи сказане, слід наголосити, що кінематограф «морального занепокоєння» не лише нагадував про моральну вразливість людської природи, а й відіграв свою роль у тривалому процесі повалення комуністичної системи в країні. Ці фільми стали альтернативним джерелом критичної інформації, яку не давали ні ЗМІ, ні мистецтво загалом, і забезпечили можливість впізнавати на екрані те, про що міркувало і що приховано обговорювало польське суспільство. Найважливіше, що було виявлено кінематографом «морального занепокоєння», – механізми поневолення людей і його прийняття (Miczka, 2007, с. 199-200). Кінорежисери хоч і не могли повністю відобразити дух свого часу, проте їх роботи точно зафіксували суспільні потреби і тим самим задокументували важку і суперечливу епоху.

**Висновки.** Аналіз ключових тез кінознавців та істориків кіно дає нам змогу винести ознаки «морального занепокоєння» далі за конкретний історичний контекст. Вочевидь, однією з рис залишається повсякденність пересічних людей, які вступають у драматичні стосунки з навколишньою

дійсністю, перевіряючи власні морально-ціннісні орієнтири. Фільми «морального занепокоєння» реалістично фіксують суспільні патології через приватні історії, в яких нестерпність існування в некомфортних умовах загального цинізму й бажання самовизначення особистості ведуть до явно-го чи прихованого бунту проти хибних цінностей. Сучасність у фільмах «морального занепокоєння» є рефлексією про невідповідність офіційно проголошених (чи схвалених загалом суспільством) ідей розвитку конкретним обставинам дійсності. Як наслідок це може фіксувати переродження суспільного (соціально-політичного, культурного та ін.) ладу. Опозиція до зовнішнього тиску насамперед пов'язана зі спротивом моральній дезорієнтації людини і втраті нею свободи волі та свободи совісті. Фільми «морального занепокоєння» мають характеризуватися наявністю ситуації моральної ініціації, яку потрібно пройти герою у своєму прагненні до більшої свободи, до здобуття власної істини. Принциповою стає саме проблема совісті, яка або стверджує бажання намагатись жити за правилами честі й гідності, або уникати докорів сумління, прямуючи шляхом власної деградації.

Польський досвід кіно і сьогодні видається ко-рисним, особливо для українських реалій, в яких у суспільній свідомості на довгі роки будуть поєднані екзистенціальні травми війни і морально-етичні переживання вже у повоєнному періоді. Сенс цієї думки підтверджував один з продовжувачів кіно «морального занепокоєння» – Кшиштоф Краузе («Вуличні ігри» 1996; «Борг», 1999), який про завжди актуальну суть цього феномену і, зрештою, власну мету творчості зазначив: «Треба починати з людини і залишатися нею. <...> Дотримуйтеся морального вибору. У ньому актуалізується міф людяності, захищений і створений моральною тривою» (Lubelski, 2007, с. 198). Враховуючи перебіг світової історії, можна констатувати, що почуття «морального занепокоєння» покликане бути одним з імовірних інструментів духовної трансформації суспільства, пошуків свободи совісті та свободи вибору власної долі.

---

#### Джерела та література

- Даберт, Д. (2000). Як жити? Про кіно морального неспкою сьогодні. *Кіно-Teamp*. №5. С. 40-43.
- Apor, B., Apor, P., & Horváth, S. (eds). (2018). *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe*. Institute of History, Research

- Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. Budapest. 636 p.
- Dabert, D. (2003). *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. 384 s.
- Jankun-Dopartowa, M., Przyłipiak, M. (1996). *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*. Kraków: Wydawnictwo Arcana. 221 p.
- Leppla, D. (2019). *Radical Communication: Politics after 1968 in/and Polish Cinema*. (PhD thesis) The Mel Hoppenheim School of Cinema. Concordia University, Montreal, Canada. 341 p.
- Lubelski, T. (2007). Krzysztof Krauze: młodszy brat kina moralnego niepokoju. *Autorzy kina polskiego* (p. 195-220). Tom 3. Stachówna G., Zmudziński B. (red.). Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895-2014*. Kraków: Universitas. 800 s.
- Markowski, A. (1979). Kino moralnej wrażliwości. *Film na świecie*. № 9 (253). S. 112-116.
- Miczka, T. (2007). Kino moralnego niepokoju. Źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981. A. Achteлик, J. Tambor (red.), *Sztuka to rzemiosło. T. 3, Nauczyć Polski i polskiego* (s. 187-204) Katowice: Wydawnictwo Gnome.
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. «Kino moralnego niepokoju» jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Sociologica* (33). S. 223-247.
- Werner, A. (1980). Kino społecznych niepokojów. *Film na Świecie*, nr. 10. S. 58-85.
- Żurek, B. (2014). Film fabularny w funkcji alternatywnego źródła do historii codzienności – teoretyczne rozważania na przykładzie kina moralnego niepokoju. *Historyka Studia Metodologiczne*, vol. 44. S. 115-127.
- Dabert, D. (2003). *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki* [The cinema of moral anxiety. Around selected problems of poetics and ethics]. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. 384 s. [in Polish]
- Jankun-Dopartowa, M., Przyłipiak, M. (1996). *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej* [Man from the screen. From the anthropology of the film character]. Kraków: Wydawnictwo Arcana. 221 p. [in Polish]
- Leppla, D. (2019). *Radical Communication: Politics after 1968 in/and Polish Cinema*. (PhD thesis) The Mel Hoppenheim School of Cinema. Concordia University, Montreal, Canada. 341 p.
- Lubelski, T. (2007). Krzysztof Krauze: młodszy brat kina moralnego niepokoju [Krzysztof Krauze: the younger brother of the cinema of moral anxiety]. *Autorzy kina polskiego* (p. 195-220). Tom 3. Stachówna G., Zmudziński B. (red.). Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. [in Polish]
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895-2014* [The history of Polish cinema 1895-2014]. Kraków: Universitas. 800 s. [in Polish]
- Markowski, A. (1979). Kino moralnej wrażliwości [A cinema of moral sensitivity]. *Film na świecie*. № 9 (253). S. 112-116. [in Polish]
- Miczka, T. (2007). Kino moralnego niepokoju. Źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981 [A cinema of moral anxiety. Sources and limits of realism in Polish feature films in the years 1976–1981]. A. Achteлик, J. Tambor (red.), *Sztuka to rzemiosło. T. 3, Nauczyć Polski i polskiego* (s. 187-204) Katowice: Wydawnictwo Gnome. [in Polish]
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. «Kino moralnego niepokoju» jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego [Reality in the liminal phase. «Cinema of moral anxiety» as a form of intergenerational social drama]. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Sociologica* (33). S. 223-247. [in Polish]
- Werner, A. (1980). Kino społecznych niepokojów [Cinema of social unrest]. *Film na Świecie*, nr. 10. S. 58-85. [in Polish]
- Żurek, B. (2014). Film fabularny w funkcji alternatywnego źródła do historii codzienności – teoretyczne rozważania na przykładzie kina moralnego niepokoju [A feature film as an alternative source to the history of everyday life – theoretical considerations on the example of the cinema of moral anxiety]. *Historyka Studia Metodologiczne*, vol. 44. S. 115-127. [in Polish]

---

### References

- Dabert, D. (2000) Yak zhyty? Pro kino moralnogo nespokojuu sogo dni [How to live? About the cinema of moral anxiety today]. *Kino-teatr*. №5. C. 40-43. [in Ukrainian]
- Apor, B., Apor, P., & Horváth, S. (eds). (2018). *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe*. Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. Budapest. 636 p.

*Maksym Klopenko*

**The problem of defining the cinema of «moral anxiety»:  
a historical discourse**

**Abstract.** The article is devoted to the problematic aspects of the cinema definition of «moral anxiety». Despite the studies that comprehensively consider the relevant period in Polish cinema, the phenomenon of «moral anxiety» still causes a number of difficulties in interpreting and defining its features. The article outlines the historical, social and philosophical origins of the debate about the cinema of «moral anxiety», analyzes the main approaches to its definition, examines chronological and structural contradictions within the framework of existing film studies, emphasizes the feasibility of a broad approach in analyzing the works of the authors of «moral anxiety» cinema. The fundamental features of this cinematography, as well as its moral and ethical content, are defined from the modern point of view.

**Key words:** cinema of «moral anxiety», existentialism, morality, value crisis, moral and ethical choice, Polish cinematography.

*Журавльова Тетяна Василівна*,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри кінознавства Київського  
національного університету театру,  
кіно і телебачення імені  
І.К. Карпенка-Карого, Київ

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

## ЖАНР МЕЛОДРАМИ ТА ГЕНДЕРНІ СТЕРЕОТИПИ В ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВАХ

**Анотація.** У статті досліджуються гендерні стереотипи, соціальні міфи, які вплинули на формування жанрової конвенції екранної мелодрами. У переважній більшості випадків протагоністом мелодрами є жіночий персонаж, на співчутті до якого будується драматургічна кардіограма цього жанру. Розглянуто соціальні, психологічні, культурні підстави, які формували типологію мелодраматичних стереотипів.

Акцентовано увагу на певних змінах в гендерній стратегії мелодрами, зокрема на переміщенні сюжетних акцентів на персонажів-чоловіків. Не руйнуючи свої основоположні естетичні канони, сучасна екранна мелодрама засвідчує відхід від стереотипних уявлень про суспільні ролі чоловіків і жінок, зміщуючи акцент зі статі на особистісні якості та зосереджуючись на філософському осмисленні життєвих реалій.

**Ключові слова:** мелодрама, гендер, соціальний стереотип, кінематограф, телевізійний серіал.

**Постановка проблеми та її актуальність.** У сучасній українській науковій риториці, як і в медійній сфері дедалі частіше побутує термін «гендер», який має свої нюанси відносно вже сталого поняття «стать», що у свою чергу розділяє людство за біологічними статевими ознаками. «Sex» та «gender» нині часто не узгоджуються між собою в розумінні своїх соціальних функцій, культурних стереотипів тощо. Українська мистецтвознавча та культурологічна думка лише в поточне десятиліття почала акцентувати увагу на дослідницьких трендах, які у країнах Європи та Америки вже доволі тривалий час є провідними. В Україні ж обговорення гендерного питання в будь-яких сферах діяльності та в суспільній думці залишається гостро дискусійним.

Актуальність акцентованої проблеми полягає в зростаючій популярності проблеми гендер-

ної стратегії в мистецтвознавчих дослідженнях. Мистецтвознавчі, соціологічні, культурологічні студії висвітлюють важливі запити українського суспільства та дають поштовх для створення суспільного дискурсу щодо цього питання.

**Метою статті є:**

- дослідження гендерних стереотипів жанру мелодрами,
- визначення соціальних орієнтирів, які створили імідж мелодрами, як суто жіночого жанру та пов'язаних із стереотипним мисленням масової аудиторії суспільних міфів.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Сучасні українські мистецтвознавці та культурологи в своїх дослідженнях порушують питання гендеру. Так, тему гендерної рівності у нових видах мистецтва, досліджено в праці А. Чібалашвілі. Авторка зазначає, що зокрема цифровий віртуаль-

ний простір дав можливість зменшити значення соціальних ролей або гендерної приналежності, тим самим нівелювавши стереотип щодо опозиції між маскулінністю та фемінністю автора. (Гендер-тема в мистецтві нових медіа, 2022). Акцентує увагу на гендерному аспекті, стверджуючи рівність жінок і чоловіків у сучасному арт-просторі мистецтвознавець та культуролог І. Зубавіна. Авторка наголошує на стереотипній бінарній опозиції розуму й тіла, де перше асоціюється з позитивними (чоловічими) характеристиками, зокрема духовністю, активністю, а друге – із серією негативних характеристик, репрезентованих жіночим началом (чуттєве, несвідоме, нераціональне, пасивне) тощо (Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки, 2021). У іншому дослідженні цієї авторки зосереджено увагу на екранних втіленнях жіночих персонажів, образи яких руйнують характерні для традиційної (тобто фаллоцентричної/патріархатної) культури стереотипні уявлення про жіноче начало як слабке й пасивне (Актуалізація архетипу дівчи-воїтельки в кінематографі України початку XXI століття, 2022).

У статті М. Скорик «Мас-медіа як дослідницька галузь гендерного аналізу» (2013) аналізується медійний контент під кутом зору віднаходження та опису наявних у них гендерних стереотипів.

Численним аспектам побутування проблеми гендеру в суспільних стосунках присвячено збірку «Гендер. Екологія. Здоров'я» за матеріалами VII Міжнародної науково-практичної конференції (Харків, 22–23 квітня 2021 р.). Деякі позиції видались автору статті суголосними проблемі гендерних стереотипів і процитовані в пропонованому дослідженні.

**Виклад основного матеріалу.** Мелодрама, ще перебуваючи в параметрах театрального мистецтва та популярної літератури XIX ст., вважалася суто жіночим жанром. Адаже тематика мелодрами переважно побудована на перспективі побудови родинних стосунків або ж на їхньому руйнуванні; сюжетні варіації навколо любовного трикутника, різноманітні психологічні ситуації та стани є матеріалом мелодраматичних конфліктів. Страждання в мелодрамі – це тема, метод впливу, основна характеристика героїв.

Пристрасть, як ознака «класичної» мелодрами, – це почуття, зведене до межі згуби, вона є апріорі фатальною. Недарма слова «пристрасть» і «страждання» – етимологічно подібні. Камерність тематики цього жару обумовлена рецептив-

ними особливостями жанру – приватне, особисте життя є для кожного чи не найбільшою цінністю; окремі драматичні епізоди часто підсвідомо перебільшуються, спонукаючи до співчуття й жалю.

Дослідник Дж. Девіс, досліджуючи рецепцію мелодрами в есеї «Переживання мелодрами, уява аудиторії: погляди на репрезентацію глядача мелодрами, уява аудиторії: погляди на репрезентацію глядача мелодрами» посилається на цитату канадської театрознавиці Е. Герлі, яка в монографії «Театр і відчуття» стверджує, що мелодрама – «це свого роду “машина відчуттів, штучно створена для виклику надсильної емоційної реакції”. У сенсаційній сцені, такій як пожежа в “Жебраках Нью-Йорка”, за словами Герлі, “її надстимули пробуджують інтенсивну афективну реакцію центральної нервової системи” і розпалюють полум'я почуттів, щоб створити «відчуття» дива» (Davis, 2021, EP).

За стереотипами як минулих віків, так і сьогодення, чоловікові притаманний прагматичний, подекуди навіть скептичний погляд на реальність, а жінка більше схильна до довіри, до очікування дива замість вчинення раціональних дій. У сьогоденні суспільстві усе ще «жінку сприймають не як особистість, а як комплекс стереотипів, що згодом переходить у необґрунтоване упереджене ставлення. Хоча рух за права жінок має кілька столітню історію, вони й досі потерпають від специфічного ставлення, від приписування стандарту слабкості, легковажності, сентиментальності та емоційності» (Галіч, 2021, с. 167). Тому підвищена емоційність, динамізм дії в мелодрамі, дидактика, що проявлялася в співчутті гнаним, засудженні злих, корисливих намірів, формують аудиторію мелодраматичного дійства на підставі статі – а саме як переважно жіночу.

Щодо моральності, то вважається, що саме жінка має нести її основні меседжі як в родині, так і у виховному процесі позі сім'єю – у дошкільних заходах чи школі. Ці суспільні стереотипи відбилися і на мистецьких процесах. Можна припустити, що через суспільні стереотипи жінка доволі пізно стала героїнею комедій. Специфіка ранньої, дозвуквої комедії була не так в самому сюжеті, як дійстві, сповненому трюків. Не те щоб жінка не могла їх виконувати через брак фізичної підготовки. Часто герої комічних картин через різноманітні ситуації виглядали не просто смішними, що нормально для сприйняття комічного. Курйозні ситуації часто піддавали персонажа глумливому ставленню з боку



іншого персонажа: герой падав в калюжу чи навіть прірву, йому в обличчя кидали торт чи щось важче, йому давали безліч копняків, били по голові тощо. Глядачеві ці моменти видавались дуже кумедними. Проте архаїчна мораль не дозволяла подібної наруги з поняття «жіночність». Лише згодом ув комедійному жанрі жіночі та чоловічі персонажі зрівнялись у своїх правах бути як смішними, так і висміяними з усіма можливими тропами й засобами комічності, як-от у чорній комедії.

Набагато пізніше жінці в кінематографі було дозволено стати героїнею-антагоністкою в трилері чи фільмі жахів. Жінки – серійні вбивці та маніяки й нині не так часто трапляються серед екранних героїв. Так само, як і у детективах, процесуалах жінка найчастіше постає в позиції жертви або ж позитивного персонажа – переважно представника слідчих органів чи експерта-криміналіста.

Усталений стереотип жінки-жертви сформований на біологічно обумовленій різниці в фізичних даних жінки порівняно з чоловіком. Тому в сюжетах зазначених вище жанрів переважно жінка є жертвою чоловіка: її гвалтують, вбивають, тримають в заручниках тощо. І самотужки вона вкрай нечасто знаходить вихід із небезпечної ситуації.

За тими ж стереотипними схемами будуються сюжети мелодрам. У своїх первинних – театральних-романних формах, а також перших кіномелодрамах жінка ставала жертвою, потрапляла в скрутну життєву ситуацію. Вона або змушена були вийти заміж за нелюба, або її насильно робив коханкою підступний багатій. Часто героїні-жінки свідомо робили аморальний крок, аби отримати те, в чому їй було відмовлено через низький соціальний статус чи навіть національність. Нагадаємо лише одну стрічку з т. зв. єврейської тематики, яка була створена у 1913 році одеським режисером М. Гросманом, «Трагедія єврейської курсистки». Героїня, дівчина-сирота Адель «пройшла типовий для багатьох одноплемінників шлях і вступила у великому місті на курси, проте через переслідування поліції була вимушена зареєструватися як повія. Відповідно до законів мелодрами наречений дівчини прийшов їй на допомогу, але було вже запізно» (Миславський, 2018, с. 157).

Зазвичай модель мелодраматичного конфлікту з наявністю жінки-жертви передбачає позитивну розв'язку. Принаймні на таку сподівається глядач аж до напису «кінець фільму». Процитоване вище висловлювання Девіса щодо притаманного ме-

лодрамі світовідчуття – очікування дива, справді більше притаманне жіночій психології. Так само, як жінка в своїх реакціях на виклики реальності свідомо чи підсвідомо керується усталеними комплексами ціннісних, психологічних установок. Стереотипні уявлення про жіноче щастя цілковито збігається з концептом мелодраматичного щастя, на які орієнтується сюжет фільмів цього жанру.

У так званих сльозливих мелодрамах експлуатується той бік психології жанру, який спонукає глядачок жаліти самих себе через емпатію до героїні. Об'єкт жалості має бути приниженим в своєму нещасливому становищі, потім з героєм/героїнею мелодрами можуть відбуватись найнеймовірніші ситуації і глядач з уразливою психікою сприйматиме їх як цілком реальні та можливі в його реальному житті чи його фантазіях. Через такі маніпуляції з емоційною сферою глядача мелодрама критиками віднесена до низьких, примітивних жанрів.

З доволі екстравагантного ракурсу цей жанр проаналізувала відома дослідниця американського кінематографа Л. Вільямс. Поряд з порнографією та хорором вона поставила й мелодраму, відносячи ці жанри до «тілесних», тобто таких, що паразитують на людській фізіології: «мелодрами вважають надмірними через їхній пафос, пов'язаний з гендерними і сексуальними стосунками, через демонстрації голих емоцій; Енн Дуглас одного разу назвала романтичний жанр «м'яким емоційним порно для жінок» (Linda Williams, 1991, р. 3).

Цікавим у згаданому дослідженні усе ж є гендерний аспект. Л. Вільямс наводить приклади феміністичних теорій, які критикують «тілесні» жанри за їхню дискримінацію жіночої статі (причому, порно – теорія, згвалтування – практика) [Linda Williams, р. 5]. «Феміністські критики ставили питання: яке становище жінки в межах цього задоволення (рецептивного у тому числі – Ж.Т.), пов'язаного з начебто садистським, «чоловічим поглядом» на жінку? (Linda Williams, 1991, р. 6).

Л. Вільямс висловила також щодо патріархальних обмежень, які суспільство наклало на жінку і які найяскравіше сублімовані саме в мелодрамах і порнографічних фільмах, але по-різному: суспільство завжди розділяло «сексуально пасивну “хорошу” дівчину від сексуально активної “поганої”» дівчини (Linda Williams, 1991, р. 8). У класичній мелодрамі жінка має понести покарання за бажання сексуальної свободи, і «несадомазохістська

порнографія історично була одним з небагатьох типів популярних фільмів, в яких жінки не карались за те, що вони активно прагнуть сексуального задоволення» (Linda Williams, 1991, р. 8).

Персонажі знаменитих кіномелодрам, яких втілювали Вів'єн Лі, Інгрід Бергман, Софі Лорен, Катрін Ден'єв, Мішель Мерсьє, Моніка Белуччі та інші, – надзвичайно привабливі актриси. Відчувати емпатію до героїні-красуні, співпереживати їй – це й ототожнювати себе з нею. Тут, звісно, не можна не погодитись із теорією Л. Вільямс щодо прагнення глядачок через персонажа-красуню отримати бодай децицю від її сексуальної реалізації.

Коли ж оповідь експонує доволі тривалий перебіг подій, як-от у серіалах, то ситуація з винятковою сексуальною привабливістю може бути кардинально протилежною, ніж в кіно. Надто коли мовиться про жінку-сучасницю. Екзотичні сюжети закордонних драм минулого налаштували глядача на романтичний лад, але коли співчувати доводиться героїні, яка має з глядачкою спільні проблеми, схожий життєвий простір, то фактор зовнішності тяжіє у бік типізації образу.

Щоб не відвернути глядача певної вікової категорії (приміром, 35+), героїня мелодрами має відповідати гендерним, соціальним, віковим чи навіть етнокультурним стереотипам.

Яскрава, сексуально розкута жінка у вітчизняному серіалі, яка експонує нинішні стандарти життя, можемо припустити, викликала б роздратування публіки. Мізогінія – упереджене, часом вороже ставлення до жінки та загалом і жіночності, є прихованою, проте малодослідженою проблемою українського суспільства, яка може відбиватись і на смаках та уподобаннях цільової аудиторії. Мізогінія часто провокується ієрархією в жіночому середовищі. Адже за соціальними стереотипами, «роль жінки зведена до лімітованих рамок, які є детектором “ідеальності”» і «в цьому батлі перемає одна, і саме та, чия реальність збігається з шаблонним ідеалом, а не та, що насолоджується своєю індивідуальністю» (Галіч, с. 167).

Тож у життєвій та екранній реальності мелодрами співчуття заслуговує приваблива, але радше мила, жінка чи дівчина, бажано з дітьми, з якою сталася лиха подія. Імовірно саме через упередженість, яка ґрунтується на етнопсихологічних особливостях вітчизняної аудиторії в наших серіалах бракує справді красивих героїнь. Красива, самодостатня жінка, яка вже на почат-

ку історії має конкретний план дій, не потребує «участі» глядача в її долі, адже вона має «силу» – потенціал для захисту своїх ідеалів. Такою може бути лише антагоністка, і чим потужнішою є її «сила», тим більш беззахисною почуватиметься героїня мелодрами, що, власне, й спонукатиме глядача співчувати героїні.

Численні серіальні історії українського (ще донедавна копродукційного/російського виробництва) здебільшого акцентують увагу саме на такому балансі жіночих характеристик. Принадна зовнішність антагоністки є її інструментом для досягнення жіночого щастя, в основі якого усе ж пристрасть. Протагоністка своєю силою має доволі консервативні якості, спрямовані на міцну родину, – доброта, турбота, порядність, гідність тощо, тобто великою мірою у таких характерах поєднані стереотипні уявлення про «наречену» та «матір», минаючи стан «дружина». Саме такий тип жінки, спродукований масовою культурою (не лише серіалами, а й роликами відомих блогерок) створює для молоді аудиторії суспільні стереотипи – сімейне життя – це боротьба за чоловіка, якого потрібно утримати будь-що. Для цього достатньо відвідувати тренінги з саморозвитку та вдосконалювати зовнішню привабливість. Тобто не бути такою наївною, як героїня мелодрами. Гендерна ієрархія у вітчизняній екранній культурі нині ставить жінку на нижчий щабель, ніж чоловіка, незважаючи на їхні суспільні ролі. Мелодрама наслідуює таку соціальну позицію, а також є її апологом у просторі масової культури.

Начебто наслідуючи основні тематичні принципи мелодрами, її телевізійні адепти пропонують глядачеві сюжети, які так чи інакше обертаються навколо родинної та любовної теми: героїня може бути як зрадженою дружиною, так і самотньою жінкою. Але обов'язково – сповненою чеснот, тому вона: вразлива, довірлива, щира, але обов'язково вірна та непохитна у своїх матримоніальних принципах.

Сучасні вимоги до створення сценаристом цікавого героя, за якими у найпідступнішого лиходія має бути бодай одна добра риса, а в позитивного героя відповідно якась вада, – не спрацьовує з героїнею «чистої» мелодрами. Вона має бути ідеальною в своїх «слабкостях»: чи то пов'язавши долю з негідником (тоді «правильний» чоловік покірно її чекатиме або ж прагнутиме її кохання) чи навіть скоївши злочин (захищаючи життя або честь). Тобто в її хибах та неправильних шляхах винні сторонні

сили. Глядач має виправдовувати героїню та чекати її «прозріння», якщо вона схибила.

Численні тележанри – від власне фільмів-серіалів до різноманітних шоу – докудрам, ток-шоу, реаліті-шоу – експлуатують сталі стереотипи жінки-жертви або чоловіка-егоїста: мелодрама створює образ чоловіка, який дбає, головним чином, про своє особисте щастя. В сучасних гендерних дослідженнях з'явився термін «токсична маскуліність», що розкриває питання культурної побудови мужності. В сучасному культурному (частіше медійному) просторі спостерігаються стандарти чоловічої поведінки, засновані на силі, агресії, низькому рівні емпатії, гомофобії, шовінізмі та сексизмі. «Згідно з традиційними чоловічими цінностями, чоловік, який не має цих рис, може виявитися недостатньо “справжнім чоловіком”». (Зубко, 2021, с. 173).

Такий образ чоловіка на екрані можна було б толерувати, якби численні його репродукції, зокрема в сюжетах мелодрам, не переважали іншу модель чоловічої поведінки.

Інтернет-канали, розраховані на чоловічу аудиторію, часто навпаки, у роликах начебто з реального життя, виставляють молоду жінку підступною та безпринципною хижачкою за грошовитим чоловіком. Такі постановочні відео мають мало спільного з мистецтвом, а надто з якимось конкретним жанром, адже в них відсутнє бодай якесь художнє переосмислення дійсності. Але все ж за своїми типовими ознаками вони належать до однієї з категорій екранної культури та моделюють певний соціальний стандарт гендерної поведінки. Цей стандарт доволі примітивний, як і у випадку з більшістю принаймні українських телевізійних шоу чи серіалів, адже поверхово та схематично висвітлює стосунки між людьми. І якщо телевізійний продукт, розрахований на жіночу аудиторію, усе ж користується суто жанровими засобами впливовості, то «чоловічі відео», навпаки, за своєю емоційністю спрямовані якнайдалі від співчуття героєві. Тут ми маємо справу з соціальними міфами, що транслюються з екрана, – жінка може викликати співчуття (може й засудження), а чоловікові співчувати не годиться, адже він сильний, а жінка слабка. Ці міфи украй нечасто співіснують у парадигмі вже згаданого «чоловічого» екранного світогляду, адже й глядач-чоловік не повинен комусь співчувати, якщо він сильний. У телевізійних версіях мелодрами сильний і співчутливий

чоловік подається як винагорода жінці за її страждання. Натомість для чоловічої інтернет- чи телеаудиторії мелодраматичний канон стосунків – це привід для саркастичних звинувачень цілого жанру в «жіночості» та «примітиві».

Тож чи плачуть чоловіки? Узагалі люди плачуть не через особливості статі, а через психологічні типи сприйняття, мистецтва у тому числі. Плачуть на відео військові, розчулюються сильні чоловіки, і ми це можемо спостерігати на прикладі відомих спортсменів, які не стримують сліз від поразки чи перемоги – високоемоційна реакція на подію в творі мистецтва є проявом мелодрама-тизму, здатності не стримувати позитивні емоції (сльози від прикрих подій також можемо називати позитивними емоціями, адже вони спрямовані на співчуття, добрі спогади).

Сучасна модель гетеросексуальних стосунків налаштована на партнерські взаємовідносини без соціальних кліше, нині чоловіки йдуть в декретні відпустки, а жінки, навпаки, можуть працювати та утримувати родину, і кінематограф, а за ним і телеекран, намагаються наслідувати такі суспільні тренди. Приміром, найпопулярніший у світі провайдер медійних послуг і продюсерська компанія Netflix навряд розглянула б сценарну заявку про скривджену жінку, яка не виборює своє право на роботу/дітей/громадянську позицію тощо і чекає на Принца-рятівника. Час Красунь-Попелюшок здається, давно минув, така світоглядна позиція в світовому медійному дискурсі нині вважається пасивною, а значить, соціально деструктивною. Подібний розподіл гендерних пріоритетів не означає, що мелодрамі не місце на екрані, навпаки, вона поступово переформатовує ті мотиви та їхню реалізацію, ті ідеї, на основі яких вона здобула свої формули впливу, за якими функціонувала з вікторіанських часів. Фольклорні, релігійні, культурні аспекти, які закарбувались у цьому жанрі подекуди дисонують із дійсністю, але продовжують існувати у вигляді стереотипів, що полегшують сприйняття невибагливої, здатної до навіювань аудиторії. Звідси й уявлення про жанр мелодрами як примітивний, такий, що спрощує реальність до певних шаблонів.

З вищезазначеного цілком логічно виходить, що головною дійовою особою в мелодраматичній історії є жінка. Вкрай нечасто героєм стає чоловік, який зазвичай у «чистій мелодрамі» є антагоністом чи виконує архітепічну роль рятівника героїні,

а отже функція його є підрядною. Така фабульна схема є універсальною для мелодрами, проте є й винятки. Показовими є фільми, в яких герой чоловік основною місією свого життя вважає щастя своєї дитини. Згадаймо стрічку 2006 року з промовистою назвою «В пошуках щастя» (реж. Г. Муччіно) з Вілом Смітом у головній ролі. Батько-одинок опиняється буквально на вулиці через втрату роботи. Але він не може впасти у відчай, адже відповідає за долю свого п'ятирічного сина. Цілком мелодраматичний кейс, який, до речі, часто використовується в анімаційній сюжеттиці. Образ батька-одинака в анімаційному фільмі також зазвичай має як культурне, так і соціально-психологічне пояснення. У ХХ ст. в масовій культурі набув поширення феномен розмивання гендерних канонів. Жінки дедалі частіше поставали в емансипованих образах, чоловіки, навпаки, за поведінковими аспектами частіше виконували функції, раніше притаманні лише жінкам. Вочевидь, аби остаточно розпрощатися з упередженнями щодо розподілу гендерних ролей, у суспільну свідомість через мультиплікаційні фільми впроваджувалась ідея рівності статей. Сюжетно це часто реалізується через втрату/смерть матері й необхідність батька/не батька компенсувати дитині материнську турботу. Згадаймо смерть матері-оленихи в диснейвській анімаційній стрічці «Бембі» 1942 року – попри вразливість цієї сцени, усе ж констатуємо, що цей жадливий епізод в житті оленяти посприяв його ранньому дорослішанню, тобто мав позитивний ефект для розвитку подій (для арки персонажа).

Європейська та американська масова культура в доволі мелодраматичних сюжетах анімаційних образів стверджує персонажа батька-одинака як альтернативу матері. Тому часто такий батько наділений рисами, які за стереотипними уявленнями непридатні чоловічому характеру: надмірне піклування про дитину, м'якість, поступливість характеру, часто нерішучість. Яскравим прикладом може тут слугувати риба-клоун Марлін, який втрачає кохану дружину й виховує свого єдиного сина, Немо («У пошуках Немо» 2003, Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios). Лише пройшовши випробування і врятувавши свою дитину він може стати гідним прикладом для малюка. У цьому образі яскраво поєднані «чоловіче» та «жіноче» в його міфологічному та соціокультурному розумінні. Тобто в соціумі поступово не те щоб нівелюються соціальні ролі чоловіка та жінки,

а радше особистості надається право не діяти згідно з соціальними очікуваннями та установками.

Констатація суперечностей у суспільних уявленнях про мужність стимулювала наприкінці ХХ ст. критичний аналіз канону маскулітності. Не лише в науковій думці, а й у культурі загалом актуалізується ревізія нормативних уявлень про те, яким повинен бути «справжній чоловік» (Зубко 2021, с.174).

Узгоджуючи сюжетні схеми із культурними запитами сучасності митці дедалі частіше звертаються до проблем і питань, які нині вважаються суспільно найбільш актуальними. «Не такі» персонажі – далекі від традиційних уявлень про закохану пару, чимраз частіше стають героями любовних драм. Нагадаємо скандальну стрічку «Горбата гора» (2005 р., реж. Е. Лі) про крамольне кохання двох чоловіків. Якби одним з партнерів була жінка, то предмет конфлікту спирався б на вже апробовані в світовому кіно та світовій літературі варіації «небезпечних» стосунків. Уявімо, якби підлітки Ромео та Джульєтта були коханцями однієї статі, зміст трагедії залишився б тим самим, змінилися б деякі суто побутові та культурні аспекти шекспірівської трагедії.

Тож «не такі» персонажі, не «такі стосунки» стають дедалі популярнішим матеріалом для мелодраматичних сюжетів фільмів, які покликані насамперед зацентрувати увагу суспільства на питаннях толерантності. З'являються фільми, у яких соціальне значення проблеми відходить на другий план, у фокусі залишається традиційний для мелодрами сюжетний мотив, як, приміром, прагнення персонажа, який втратив кохану людину, знову пізнати любов. У стрічці відомого дизайнера Тома Форда «Самотній мужчина» (2009), лише завдячуючи тонкій, психологічно нюансованій передачі переживань Джорджа (К. Ферт), ми спостерігаємо страждання особистості, а не персонажа-гея. Перед нами людина в складних життєвих обставинах, в постійному діалозі з самим собою про сенс життя без любові. Джордж наприкінці історії, здається, винагороджений за страждання – в його будинку з'являється споріднена душа – юнак Кенні, з яким Джордж ледь встиг поговорити «про головне». Бо головне – не хто з ким спить, а щось абсолютно інше – таїна, яка крилась у погляді актора Коліна Ферта, в його мовчазних реакціях на слова Кенні. За цю роль британський актор був номінований на численні нагороди, як

найкращий виконавець чоловічої ролі. Драматизм історії посилюється фінальним твітом – у мить, коли героєві знову хочеться жити, він помирає від серцевого нападу. Попередня сцена душевної розмови з Кенні, саме на контрасті з фіналом набуває мелодраматичного пафосу – це кохання, «щастя», яке так і не відбулося. Можливо, смерть позбавила Джорджа чергового розчарування, більше не буде щоденних репетицій самогубства. Самотній мужчина помер щасливим.

«Не такі» персонажі сучасних мелодрам і драм з мелодраматичними елементами чимдалі гучніше декларують своє право на звичайне людське щастя. До маргінальних верств суспільства ще до недавня відносили й людей певних рас чи темного кольору шкіри. У стрічці «Форма води» (2017 р., реж. Г. Дель Торо) інакшість персонажів зведена в найвищій ступінь – усі персонажі мають свої, вже традиційні, суспільні «вади», як-то: гомосексуалізм, інвалідність (німота), латиноамериканське чи афро-американське походження, наявний у сюжеті навіть шпигун КДБ. Але найголовнішим «не таким» є морська істота-амфібія. Прагнення кохати й бути коханим поєднує німу дівчину-прибиральницю та амфібію, яка все ж має ознаки чоловічої статі. Самотність, маргінальність цих персонажів – це великою мірою алегорія на світ, сповнений стереотипів, поведінкових обмежень, прагматизму та відсутності співчуття.

У розмові про кохання між *інакшими* персонажами слід згадати українську стрічку режисера М. Слабошпицького «Плем'я» (2014). Фільм не є мелодрамою, радше антимелодрамою, адже режисер навмисно руйнує ідейне кредо цього жанру – надію на диво. Автор заперечує щастя як таке, навіть як виняток, у межах міні-соціуму, про який мовиться в оповіді. Кинуті суспільством напризволяще глухонімі люди – яскравіше артикують в мистецтві глобальні проблеми сучасності. Люди, яких не чують і які позбавлені можливості бути почутими, вони варті того, щоб їм по-мелодраматичному поспівчувати. Натомість ми відчуваємо до них неприязнь. У межах своєї спільноти вони створюють міні-суспільство з жорсткими правилами виживання. У цих реаліях, здавалося б, немає місця коханню. Але воно народжується в брудному гаражі під час першого сексу – процесу, який зазвичай є наслідком певного порядку речей. Суспільні норми іншого, «нормального», життя тут не чинні. Герої ніколи не знали, як і що

робити «правильно», і діють так, як були навчені системою, – брутально, неморально, без натяку на ніжність, розуміння чи співчуття. Знову, за усталеним соціальними уявленнями, у найприниженому стані опиняється жінка – навіть дівчина-підліток. Вона не має юридичних прав, адже є інвалідом, не може вирватись зі злочинної організації з торгівлі людьми – адже вона повія, представниця соціального дна. Навіть хлопець, який, здавалося б, її кохає, ставиться до неї як до об'єкта реалізації сексуальних потреб.

У фіналі стрічки Герой вбиває усіх своїх кривдників. Заради кохання, як йому здається. Але полегшення не відчуває ні він сам, ні глядач. Заявлена сюжетна історія кохання не розвивається за законами мелодрами, тому й фінал сповнений безвиході. Здавалося б, зло покаране, закохані можуть бути разом, але чомусь не покидає запитання: «А заради чого?» Молоді люди приречені на жалюгідне існування в цій системі координат – насильство, приниження, як з'ясування стосунків; аборт без наркозу через брак коштів, секс одразу після абортів – через брак почуттів. Жіночність розтоптана, принижена, знівельована. Мелодрама наявна в сюжеті, проте вона піддана деконструкції.

Мелодрама, як вже зазначалося вище, за своїми жанровими канонами закликає до співчуття героєві чи героям. Емпатичні відчуття в мелодрамі не можуть порівнятись із процесом захоплення перебігом подій, як-от у детективі, пригодницькій драмі чи будь-якому іншому жанрі. Співчуття, співпереживання спрямовані на того, хто беззахисний і скривджений. Героєм може бути дитина, може бути й чоловік, який потрапив у скрутну ситуацію, людина, яка перебуває на маргінесі суспільства, яка піддається несправедливому осуду, звинуваченню тощо. Навіть тварина, що проявляє риси, яких так бракує в сучасному прагматичному суспільстві – вірність, відданість, жертвність. Згадаймо кіноісторію про пса Хатіко (реж. Л. Халльстрем, 2008), який до самої смерті чекав, що за ним повернеться господар.

**Висновки.** Попри певні зрушення в розумінні гендерних стереотипів в культурі, за мелодрамою все ж тягнеться шлейф жіночого жанру. Жанру, заснованого за силі почуттів, а відповідно – передбачуваних подіях, шаблонних ситуаціях. Слід погодитись із таким твердженням, якщо брати до уваги той емпіричний матеріал для дослідження теми, який здебільшого заповнив екрани, надто

телевізійні, особливо вітчизняні. Такі фільми мають свою типологію, вони не лише продукують жанрові шаблони, а й формують в суспільній думці гендерні стереотипи «типової» поведінки.

Та все ж, мелодрама урізноманітнює арсенал своїх сюжетних елементів виходячи з багатьох культурних, історичних чи суспільних чинників. Враховуючи, що її жанрова конвенція ґрунтується на стереотипах, які були сформовані наприкінці ХІХ ст., то в сюжетних схемах мелодрама продовжує надавати перевагу персону жінці. Ми вже акцентували увагу на тих виняткових моментах, коли в центрі сюжету – потреби чоловіка, від його волі чи вибору залежить фінал історії. У таких сюжетах зазвичай знівельовано чи не головний мелодраматичний модус – до героя глядач має ставитись зі співчуттям та нерідко з жалем. Стереотипне жанрове мислення усе ж не допускає такого ставлення до чоловіка. Герой-чоловік має бути сильним, адже об'єктом жалю не можна захоплюватися (ця теза правильна, якщо ми погодились із визначенням мелодрами, як «жіночого» жанру).

#### Джерела та література

- Галіч, Є. (2021). Джерела мізогінії. *Гендер. Екологія. Здоров'я: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції* (Харків, 22–23 квітня 2021 р.). Харків : ХНМУ, 2021. С. 166-167.
- Зубко, А. (2021). Токсична (гегемонна) маскуліність. *Гендер. Екологія. Здоров'я: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції* (Харків, 22–23 квітня 2021 р.). Харків : ХНМУ, 2021. С. 173-175.

*Tetiana Zhuravliova*

#### Melodrama genre and gender stereotypes in screen arts

**Abstract.** The article examines gender stereotypes, social myths that influenced the formation of the genre convention of screen melodrama. In the vast majority of cases, the protagonist of a melodrama is a female character, on whose sympathy the dramaturgical cardiogram of this genre is built. The social, psychological, and cultural grounds that formed the typology of melodramatic stereotypes were taken into account.

Attention is focused on certain changes in the gender strategy of melodrama, in particular, on the shift of plot emphasis to male characters. Without destroying its fundamental aesthetic canons, modern filmic melodrama proves a departure from stereotypical ideas about the social roles of men and women, shifting the emphasis from gender to personal qualities and focusing on the philosophical understanding of life's realities.

**Key words:** melodrama, gender, social stereotype, cinematography, television series.

- Миславський, В. *Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи*. Т.1. Харків : вид-во «Дім Реклами», 2018. 680 с.
- Davis, J. (2021). Experiencing Melodrama, Imagining Audiences: Perspectives on the Representation of the Melodrama Spectator. *Nineteenth Century Theatre and Film*, 48 (2), p. 143–161. URL: <https://doi.org/10.1177/17483727211053302>
- Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*. 44 (4): p. 2-13.

#### References

- Halich, Ye. (2021). Dzherela mizohinii. [Sources of misogyny]. *Hender. Ekolohiia. Zdorovia: materialy VII Mizhnarodnoi naukopraktychnoi konferentsii* (Kharkiv, 22–23 kvitnia 2021 r.). Kharkiv : KhNMU, 2021. S. 166-167. [in Ukrainian]
- Zubko, A. (2021). Toksychna (hehemonna) maskulinnist. [Toxic (hegemonic) masculinity]. *Hender. Ekolohiia. Zdorovia: materialy VII Mizhnarodnoi naukopraktychnoi konferentsii* (Kharkiv, 22–23 kvitnia 2021 r.). Kharkiv : KhNMU, 2021. S. 173-175. [in Ukrainian]
- Myslavskyi, V. *Istoriia ukrainskoho kino 1896–1930: fakty i dokumenty*. [History of Ukrainian cinema 1896–1930: facts and documents]. Т. 1. Kharkiv : vyd-vo «Dim Reklamy», 2018. 680 s. [in Ukrainian]
- Davis, J. (2021). Experiencing Melodrama, Imagining Audiences: Perspectives on the Representation of the Melodrama Spectator. *Nineteenth Century Theatre and Film*, 48 (2), p. 143-161. URL: <https://doi.org/10.1177/17483727211053302> [in English]. (Дата звернення 05.10.2023).
- Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*. 44 (4): p. 2-13. [in English]. (Дата звернення 15.09.2023).

*Никоненко Володимир Володимирович*,  
аспірант кафедри кінознавства. Київський  
національний університет театру, кіно і  
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Volodymyr Nykonenko*,  
postgraduate Student of the Film Studies.  
Department. Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi  
Theatre, Cinema and Television University,  
Kyiv, Ukraine

## ПОСТАТЬ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО НА УКРАЇНСЬКОМУ КІНОЕКРАНИ: ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗУ

**Анотація.** У статті послідовно розглянуто українські ігрові кінофільми, присвячені гетьманові Богдану Хмельницькому. Виокремлено основні характерні риси Хмельницького у кожній стрічці та визначена логіка екранної трансформації образу гетьмана крізь десятиліття. Значна увага приділяється соціокультурним і політичним чинникам, що у різні роки прямо чи опосередковано впливали на кінематографічне трактування військово-політичних діянь Хмельницького.

**Ключові слова:** Богдан Хмельницький, український кінематограф, історичний фільм, архетипічний образ батька, соціокультурний вимір історії України.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Аналізуючи історичні фільми з фонду світової кінокласики, дослідник змушений спиратися на соціокультурний контекст щонайменше двох історичних епох. Окрім безпосереднього історичного контексту (власне, контексту тієї епохи, що реконструюється перед глядачем на екрані), значний інтерес становить і період, коли стрічку було зафільмовано. Адже художня інтерпретація історичних подій завжди залежить від політичних та соціокультурних умов. Екран, таким чином, репрезентує не лише історичні події, а й демонструє свій спосіб історичної герменевтики, диктований епохою. Таким чином, будь-яка історична драма оповідає не тільки про події минувшини, а й віддзеркалює той час, у який вона створювалась. Зосередження уваги на політичних та ідеологічних аспектах, що формують наративи в історичному кіно, вбачається досить актуальним для дослідників різних гуманітарних дисциплін.

**Мета** даної статті полягає в розгляді українських ігрових фільмів, присвячених гетьманові Богдану Хмельницькому. Виокремивши сутніс-

ні риси образу Хмельницького в кожному творі, слід визначити, якими саме політичними та соціокультурними обставинами були обумовлені зміни у трактуванні особистості гетьмана у різний час.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Хронології відображення гетьмана Хмельницького в українській та світовій культурі історик П. Кралюк присвятив один з розділів своєї монографії «Богдан Хмельницький: легенда і людина» (2017). Робив короткий огляд літературних інтерпретацій Хмельницького і філолог М.Р. Стех у своїй рецензії на роман Ю. Косача «День гніву» (публікація 2017 року).

Свій погляд на образ Хмельницького у творчості драматурга О. Корнійчука викладав культуролог А. Пучков (монографія «Тривкий тролінг триксер: Метадраматургія Олександра Корнійчука»). Значний інтерес також становить розвідка В. Токарева про історичні передумови створення фільму І. Савченка «Богдан Хмельницький» (2008, с. 427-455) зі збірника наукових праць «Історіографічні дослідження в Україні».

Із найзмістовніших публікацій, присвячених стрічці М. Мащенко «Богдан-Зиновій Хмельницький», слід назвати статті В. Войтенка, І. Зубавіної, В. Скуратівського та О. Сидора-Гібелінди. Усі кінокритичні тексти було надруковано в часописі «KINO-KOLO», №16 за 2002 рік.

**Виклад основного матеріалу.** В національній свідомості українців постать гетьмана Богдана Хмельницького існує нібито у двох рівноправних іпостасях. Перший Хмельницький – це героїчний, звитяжний полководець, що очолив народ у національно-визвольних змаганнях (1648–1657) проти Речі Посполитої. Здобувши низку блискучих перемог над польським військом, він увійшов у історію як фундатор Української козацької держави. І водночас упродовж століть живе й інший погляд на Хмельницького, – за яким гетьмана, в кращому разі, розглядають як історичного невдачу, а в гіршому – як зрадника нації. Причин такій негативній оцінці чимало: вкрай нерішучі дії під час Визвольної війни, ганебна політика щодо українського селянства та сумнозвісний союз із Москвою, що потягнув за собою тридцять років «Руїни» (1657–1687) і понад триста років залежності українських земель від російської метрополії.

Певно, усю складність ставлення української нації до батька Хмеля найліпше осмислив свого часу Т. Шевченко. Крізь цілу серію поезій-звернень до Б. Хмельницького («За байраком байрак», «Великий льох», «Осії. Глава XIV», «Розрита могила», «Стоїть в селі Суботові», «Якби-то ти, Богдане п'яний...») постає химерний образ славного національного месії, «козацького розумного батька», який водночас «занапастив еси вбогу сироту Україну». Хмельницький, таким чином, удостоюється від поета найжорстокішого засудження.

Хоча й не в настільки категорично полярних, проте в істотно відмінних личинах, утілювався образ гетьмана і на українському кіноекрані у різні історичні епохи. Між першою (1941) і останньою на сьогодні (2015) кінематографічною з'явою Б. Хмельницького пролягає дистанція у 74 роки. За цей час кілька разів устиг змінитися політичний устрій, Україна здобула свою незалежність, а багатовіковий українсько-російський конфлікт перейшов у чергову кровопролитну фазу.

Вперше гетьман з'являється на кіноекрані в 1941 році в стрічці режисера І. Савченка «Богдан Хмельницький» (виробництво Київської кіностудії). Фільм оповідає про ранні події визвольної

війни, зосереджуючи увагу на битвах під Жовтими Водами та під Корсунем (1648). В основу сценарію була покладена однойменна п'єса О. Корнійчука, що напередодні з успіхом пройшла театральними сценами. Здобув чималий успіх і фільм, у тому числі й з боку офіційної влади (Сталінська премія I ступеня 1942 року).

Серед політичних чинників, що обумовили випуск цього фільму можна виокремити декілька. Найочевидніша причина криється в самому жанрові картини. Так, «Богдан Хмельницький» є кровним дітищем свого часу, адже належить до відомої серії історико-пропагандистських стрічок кінця 1930 – початку 1940 років. Численні фільми цього напрямку («Петро Перший», «Олександр Невський», «Мінін і Пожарський», «Суворов») були покликані повернути радянському суспільству поняття історичної Батьківщини та інтегрувати в колективну свідомість міф про золоту добу імперської державності.

Біографія Хмельницького чудово відповідала критеріям такого кіно: перед глядачем розгорталася історія діяча, який, з точки зору ідеологічних інтерпретаторів, очолив стихійний пролетарський рух («Бий панів!» – це гасло злітає з вуст Богдана не один раз), та, як біблейський поводитир, привів український народ до возз'єднання з «братнім», російським. Поляки зображуються І. Савченком жорстокими садистами, козаки – щирими та кмітливими, утім, водночас, дикими й недисциплінованими вояками, а російські послани – прекраснодушними носіями гуманізму. «Слава народу російському, братові нашому, що руку подав нам у боротьбі нашій. Скоро день прийде, з'єднається брат з братом, і не буде сили тієї, щоби нас зламала», – проголошує гетьман у завершальній сцені картини.

Одним з найголовніших соціокультурних маркерів, використовуваних авторами як аргумент братерства двох народів – є православна віра. Спекулювання релігійними цінностями радянською атеїстичною пропагандою лише на перший погляд може здатися парадоксальним. «Крім реабілітації певного історичного спадку та окремих історичних постатей минулого зі включенням їх до пантеону вшанованих історичних постатей, у 1930-х відбувається часткова реабілітація православ'я та демонізація інших релігій. Якщо до цього головна критика кінематографа була по північній релігії Російської Імперії, то тепер про неї або забувають, або навіть наділяють її рядом про-



гресивних рис», – зазначає український історик Я. Яковенко (2016).

Стосовно реабілітації історичних постатей: випуск спектаклю «Богдан Хмельницький», а згодом і фільму І. Савченка, прямо збігаються за часом з періодом «відновлення в правах» Б. Хмельницького, репутація якого з часів Жовтневого перевороту помітно похитнулася. У 1920-х роках досить потужний вплив на історичну науку мали праці радянського історика, «голови марксистської історичної школи в СРСР», М. Покровського (1868–1932). Віддаючи шану доблесті та дипломатичному хисту гетьмана, науковець ставив під сумнів його героїзм, – адже Хмельницьким, за його думкою, керували радше корисливі мотиви. У низці досліджень М. Покровського та деяких інших провідних істориків 1920-х років Хмельницький зображувався як меркантильний поміщик-інтриган, вкрай далекий від інтересів української «селянської революції» (Токарев, 2008, с. 427-428).

Отже, перед драматургом і режисером було поставлено завдання повернути Хмельницького на героїчний п'єдестал, заклавши разом із тим новітній канон трактування історичної постаті гетьмана. За думкою істориків, цілі були досягнуті: «Театральні постановки та кінематограф талановито популяризували драматургічну версію О. Корнійчука, тоді як історична наука сказала своє авторитетне слово про гетьмана навздогін п'єсі та фільму» (Токарев, 2008, с. 451). Так, 11 жовтня 1943 року в газеті «Правда» був опублікований указ про заснування військового ордена Богдана Хмельницького (Крालюк, 2017, с. 174). Отож феномен успіху фільму І. Савченка – наочний приклад того, як мистецтво сталінської доби, продукуючи міфи, корегувало наукові дисципліни та прищеплювало колективній свідомості вигідні для влади концепти.

Підготовчий етап до зйомок картини запустився буквально через лічені місяці після вторгнення СРСР до Польщі. 16 вересня 1939 року (через 16 днів після нападу на Польщу гітлерівської Німеччини) радянські війська увійшли зі сходу у Польську Республіку, зайнявши західнобілоруські та західноукраїнські області. У жовтні 1939 року Польща була вже повністю окупована Німеччиною та СРСР.

Історія гетьмана, який триста років тому окреслив кордони Української держави та висунувся з армією відвоювати їх – вельми принагідна ілюстрація для успішної військової операції. Водночас фінал фільму, де гетьман проголошує братство ро-

сійського та українського народів, ніби прокладав місток до сучасності та вдало наголошував імперський постулат: Україна здатна втримати свою державність лише за безпосередньої допомоги Росії.

Однак чим саме вирізняється стрічка «Богдан Хмельницький» поміж інших схожих полотен тієї доби? На відміну від попередніх творів цього жанру, оповідь у фільмі І. Савченка велась про героя не російської нації, а іншої. І хоч як би старанно акцентувалася кровна спорідненість двох народів, і, попри те, що титульну роль виконував саме російський актор, у підсумку маємо екранний портрет саме українського національного батька. Того самого історичного діяча, чий пам'ятник зовсім недавно слугував трибуною для творців українського націоналізму у декількох радянських творах: наприклад, у романі М. Булгакова «Біла гвардія» (1923), кінофільмі О. Довженка «Арсенал» (1929).

Слід додати, що «Богдан Хмельницький» являє світові парадний колективний портрет запорозького козацтва та містить у собі цілу галерею яскраво виражених, суто національних, чоловічих характерів. І зйомки стрічки запускаються у часи, коли радянська репресивна машина остаточно перетворюється для усіх республік на відверту «тюрму народів». Наприкінці десятиліття, коли будь-які прояви національної культурної ідентичності народів СРСР фільмувалися лише крізь зверхній погляд імперського великоросійського об'єктива. Тоді як у сценарії О. Корнійчука деякі дослідники сьогодні вбачають завуальовану мрію про суверенну та незалежну Україну (Пучков, 2021, с. 300). То чи слід вважати появу на екрані українського батька Хмеля в 1941 році однозначно логічним фактом?

У будь-які часи авторитарні правителі розглядали населення держави як єдину велику сім'ю, а себе – як главу родини. Розглядав себе всесоюзним патріархом і Сталін: радянське мистецтво впродовж 1930-х років розробляло міф про величного та мудрого батька всіх народів. Серія історичних фільмів логічно вінчала цю політтехнологічну операцію, проводячи пряму аналогію між правителями минулого і тодішнім вождем: Сталін як спадкоємець російської імперської владності. І в цьому сенсі фільм про Хмельницького вже на стадії заявки помітно вирізнявся поміж інших подібних історичних полотен, бо ж тут поставав образ козацького батька. Навряд чи Сталіну бажалося, аби глядач цього разу порівнював із ним українського національного героя. Певно, перед

авторами стояла складна проблема: зобразити характер гетьмана так, щоб він не суперечив загальноприйнятому концепту про єдиного всерадянського батька. Адже двох рівноправних батьків у змодельованому пропагандою світобаченні просто не могло існувати. Один з них (український) повинен виглядати молодшим щодо інтернаціонального, тобто старшого, – російського батька.

Власне, до того часу радянська кінодраматургія вже винайшла кілька безвідмовних засобів для вирішення схожих завдань. Так, у «Чапаєві» (1934) режисери брати Васильєви, аби показати вторинність авторитету комдива поруч із вищим революційним керівництвом, створили сцену, де Чапаєв у стані нервового дисбалансу трощить стілець. Його інфантильна емоційна невірноваженість контрастно наголошується холоднокривним спокоєм комісара Фурманова, який стоїть поруч і менторським тоном заспокоює воєначальника. Чапаєв – архетипічний прояв владного батька, для своєї дивізії він вождь. Проте сам поводитьсь наче вередливе дитя поруч із офіційним більшовицьким представником.

Схожа драматургічна інфантілізація героя спостерігається й у фільмі І. Савченка: у заключній сцені Хмельницький у пориві гніву заскакує на бенкетний стіл та стрімголов суне на послів Речі Посполитої. Звісно, гетьман ще й досі перебуває у скорботі після смерті хороброго «дяка» Гаврила і власноручного вбивства коханої Гелени, та й злість його є праведною – бо ж поляки закликають його до капітуляції перед королем. Вигляд у Богдана у цю мить загрозливий, що і спонукало кінокритиків завше інтерпретувати сцену як прояв душевної волі героя, триумф самовладдя. Однак, відкинувши стереотипи, слід зазначити, що зовні прояви люті завжди свідчать про емоційну слабкість. І слабина Хмельницького артикулюється спокійним аристократизмом двох російських послів, з якими ось-ось буде підписаний договір про союзництво. Російська делегація й є справжнім господарем ситуації.

Ще один засіб применшити батьківський авторитет Хмельницького викликає паралелі із фільмом «Ленін у Жовтні» (1937). У стрічці М. Ромма «вождь світового пролетаріату» у виконанні М. Щукіна зображувався ексцентричним дивакуватим героєм, надійно, проте, «захищеним з тилу» чорнявим високим архангелом – товаришем Сталіним. Хмельницький ще вразливіший за Леніна. Кохання до Гелени застуге його ясний погляд і заважає

зосередитись на уготованій історичній місії. Проте ледь помітна тінь батька всіх народів наглядає і за сентиментальним Хмелем – варто лише уважно переглянути сцену, у якій польський колаборант Лизогуб прохає Богуна випустити ув'язненого ксьондза (дядька зрадниці Гелени). На що величавий Богун, вийнявши люльку з зубів і повільно обходячи навкруги зрадників спокійно відповідає: «Не поспішайте. Це я наказав ксьондза Тарнавського взяти в ув'язнення і допитати. Мені цікаво, чому до нього їздить гонець з Варшави, чому ви ходите до нього і звідки з ним знайомий писар Лизогуб...». Схожість Богуна зі Сталіним у цьому фрагменті настільки точна, що свідомість глядача буквально сама додає спокійному мужньому голосу актора Б. Безгіна легкий кавказький акцент. Утім, і без згадуваного фрагмента, показ копіткої роботи Богуна та його колег над розкриттям змови могло наштовхувати аудиторію до аналогій з НКВС СРСР.

Взагалі ж, життєпис реального Хмельницького є потенційною сімейною драмою. Мотиви особистої помсти сотника та відома неприязнь дітей гетьмана до його нової дружини могли б збагатити екранну історію визвольної війни, зробити її драматургію більш поліфонічною. Автори стрічки 1941 року охоче перетворюють полячку Гелену на підступну ворожу агентку, тоді як лінія відносин Хмельницького зі своїми дітьми витісняється на далеку периферію сюжету. Навіть колізія передачі сина Тимоша у заручники кримському хану розвивається досить невиразно і не отримує ніякої логічної розв'язки. Більше за те: сам Тиміш жодного разу у фільмі не з'являється, хоча сценарій О. Корнійчука розпочинався сценою прощання гетьмана з сином (Корнійчук, 1986, с. 346-348). Утім, складно уявити змальованого у фільмі Хмельницького у ролі глави родини: він палко закоханий, неначе юнак, і подеколи сам потребує батьківського нагляду з боку своїх полковників.

Разом з тим ця драматургічна обставина демонструє ще одну принципову відмінність «Богдана Хмельницького» від інших радянських історичних стрічок тієї доби. Адже тут явлена горизонтальна, притаманна суто українській національній ментальності, модель політичного устрою. Уся «Мосфільмівська» історична серія є варіаціями на тему божественного походження російських правителів. Тоді як фільм «Богдан Хмельницький» – історія про правителя демократично обраного, рівного поміж рівних. Доля готу-

вала йому місію стати козацьким батьком, проте і сам він є сином козацького роду.

Наступна з'ява Богдана Хмельницького на екрані відбулася в 1956 році. В основу сценарію фільму «Триста років тому» знову була покладена п'єса О. Корнійчука. Власне, сьогодні вихід цієї стрічки можна розглядати як курйоз в історії кіно, оскільки цей кольоровий рімейк зовсім нічого не додає до вже сказаного у стрічці 1941 року. Певно, єдиною причиною виходу на екрани цієї картини було її символічне значення, адже фільм був присвячений трьохсотлітньому ювілею Переяславської ради та «возз'єднанню» двох народів. Цікавою обставиною сьогодні видається те, що образ гетьмана цього разу втілював український актор – В. Добровольський, однак режисером виступив росіянин В. Петров.

Сьогодні можна стверджувати, що робота В. Петрова перебуває в тіні кіноепосу І. Савченка, залишаючись відомою лише кінознавцям та затишним кіноманам. Якщо І. Савченкові вдалося створити парадний портрет козацької нації, то стрічку В. Петрова, у кращому разі, можна вважати посереднім пригодницьким фільмом. Недарма деякі фрагменти цього фільму так яскраво нагадують про популярні тоді французькі фільми плаща та шпаги.

Утім, соцреалістичний напрям кіно, до якого значною мірою належить і картина «Триста років тому...» у ті часи вже був у анемічному стані. Радянське суспільство вже стояло на порозі відносних політичних змін. У тому ж 1956 році на XX з'їзді КПРС було засуджено культ особи Сталіна та усієї його ідеологічної спадщини. У радянській культурі невдовзі розпочалися певні демократичні процеси, що згодом призвели до своєрідного Ренесансу майже в усіх республіканських національних кінематографах, у тому числі і в українському. Впродовж наступних двох десятиліть випускалися стрічки, у центрі сюжету яких містилися роздуми про витоки національної ідентичності: «Криниця для спраглих» (1965), «Вечір на Івана Купала» (1968), «Камінний хрест» (1968). Однак в основу найкращих картин українського поетичного кіно найчастіше було покладено твори літературної класики, тоді як історичні стрічки на козацьку тему майже не виходили. Відповідно, наступна інтерпретація історичної постаті Б. Хмельницького чекала нової, більш сприятливої політичної епохи.

Власне, ці часи настали вже після здобуття Україною незалежності. Так, титри першої вітчиз-

няної нерадянської історичної картини «Гетьманські клейноди» йшли на тлі портрета батька Хмеля. Фільм за повістю Б. Лепкого «Крутіж» (1941) було поставлено в 1993 році режисером Л. Осикою.

Події «Гетьманських клейнодів» розгортаються через два роки після смерті Хмельницького на самому початку періоду Руїни. Група прибічників гетьмана Виговського намагається допомогти доньці Хмельницького Олені зберегти булаву її батька. Відданим охоронцям регалій протистоїть гурт прибічників іншого гетьмана – Юрія Хмельницького. Богданів син також мріє будь-що отримати символи державності України, утім у фільмі наголошено, що він, як васал Московії, не є автономною політичною силою. Отож крізь конфлікт між прибічниками двох гетьманів проєктується одвічна дилема української історії: у який бік проводити інтеграційну політику – Заходу чи Сходу? На початку епохи Незалежності це питання вкотре гостро постало перед суспільством.

Загалом, фільм вирізняється міцною та логічною системою художніх образів. Померлий Богдан Хмельницький – батько нації, чия тінь незримо витає довкола та сумно спостерігає, як чвари його дітей остаточно зводять нанівець усю попередню боротьбу за державне самостійництво. Войовниче жіноче начало України репрезентує донька Хмельницького Олена (актриса Л. Єфіменко), тоді як чоловіча звитяжність уособлюється в персонажі збіднілого козака Валька Босаківського: актор С. Романюк буквально створив український варіант роніна – декласованого воїна, що втратив свого союзника. Є у фільмі й символічна пара, яка втілює українські уявлення про сімейний затишок і добробут – сотник Журба зі своєю Журбихою (актори Л. Сердюк та С. Князева). Саме сотникових дітей викрадає злодій Заграва з метою обміняти їх на клейноди. Показово й те, що донька Хмельницького погоджується на вмовляння осиротілої матері Журбихи та врешті йде на цей складний для неї обмін. Діти ж сотника утілюють майбутнє України. Для кого оберігати символи держави, якщо прийдешні покоління будуть убиті?

Наприкінці, згідно з канонами пригодницького кіно, героям вдається і врятувати з полону малечу, і залишити при собі Богданові клейноди. Однак над майбутнім України нависають важкі хмари, і герої закопують регалії батька Хмеля у землю неначе скарб. Символи козацької державності мусять дочекатися сприятливіших років. Автори, показавши,

у яких клопітких боях точилася боротьба предків за суверенітет, ніби ставлять глядачеві запитання: чи готовий він віднайти та гідно прийняти ці Богданові важелі незалежності? Та й чи втримає він їх?

Однак новонароджена держава у рік виходу фільму перебувала у стані глибокої суспільної кризи. Тодішня аудиторія була не готова належним чином до сприйняття ідеї Незалежності, навколо якої була вибудована проблематика стрічки. Більш актуально твір зазвучить після 2014 року – з початком гібридної війни росії проти України.

Під знаком соціально-політичної кризи минули й усі 1990-ті роки. Упродовж десятиліття кількість відзнятих кінокартин значно знизилася порівняно з минулими роками. До того ж більшість вітчизняних фільмів через крах кінотеатральної системи так і не знаходили свого глядача. Однак польський історичний епос «Вогнем і мечем» (1999) здобув серед української аудиторії чималий успіх. Гучний резонанс навколо фільму Єжи Гофмана наочно продемонстрував зацікавленість нашого суспільства власною історією та його готовність дивитися фільми на історичну тематику. Тоді як дискусії навколо польського трактування постаті гетьмана Хмельницького (Брюховецька, 2003, с. 195) виразно засвідчили потребу новітнього вітчизняного байопіка про батька Хмеля.

Такий фільм вийшов на екрани у 2006 році – «Богдан-Зиновій Хмельницький». Він був поставлений класиком українського кіно М. Мащенком, і титульну роль виконав актор В. Абазопуло. Перша половина фільму зосереджувалася навколо переможної для козацького війська облоги Збаража (1649), тоді як друга частина демонструвала поступову хроніку невдач полководця Хмельницького – як на військово-політичній арені, так і в особистому житті.

За свідченням режисера, усе своє творче життя він завше знімав єдиний фільм «про одного незмінно сильного героя, котрий жертвує собою заради великої Ідеї, що вміщується лише в одному слові – Свобода» (Мащенко, 2002, с. 11). І справді, М. Мащенко увійшов в історію кіно як автор цілої галереї мужніх чоловічих портретів («Комісари», «Як гартувалась сталь», «Овод»). Його схильність до ідеалізованих стійких характерів можна одночасно розглядати і як інерційне слідування соцреалістичному канону кінодраматургії, і як компенсаційну відповідь на симптоматичну «безгеройність» радянського екрана періоду застою. І якщо 1970-ті

роки показові своїм браком сильних чоловічих образів в авторському кіно, то архетипічні воїни Мащенка, безумовно, стоять осторонь цієї тенденції. Тоді як твердий глядацький успіх стрічок режисера, свідчив про те, що туга за доблесним героєм жила і в колективній свідомості суспільства, а не лише в індивідуальному світогляді автора.

З одного боку, «Богдан-Зиновій Хмельницький» продовжує режисерську серію про благородних лицарів. З іншого – у ньому ж криється разюча відмінність від попередніх творів М. Мащенка. Бо якщо у фільмах радянського періоду режисер тяжів до поетизованої героїзації своїх персонажів, то у «Богдані-Зиновії Хмельницькому» істотно відчувається спроба вдумливого та всебічного аналізу характеру головного героя. Режисер, вочевидь симпатизуючи гетьману, водночас зображує його як звичайну людину – зі своїми слабкими сторонами, душевними травмами та здатністю помилятися. Цей амбівалентний погляд на Хмельницького і змусив тоді рецензентів розглядати роботу М. Мащенка як першу «справжню історичну» українську стрічку (Скуратівський, 2002, с. 14) – маючи на увазі, що завдання історії як науки різнобічно та вдумливо аналізувати взаємозв'язок фактів, не підганяючи їх під готовий ідеологічний концепт.

Фільм і справді повсякчас нагадує історичне есе-роздум. Події обриваються ще до сумнозвісної Переяславської ради, але від самого початку дедалі істотніше відчувається її фатальна неминучість. Режисер, щиро віддаючи шану шляхетній постаті Богдана, з такою ж щирою скорботою фіксує, як добрі гетьманські наміри поступово ввергають Україну в пекло нової, ще більш принизливої, колоніальної залежності. Слабкість Хмельницького криється у його чеснотах: він занадто політкоректний, милосердний, прямий. Певно, ті часи вимагали від гетьмана більшої політичної гнучкості та макіавеллізму.

Головні ж заслуги Хмельницького М. Мащенко підсумовує в завершальній сцені. Гетьман, мотивуючи козацьке військо перед новим походом на захід, проголошує: «Де сягає наша мова і віра – там буде Україна!» Попри усі помилки Хмельницького та недовготривалу суверенність створеної ним козацької держави, режисерові складно знецінити його головний подвиг – саме він став тим, хто з часів Київської Русі відродив проєкт української держави. Окресливши кордони України, став її новітнім архітектором.

Отже, у 2000-х роках фільм М. Маценка виглядав як своєрідна апологія Богдана Хмельницького. Разом з тим, фільм вирізняється більш виразною, у порівнянні зі стрічкою І. Савченка, любовною лінією. І хоча з точки зору драматургічного мистецтва, стосунки Богдана з Геленою та його конфлікт через неї з власним сином були у кіносценарії недопрацьованими, це вкотре нагадувало про невичерпний кінематографічний потенціал біографії гетьмана: вона могла б, наприклад, стати основою телесеріалу.

Спроба такого фільму була здійснена у 2015 році. Режисер В. Ямбурський відзняв 4-серійний телефільм «Гетьман», основна увага в якому концентрувалася не стільки на військово-політичних здобутках Хмельницького, скільки на історії його кохання до Г. Чаплинської та на його стосунках з дітьми. Показовим був і вибір виконавця ролі Богдана – актор К. Лінартович. Його м'яка, людяна інтерпретація героя разюче відрізнялась від пафосного виконання попередників, що остаточно знімало з образу гетьмана його монументальну застиглість. Можна стверджувати, що глядач вперше спостерігав за Хмельницьким не у ролі батька нації, а у ролі батька власної родини.

Мінісеріал В. Ямбурського не вирізнявся значними художніми досягненнями та не викликав відчутного резонансу серед глядачів. Можливо, однією з причин тому став і час, коли фільм вийшов на екрани. У 2015 році вже рік точилася російсько-українська війна на Сході країни. Увага аудиторії була прикута до проблем сучасності, і чергова екранізація життя Хмельницького видавалася неактуальною.

Втім, саме у політичних діяннях Б. Хмельницького вбачаються численні першопричини як багатовікового російсько-українського конфлікту взагалі, так і нинішньої війни зокрема. Майбутній кінематографіст, який поставить перед собою мету відрефлексувати онтологію сьогодення за допомогою жанру історичного фільму, може вкотре прийти до необхідності екранізувати біографію гетьмана. З огляду на це, нові втілення Богдана Хмельницького ще обов'язково з'являться на вітчизняному екрані.

**Висновки.** Кожна доба має свої ідеали, і часто історична наука, пристосовуючись до них, пропонує своє бачення подій. Як відомо, кінематограф неодноразово ставав трибуною для офіційної історичної науки. Маючи дар глибокого емоційного впливу, кіноекран часто допомагав аудиторії образно осмис-

лити події минувшини та прищепити масовій свідомості потрібну версію історичних фактів.

Таким чином, екранні втілення гетьмана Хмельницького в кінематографі радянського періоду були обумовлені конкретними історичними обставинами. Так, картина І. Савченка, що зафільмована за сталінської доби, була покликана задовольнити відразу декілька ідеологічних завдань: показати «єдність» українського та російського народів, провести історичні паралелі між козацькими визвольними змаганнями й радянською окупацією частини Польщі в 1939 році та принагідно розпалити в глядачів ксенофобські настрої щодо європейської католицької культури. Тоді як стрічка В. Петрова (1956), присвячена 300-річчю Переяславської ради, створювалась у «солодкому апофеозі» возз'єднання двох народів. Звісно, ці ідеологічні фільми висвітлювали постать Б. Хмельницького досить однобоко та заважали глядачеві відокремити зерно істини від половини суб'єктивних думок.

Після здобуття Україною незалежності історична наука розширила свій об'єктив та отримала змогу переосмислити діяння канонізованих історичних героїв. Відповідно, здобуло ширше інтерпретаційне поле й українське історичне кіно. Таким чином, стрічки «Богдан-Зиновій Хмельницький» (2006) і «Гетьман» (2015) репрезентують новий, вільний від комуністичної кон'юнктури погляд на постать Б. Хмельницького. Характерно, що у центрі проблематики обох стрічок стоїть тенденційне переосмислення політичного союзництва Б. Хмельницького з Московським царством. Разом із тим, у фільмах доби Незалежності відчуваються спроби вдумливого аналізу та незаангажованого роздуму авторів щодо перемог та невдач гетьмана. Такий погляд відкриває новий соціокультурний вимір і розширює простір для нового прочитання історичних героїв української нації.

#### Джерела та література

- Брюховецька, Л. (2003). *Приховані фільми: Українське кіно 1990-х*. Київ : АртЕк. 384 с.
- Корнійчук, О. (1986). Богдан Хмельницький (кіносценарій). *Зібрання творів у 5 т. Т. 2: Драматичні твори; Кіносценарії, 1937–1944*. Київ : Наукова думка. С. 346-398.
- Кралюк, П. (2017). *Богдан Хмельницький: легенда і людина*. Харків : Фоліо. 282 с.
- Маценка, М. (2002). Чотири запитання до Миколи Маценка. *KINO-KOLO №16*. С. 11-13.

- Пучков, А. (2021). *Тривкий тролінг трикстера: Метадраматургія Олександра Корнійчука*. Київ : Дух і Літера. 608 с.
- Скуратівський, В. (2002). Не поспішаймо... *KINO-KOLO №16*. С. 14-19.
- Токарев, В. (2008). Возвращение на пьедестал: исторический комментарий к фильму «Богдан Хмельницкий». *Історіографічні дослідження в Україні №18: зб. наук. праць*. Київ: НАН України, Інститут історії України. С. 427-455.
- Яковенко, Я. (2016). *Війна й націоналізм у радянському кінематографі (1927-1941)*. URL: <https://commons.com.ua/uk/vijna-j-nacionalizm-u-radyanskomu-kinematografi/> (Дата звернення 28.04.2023).
- Kralyuk, P. (2017). *Bohdan Khmelnytskyi: lehenda i liudyna* [Bohdan Khmelnytsky: the legend and the human]. Kharkiv : Folio. 282 p. [in Ukrainian]
- Mashchenko, M. (2002). Chotyry zapytannia do Mykoly Mashchenka [Four questions to Mykola Mashchenko]. *KINO-KOLO №16*. P. 11-13. [in Ukrainian]
- Puchkov, A. (2021). *Tryvki troling trykster: Metadramaturhiia Oleksandra Korniiuchuka* [Long trolling of trickster: Oleksandr Korniyuchuk's metadramaturgy]. Kyiv : Dukh i Litera. 608 p. [in Ukrainian]
- Skurativskiy, V. (2002). Ne pospishaimo... [Do not rush...]. *KINO-KOLO № 16*. P. 14-19. [in Ukrainian]
- Tokarev, V. (2008). Vozvrashchenie na pedestal: istoricheskii kommentariy k filmu «Bohdan Khmelnytsky» [Return to pedestal: historical commentary on the film «Bohdan Khmelnytskyi»]. *Istoriografichni doslidzhennia v Ukraini №18: zb. nauk. prats.* Kyiv : NAN Ukrainy, Instytut istorii Ukrainy. P. 427-455. [in Russian]
- Yakovenko, Ya. (2016). *Viyina i natsionalizm u radianskomu kinematohrafi (1927-1941)* [War and nationalism in Soviet cinema (1927-1941)]. Retrieved from: <https://commons.com.ua/uk/vijna-j-nacionalizm-u-radyanskomu-kinematografi/>. [in Ukrainian]

---

### References

- Bryukhovetska, L. (2003). *Prykhovani filmy: Ukrainske kino 1990-kh* [Hidden films: Ukrainian cinema of the 1990s]. Kyiv : ArtEk. 384 p. [in Ukrainian]
- Korniyuchuk, O. (1986). Bohdan Khmelnytsky (screenplay). *Zibrannia tvoriv u 5 t. T.2: Dramatychni tvory; Kinostsenarii, 1937–1944*. Kyiv : Naukova dumka. P. 346-398. [in Ukrainian]

*Volodymyr Nykonenko*

### The figure of Bohdan Khmelnytskyi on the Ukrainian cinema screen: image transformations

**Abstract.** The article consistently considers all Ukrainian feature films dedicated to hetman Bohdan Khmelnytskyi. The main characteristic features of Khmelnytsky in each film are highlighted and the logic of the on-screen transformation of the hetman image in each decade is determined. Considerable attention is paid to socio-cultural and political factors that in different years directly or indirectly influenced the cinematic interpretation of Khmelnytsky's military-political actions.

**Key words:** Bohdan Khmelnytskyi, Ukrainian cinema, historical drama, image of a father, sociocultural dimension of the history of Ukraine.

*Чжан Цінвень,*  
аспірантка кафедри кінознавства.  
Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення  
імені І.К. Карпенка-Карого

*Zhang Jingwen,*  
postgraduate student. Department of cinematology.  
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,  
Cinema and Television University. Kyiv, Ukraine

## ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ЖАНРУ КИТАЙСЬКОГО БОЙОВИКА УСЯ: ВІД ФЕНТЕЗИ Й ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ ДО КОМЕДІЇ ТА НАУКОВОЇ ФАНТАСТИКИ

**Анотація.** Стаття присвячена проблемі жанрової диференціації у кіномистецтві. **Головним предметом дослідження** є система піджанрів китайських бойовиків уся. **Мета статті** – здійснити системний аналіз відгалужень жанру уся та виявити специфічні характеристики того чи іншого піджанру.

**Методи дослідження.** Було використано наступні методи дослідження: метод системного аналізу (для типологізації та систематизації піджанрів уся); пошуково-аналітичний (для збору інформації про історію виникнення, умови розвитку та особливості рецепції тих чи інших кінострічок про майстрів бойових мистецтв); семіотичний (для виявлення наявного в фільмах уся символізму), компаративний (для порівняння прототипів та їх ремейків, характеристик різних піджанрів уся, специфіки кіновиробництва материкового Китаю, Гонконгу та Тайваню тощо), метод узагальнення (для підбиття підсумків дослідження та написання висновків).

**Результати та висновки.** Авторка пропонує власну типологію піджанрів фільмів про майстрів бойових мистецтв, що ґрунтується на основі вивчення історії виникнення та розвитку жанру уся, його сюжетних та стилістичних ознак, способів створення екранного тексту, манери подання ідей і образів тощо. З'ясовано, що стійкими ознаками жанру уся є ідея відновлення справедливості, наявність особливого типу героїв – майстрів бойових мистецтв, естетизація силових зіткнень до високого рівня бойової хореографії. Вибіркове застосування кіновиробниками нестійких жанрових ознак уся (специфічні художні прийоми, антураж, сюжетні нашарування, візуальна стилістика тощо) стимулювало спочатку диференціацію фільмів про майстрів бойових мистецтв (уся-фентезі та історичне уся), а потім – жанрову дифузю (наприклад, комедії молейтау). Такі процеси призвели до створення наступних піджанрів уся: фентезійне уся, історичні та псевдоісторичні драми, уся-детектив, бойовики кунг-фу, комедійне уся, уся-еротика, фільми жахів з елементами бойових мистецтв, мелодрами уся, науково-фантастичне (сай-фай) уся, «авторське» уся.

Зроблено висновок, що жоден з піджанрів уся не втратив своєї актуальності в сучасному кіномистецтві. З огляду на поліжанрову природу новітнього кіно можна говорити або про міксування піджанрів (наприклад, проекти, що містять елементи бойовику, горору та еротики), або про висловлення режисерів без дифузії жанрів і синтетичних запозичень (такими найчастіше постають фентезійні уся чи історичні бойовики). З погляду на сталість і довговічність піджанрів, можна говорити про розподіл на три групи: 1) уся-фентезі та історичні бойовики: вони є найдавнішими, адже виникли в 1920-х рр. та відображали тематику традиційної пекінської опери, що була прототипом жанру; 2) мелодрамні, детек-

тивні, еротичні, комедійні уся, а також фільми-кунг-фу і горори, які виникають упродовж 1970-80-х рр. у кіноіндустрії Гонконгу в результаті творчих і комерційних пошуків кіновиробників; 3) «авторське» уся та науково-фантастичні бойовики, що з'являються у 1990-х рр. під впливом взаємодії західного кіно, міжнародного співробітництва, а також культурно-економічної інтеграції материкового Китаю, Гонконгу та Тайваню.

Наголошено, що фільми уся перетворилися на важливу складову національної культури, вони існують як потужний ідейно-художній напрям, що претендує на значну роль у репрезентації китайської цивілізації.

**Ключові слова:** китайський кінематограф, ігрове кіно, бойовики уся, піджанри уся, фільми кунг-фу, жанрова диференціація, жанрова дифузія.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Уся (武侠 / wu xia, дослівно «шляхетний воїн») – це унікальний національний китайський жанр літератури та кіно, в основі якого лежать історії про майстрів бойових мистецтв. Екранний прототип фільмів уся з'явився ще на початку ХХ ст., коли в Китаї були вперше зафільмовані фрагменти вистав пекінської опери. Вони містили сцени з елементами бойових мистецтв і акробатики, тож видовищні бійки на екрані вразили багатьох першовідкривачів світу кіно. Оскільки ранні китайські фільми були німими (аж до початку 1930-х рр.) й не мали можливості відтворити звукові нюанси театральної вистави, подібні епізоди з динамічною пластикою акторів поставали кращим способом привабливості публіки. Як повноцінний кіножанр уся сформувалося наприкінці 1920-х рр., коли китайські виробники почали масово екранізувати пригодницькі романи про мандрівних майстрів бойових мистецтв.

За свою столітню історію фільми уся не втратили актуальності, викликаючи інтерес і в кінематографістів, і у глядачів. Від часів виникнення перших фільмів про бойові мистецтва цей жанр значно еволюціонував і розширився, йдучи шляхом розгалуження (диференціації) та змішування (дифузії). Він вийшов далеко за межі національної кінематографії Китаю й здійснив потужний вплив на розвиток світового кіномистецтва. Водночас наявність у кінознавстві та кінокритиці дотичних за сенсом визначень на кшталт «фентезійний бойовик», «фільм кунг-фу», «комедійний бойовик», «містичне уся» породжує термінологічну невизначеність. Така ситуація стимулює до аналізу підсистеми жанру уся, окреслення часових і географічних кордонів його існування, виокремлення тенденційних ознак. До того ж поліжанровість, до якої тяжіє сучасний кінематограф, спонукає звернутися до історії фільмів уся, виявити точки

біфуркації, що стимулювали появу нових піджанрів, простежити їхні характеристики, а також виявити довготривалість, життєздатність і перспективність подібних прикладів екранної естетики.

**Мета статті** – здійснити системний аналіз відгалужень жанру уся та виявити специфічні характеристики того чи іншого піджанру.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Аналіз підсистеми жанру уся є доволі маргінальним питанням у науковій літературі, оскільки здебільшого дослідники зосереджують свою увагу на історії зйомок кінооповідей про майстрів бойових мистецтв, пошуки політичних проєкцій і аналіз метафоричного опису соціокультурної ситуації у материковому Китаї, Гонконгу й Тайвані, характеристиці творчості окремих режисерів і акторів тощо (див., приміром, дослідження S. Ho, 2003; D. Hudson, 2009; S. Teo, 2015; L. White, 2015 та ін.). Багато написано про бойовики кунг-фу, творчу діяльність і біографію Брюса Лі, вплив стрічок кунг-фу на світову кіноестетику, новаторство Джекі Чана в створенні комедійного бойовика тощо (Shu Yuan, 2003; V. Hu, 2008; G. Bettinson, 2016 тощо). Є й багато оглядових видань, що пропонують підійти до фільмів уся з погляду кінокритики та бізнес-процесів у кіноіндустрії (D. Chute, C. Lim, 2003; F. Green, 2016). Тим часом питання типології та класифікації фільмів про бойові мистецтва залишається відкритим і потребує додаткових уточнень, що й обумовлює актуальність даної публікації.

**Вклад основного матеріалу.** Фільми про героїв-одинок, які через свою воїнську вправність відновлюють гармонію у суспільстві, виникли у дуже складні для Китаю часи, коли країну роздирали бідність, політичний розбрат, загроза війни та втрата незалежності. Якщо наприкінці 1920-х рр., під час становлення жанру уся глядачів і кіновиробників приваблювали суто фентезійні світи з «лицарськими» пригодами майстрів бо-



йових мистецтв, то згодом кордони жанру значно розширилися. Сцени групових бійок чи двобоїв персонажів презентувалися в дедалі різноманітнішому форматі. Елементи фентезі, використання магічних здібностей майстрами чи поява надприродних істот згодом перестали бути обов'язковою ознакою жанру уся.

Диверсифікація жанру була обумовлена, насамперед, комерційними міркуваннями, тобто метою привернути увагу публіки новинками кіно. З іншого боку, на розвиток фільмів уся впливали культурно-історичні та соціальні чинники. Кіностудії орієнтувалися на загальні настрої і тенденції світового кінобізнесу, залежали від іноземних і вітчизняних інвесторів, стежили за вподобаннями глядачів та, що було найбільш актуально для КНР і Тайваню, вигадували способи обійти цензурні обмеження та настанови.

Попри те, що через експерименти з жанром іноді важко визначити належність того чи іншого фільму до окремого піджанру, загалом можна констатувати, що сьогоднішні маємо такі типи фільмів уся:

- фентезійні уся;
- історичні та псевдоісторичні драми;
- уся-детектив;
- бойовики кунг-фу;
- комедійне уся;
- уся-еротика;
- фільми жахів з елементами уся;
- мелодрами уся;
- науково-фантастичне (сай-фай) уся;
- «авторське» уся.

Кожен з піджанрів визначає, насамперед, лише тенденцію до переосмислення та адаптації жанру уся, тож деякі стрічки важко чітко віднести до певного типу. Деякі режисерські роботи сполучають елементи і трилера, й мелодрами, і комедії, відображаючи процес так званої жанрової дифузії. Водночас можна виявити більш-менш чіткі приклади кожного піджанру й говорити про їхні загальні, сталі чи змінні характеристики.

**Фентезійні уся**, разом з історичними бойовиками, від самого початку виникнення жанру становили ті два різновиди, від яких виникли інші піджанри уся. Тенденція створювати на екрані чарівні світи виникає ще на ранньому етапі розвитку кінематографа в Китаї. З одного боку, фільмувалися вистави Пекінської опери, що містили сцени з елементами бойових мистецтв і акробати-

ки та були присвячені епіко-міфологічним темам: наприклад, «Битва біля гори Дінцзюнь» (1905), «Річкові заплави» (1905). З іншого боку – від початку 1920-х рр. почали масово екранізувати романи про мандрівних лицарів з чарівного світу «цзянху» (дослівно – «річки та озера»). Цей новий жанр, який провокував ескапізм і давав змогу зануритися в анархічний світ спонтанної справедливості, набув неабиякої популярності на тлі соціальних негараздів і невпевненості громадян республіканського Китаю у майбутньому. Прикладами таких кінокартин є «Жінка-воїн Лі Фейфей» (1925), «Спалення храму червоного лотоса» (1928), «Червона героїня» (1929), «Біла троянда» (1929), «Жінка-воїн дикої річки» (1930) тощо.

Попри періоди занепаду через непопулярність чи політичне цькування (як, приміром, декрет партії Гоміньдан від 1935 р. про обмеження фільмів уся чи абсолютну заборону на подібну продукцію у часи маоїзму з 1949 по 1978 рр.), фентезійне уся виявило живучість і сьогодні займає провідну позицію у цьому жанрі. Нині воно існує як різновид так званого *сянься* (кит. трад. 仙俠, піньїнь xiānxiá) – китайського фентезі, створеного під впливом народної міфології, даосизму, буддизму, бойових мистецтв, традиційної медицини та інших національних елементів. Звісно, багато фентезійних картин сянься не містять елементів бойових мистецтв. Водночас існує велика кількість кінооповідей про майстрів бойових мистецтв із наявністю всіх атрибутів фентезі: безсмертних даосів, богів, демонів, монахів, черниць, порталів в інші світи, драконів, феніксів, цілющих еліксирів, магічних скарбів, секретних сувоїв тощо. До них додаються яскраві бої, строкаті костюми, чарівні перетворення, динамічний сюжет та інші ознаки бойовиків.

Існують різні варіанти художніх світів фентезійних стрічок, які здебільшого можна звести до двох типів: 1) *хуангуан* (*xuanhuan*) – локальний колорит, сповнений китайської культури, звичаїв і традицій, образів з китайської міфології, фольклору, даосько-буддистських символів; стилізоване під прадавній чи середньовічний Китай середовище; 2) *чигуан* (*qihuan*) – дія розгортається в фентезійному світі, що, хоч і зберігає китайський вплив, загалом не обмежує себе будь-якими культурно-історичними та регіональними рамками, містить довільну авторську еkleктику й синкретизм. Головні герої, які досягають божественних здібностей мудреців сянь, створюють власні

планети, галактики чи всесвіти, мандрують різними часами та цивілізаціями.

Прикладами фентезійного уся є фільми «Служителі зла» (1993) реж. Цзіна Вона, Саммо Кам-Бо Хунга, «Зу: Воїни з чарівної гори» (1983) реж. Цуя Харка, «Легенда про Зу» (2001) реж. Цуя Харка, «Тигр, що крадеться, дракон, що причаївся» (2000) реж. Енга Лі, «Клятва» (2005) реж. Чень Кайге, «Укун» (2017) реж. Дерека Квока, «Тисяча облич Дуньцзя» (2017) реж. Юень Вупіна, «Асасин: Битва світів» (2021) реж. Лу Яна тощо.

**Історичні та псевдоісторичні драми-бойовики**, на відміну від фентезійного уся, претендують на певну реалістичність та більш вірогідне моделювання минулого. Звертаючись до подій давнини, автори історичних уся виводять на перший план позачасову проблематику й, таким чином, апелюють до негараздів сучасності. Історія перетворюється тут на метафору сьогодення, стає способом висловлення соціально-політичних ідей і переконань. Антураж, який цікавить режисерів, можна умовно розділити на кілька хронологічно обумовлених груп:

1. *Епічні часи стародавньої історії Китаю*: боротьба ханьців за гегемонію в регіоні, становлення імперії, інтеграція етнокультур різних провінцій. Сюжети таких стрічок базуються на історичній хроніці, класичних літературних творах, сучасних історичних романах, а також псевдоісторичних текстах (альтернативна історія, історичні реконструкції тощо). Такими є фільми про імператора Хуаньді, екранізацій класичних романів «Тридержав'я», «Річкові заплави», «Сон у червоному теремі» та ін. Прикладом історичного моделювання у жанрі уся є стрічки «Герой» (2002) і «Прокляття золотої квітки» (2006) реж. Чжана Імоу, «Хуа Мулан» (2009) реж. Джінгла Ма, «Тінь імператора» (1996) і «Сирота з роду Чжао» (2010) реж. Чень Кайге, серіали «Відродження феніксів» (2018) реж. Лю Хайбо та Шеня Яня, «Найдовший день у Чаньані» реж. Цао Дуня (2019) тощо.

2. *Китайське середньовіччя чи невизначений псевдоісторичний час*, стилізований під китайську традиційну культуру, іноді з додаванням елементів західної експансії. Показовими є фільми «Влада вбивць» (2010) реж. Су Чао-Піна і Джона Ву, «Справжня легенда» (2010) реж. Юнь Вопхіна, «Учень майстра» (2012) реж. Стівена Фанга, «Бог війни» (2017) реж. Гордона Чаня, дилогія «Легенда» (1993) реж. Корі Юеня.

3. *Історія ХХ ст.*, зокрема доба повалення династії Цін та розбудови китайської республіки (1912-1949 рр.), період визвольної боротьби від японських загарбників упродовж 1930-40-х рр. Надзвичайно важливим для ствердження китайської національної ідеї та закріплення національної ідентичності є фільми, присвячені боротьбі проти колоніального пригнічення часів становлення китайської республіки: «Безстрашний» (2006) реж. Ронні Ю, «Охоронці та вбивці» (2009) реж. Тедді Чана, «Вчитель» (2015) реж. Сюй Хаофена, «Місто життя та смерті» (2009) реж. Лі Чуаня, «Гнів Ваджри» (2013) реж. Ло Вінг Чонга, «Поклик героїв» (2016) реж. Бенні Чана тощо.

Кожен історичний бойовик уся має відповідну специфіку образів, персонажів і художнього подання кінострічки, яка відображає проблему історичної достовірності та створення епічного нарративу.

**Уся-детектив**. Детективні історії, таємниці, розслідування вбивств потрапили до жанру уся ще за часів його становлення. Здебільшого це були екранізації детективів у традиційному китайському стилі гун'ань. У цьому літературному жанрі головним героєм виступає суддя, який, будучи представником імператорської влади, приїжджає на місце злочину, проводить розслідування та виносить вирок. Йому, як правило, допомагає місцевий майстер бойових мистецтв, вмотивований боротьбою за справедливість і конфуціанські чесноти (Но, 2003, р. 14-15). Так на екрани потрапляють не лише історії про суддю Ді та суддю Бао (найвідоміші персонажі жанру), а й про інших слідчих та їхніх помічників. Прикладом є франшиза гонконгського режисера Цуя Харка (нар. у 1950): «Детектив Ді і таємниця примарного полум'я» (2010), «Повстання морського дракона» (2013), «Чотири небесні королі» (2018). Показово, що друга та третя частини трилогії, попри очевидну стилістичну належність до жанру уся, ще більш наближені до стандартів західного детективу. Тут простежуються неприховані паралелі з об'єктивним світом Артура Конана-Дойла: у молодого детектива Ді з'являється помічник-лікар, знавець традиційної китайської медицини (натяк на доктора Ватсона, друга британського генія дедукції Шерлока Холмса). Детективними є й інші проекти Цуя Харка. Його ранній фільм «Метелики-вбивці» (1979) має типову детективну інтригу: містичне прокляття, таємничий палац з лабіринтом підземних комунікацій, поступове розкручування подій.

У 1970-х рр. кілька уся-детективів створив гонконгівський режисер Чу Юань (нар. у 1933). Він знімав фільми, наслідуючи кращі зразки західного детективу, водночас сполучаючи їх з національними традиціями: «Гонконгський убивця» (1972), «Будинок 72-х мешканців» (1973), «Мережа смерті» (1976), «Чарівний клинок» (1976), «Ятаган опівночі» (1979), «Прихована сила шаблі дракона» (1984) тощо. Детективні сюжети мають бойовик Пітера Чана «Мечоносці» (2011), містичний фільм «Легенда про демонічну кішку» (2017) реж. Ченя Кайге, диалогія «Братерство клинків» (2014) та «Братерство клинків: Поле пекельної битви» (2017) реж. Лу Яня, «Зорі доли» (2017) реж. Вілсона Іпа, «Антикварне шахрайство» (2021) реж. Дереква Квока. Популярними нині є й детективні серіали з великою кількістю бойових сцен, наприклад, «Молодіжне детективне агенство Китайської республіки» (2019) реж. Аозару Шіао.

**Бойовики кунг-фу**, більш зосереджені на реалістичній тематиці, виникають у 1970-х рр. у Гонконгу, коли фентезійні та історичні фільми уся користуються меншим попитом. Загострення соціальних проблем, яке добре відчуває публіка, робить актуальним героя сьогодення. Протагоністом стає борець за справедливість, який є надзвичайно вправним у бойових мистецтвах. Попри те, що таке кіно втрачає містицизм і нереалістичні елементи, а замість чарівного світу цзяньху дія переноситься у непривабливе соціальне середовище, зберігається стрижнева характеристика жанру уся: герой-одиначка повстає проти хибних державних законів чи суспільних звичаїв та, завдяки бойовій майстерності й чеснотам, відновлює справедливість.

Найважливіший внесок у розвиток піджанру вніс надзвичайно харизматичний актор, учень легендарного майстра він-чунь Іп Мана, Брюс Лі (1940-1973). За своє, на жаль, недовге життя він зіграв у таких стандартах жанру, як «Великий бос» (1971) і «Кулак люті» (1972) реж. Раймонда Чоу, «Шлях дракона» (1972) у власній режисурі, «Вихід Дракона» (1973) реж. Роберта Клоуза тощо. В жанрі кунг-фу працюють також актори Саммо Хун, Донні Йєн, Джет Лі, Джекі Чан, Мішель Йєо та ін. Прикладами сучасного фільму кунг-фу є: «Майстер тай-цзи» (2013) реж. Кіану Рівза, «Останній з кращик» (2014) реж. Тедді Чана, «Якось у Шанхаї» (2014) реж. Чінг-По Вонга, «Народження Дракона» (2016) реж. Джорджа

Нолфі, «Кулак легенди» (2010) реж. Вей-Кеінга Лау, «Карате Кід» (2010) реж. Харальда Цварта, «Цайліфо» (2011) реж. Мінг-Сінг Вонга, «Майстер Z: спадок Іп Мана» (2017) реж. Юєнь Ву-піна тощо.

**Комедійне уся.** Після трагічної смерті Брюса Лі в 1973 р. піджанр бойовика кунг-фу зазнав кризи. Спочатку продюсери намагалися знайти заміну Брюсу Лі, спробувавши на головну роль Джекі Чана (нар. у 1954) у фільмі «Новий кулак люті». Попри блискучі фізичні дані актора, цей проєкт став провальним. Тож Джекі Чан з командою однодумців почали експерименти з додаванням комедійних елементів до фільмів кунг-фу. Актор став «обличчям стилю» багатьох популярних комедійних бойовиків: «Змія в тіні орла» (1978) реж. Єн Ву-лінь, «П'яний майстер» (1978) реж. Єн Ву-лінь «Дещо про кунг-фу» (1978) реж. Чен Чхі Хва, «Астральне кунг-фу» (1978) реж. Ло Вей, «Молодий майстер» (1980), «Лорд Дракон» (1982) реж. Джекі Чан, «Поліцейська історія» (1986) реж. Джекі Чан, «Година пік» (1998) реж. Брет Ратнер, «Година Пік 2» (2001), «Шанхайський полудень» (2000) реж. Том Дей, «Смокінг» (2002) реж. Кевін Донован, «Шанхайські лицарі» (2003) реж. Девід Добкін, «Навколо світу за 80 днів» реж. Франк Корраці та багато інших. Слідом за Брюсом Лі, який популяризував бойові мистецтва на Заході, Джекі Чан від локального виробництва для китайської публіки успішно перейшов до міжнародних проєктів. Саме комедійні бойовики для більшості глядачів з усього світу стають точкою входу до жанру уся.

У 1990-ті рр. у Гонконзі виникає ще один комедійний піджанр з елементами бойових мистецтв. У зв'язку зі складною політичною ситуацією у Гонконзі, виростає попит на аполітичне, відірване від реальності кіно, яке б давало змогу глядачу не перейматися важкими роздумами про майбутнє. Саме тоді виникає та набуває популярності жанровий різновид абсурдної комедії під назвою «то lei tau» (досл. «без сенсу», «немає джерела»). Одним із її законодавців став актор і режисер Стівен Чоу (нар. у 1962 р.). В основі мольтау лежать принципи синкретизму та фарсової пародійності. Наприклад, фільм «Доставка кохання» (1994) був створений як пародія на кінохіт «Бог гравців» (1989) реж. Вон Цзіна. Після шаленого успіху в прокаті режисерська гра Стівена Чоу з першоджерелом перетворилася на франшизу з понад десяти частин. Під приціл гумору С. Чоу

потрапили роботи й іноземних кіномитців: японських аніматорів, а також Мела Брукса, Джима Керрі, Террі Гілліама, Квентіна Тарантіно, Люка Бессона та багатьох інших. Фільми Стівена Чоу «Кулак люти-1991», «Легенда про дракона» (1991), «З Китаю з любов'ю» (1994), «З темряви» (1995), «Полісмен з Забороненого міста» (1996), «Шаолінський футбол» (2001), «Розбірки в стилі кунг-фу» (2004), «Закоханий вчений» не мають жодних ідейно-тематичних чи образних обмежень: вони вільно міксують епохи, культурні середовища та демонструють нагромадження абсурдних обставин і невмотивованих учинків. Слідом за Стівеном Чоу інші режисери також почали сміливо жонглювати сенсами: так, «Шаолінський футбол» породжує цілу низку спортивних фільмів у стилі кунг-фу на кшталт стрічки «Баскетбол у стилі кунг-фу» (2008) режисера Чу Інпіня.

Зрештою, жанр уся-комедії залишається за-требуваним сучасним глядачем і збирає великі суми в прокаті, про що свідчать фільми «П'яна мавпа» (2003) реж. Чя-Лян Лью, «Кунг-фу Він Чунь» (2010) реж. Чжо Чун тощо.

**Уся-еротика.** Оскільки жанрові пошуки гонконгівських кінематографістів 1970-х рр. здебільшого були спрямовані в бік експлуатаційної тематики, закономірно виникає жанр еротичного уся. Його засновником вважається Чу Юань, режисер кіностудії братів Шоу. У 1972 р. він зняв незвичний для тих часів фільм «Інтимна сповідь китайської куртизанки», героїня якого опиняється у борделі, стає жертвою насильства та задля помсти опановує бойові мистецтва. Комерційний успіх картини спонукав режисера до подальших експериментів з уся та еротикою: «Сентиментальний мечоносець» (1977), «Нефритовий тигр» (1977), «Мечоносець і спокусниця» (1978), «Клан амазонок» (1978), «Фехтувальник і чародійка» (1978), «Спрага любові до китайської куртизанки» (1984) тощо. Всі вони поєднують бойові зіткнення, еротичні сцени, детективну інтригу, нуарний антураж, химерні образи (на кшталт буддистського ченця-гермафродита з картини 1977 р. «Інтриги кланів»). У 1990-х рр., у зв'язку з передачею Гонконгу під владу КНР, еротичне уся занепадає, проте окремі відгомони такої естетики можна побачити й в сучасному гонконгівському кіно (наприклад, у сцені вбивства коханців зі стрічки «Будинок мрії» (2010) реж. Хо-Чунг Панга).

**Фільми жахів із елементами уся.** У 1980-х рр., коли інтерес публіки до історично-фентезійних фільмів уся та фільмів кунг-фу вщухає, у Гонконзі виникає новий синтетичний піджанр. Йдеться про так зване *кьон-сі* – горор з елементами комедії та сценами з бойових мистецтв. Апелюючи до класичного жанру уся, а також до традицій регіональної опери, ці стрічки водночас спиралися на західні формати фільмів жахів (Hudson, 2009, с. 114). У центрі сюжету більшості таких уся-горорів – зіткнення даоського майстра та його учнів з містичним стрибаючим вампіром кьон-сі, який через низку причин пробуджується та починає турбувати живих. Цей піджанр набув надзвичайної популярності, про що свідчить величезна кількість оригінальних кінокартин і ремейків: «Містер Вампір» (1985) реж. Рікі Лау, «Однобровий священник» (1989) реж. Лам Чин-Ін, «Укус кохання» (1990) реж. Стівен Шин, «Доктор Вампір» (1991) реж. Джеймі Лук, «Сім золотих вампірів» (1974) реж. Рой Бейкер та Чанг Че, «Зустрічі з привидами» (1980) реж. Саммо Хун Кам-бо, «Ера вампірів» (2002) реж. Велсон Чін тощо.

Після приєднання Гонконгу до КНР співпраця материкових і гонконгівських кіновиробників посилилась, що спричинило появу специфічних проєктів з домінуванням жахів, кунг-фу та містики: «Ефект близнюків» (2003) реж. Данте Лама та Донні Єн, «Нанкінська дорога» (2009) реж. Кеті Чанг, «Трупне задублення» (2013) реж. Джуно Мак, «Помста: історія кохання» (2010) реж. Вонг Чін-По, «Бійцівський клуб зомбі» (2014) реж. Джо Чієн, «Моцзін: долина хробака» (2018) реж. Фей Сін та близько десятка частин франшизи «Втрачена гробниця» (2025–2022). Слід зазначити, що в чистому вигляді уся-горор притаманний кіношколам Гонконгу та Тайваню, натомість у КНР народжується піджанр психоаналітичного трилера, в якому також можуть бути наявними елементи бойових мистецтв. Через цензурну заборону на надприродну тематику, сцени насильства та сексу, будь-які містичні явища мусять мати раціональне пояснення. Таким чином, весь саспенс, жажлива й таємничо-вбивча атмосфера кінооповіді постає як продукт свідомості психічно хворого героя, якому його психоаналітик-раціоналіст допомагає повернути здоровий глузд.

**Мелодрами уся.** Фільми уся з акцентом на історії закоханих, романтичних лініях персонажів утворюють піджанр мелодрами уся. Їм притаман-

на повчальна оповідність у душі конфуціанської моралі. Для мелодрам уся, події яких відбуваються у фентезійному світі, характерною є розробка фольклорно-міфологічного сюжету любовного зв'язку людини та містичної істоти. Такою є, наприклад, культова кінокартина «Зелена змія» (1993) реж. Цуя Харка. Мелодрама-уся набула значної популярності у форматі японського походження дорама – серіального проекту, який триває у середньому три місяці. Прикладами високорейтингових сучасних дорам китайського виробництва є «Кохання та доля» (2019), реж. Лінь Юй Фень, «Скляна душа красуні» (2020), реж. Май Гуань Чжи, «Вбивство трьох тисяч воронів» (2020), «Бойовий континент» (2021), реж. Ян Чжень Юй, «Старовинна любовна поезія» (2021), реж. Цаї Лі та Інь Тао, «Тисяча років для тебе» (2022), реж. Стів Чен, «Пісня місяця» (2022), реж. Лінь Цзянь Лун, «Кохання під час зорепаду» (2023), реж. Греммі Чу та багато інших. Разом із наявністю великої кількості характерних для уся бойових сцен, в епіцентрі драми опиняється не духовно-героїчний шлях майстра бойових мистецтв, а боротьба закоханих проти долі та людських забобонів, ситуація вибору між обов'язком і почуттям, проблема вірності та стійкості перед життєвими негараздами.

**Сай-фай-уся.** Впродовж останніх двох-трьох десятиліть стрімко набирає популярності наукова фантастика в жанрі уся. Про це свідчить велика кількість випущених китайськими виробниками науково-фантастичних кінокартин про підкорювачів космосу, битви з інопланетянами, сповнені постапокаліптичних візій, паралельних світів, супертехнологій і боротьби за виживання. Прикладами таких стрічок є «Мандрівна Земля» (2019) реж. Франта Гво, «Шанхайська фортеця» (2019) реж. Тена Хуатао (тут також наявні елементи мелодрами), «Ліга кунг-фу» (2018) реж. Джеффри Лау, «Підміна» (2013) реж. Суня Цзяньцяня, «Сутінкові війни» (2017) реж. Хая Цзи, ділогія «Єдність героїв» (2018) реж. Чжень Чженьчжао, «Земля. Перезавантаження» (2021) реж. Ліня Чженьчжао, «Все завжди і водночас» (2022) реж. Деніела Шайнерта і Дена Квана тощо.

**«Авторське» уся.** До жанру уся як до способу індивідуального висловлення звертаються й ті режисери, творчість яких відносять до так званого «авторського кіно». Зазвичай під цим поняттям розуміють нетипові стрічки, творення яких підко-

рено єдиному авторському задуму. Головним для режисерів, які нерідко виступають також у ролі сценаристів і постановників бойової хореографії, стає не комерційна привабливість для глядача, а втілення відповідної філософсько-естетичної та художньої концепції. Такими, зокрема, є кінотвори уславленого майстра материкового кінематографа Чжана Імоу (нар. 1950), гонконгського режисера Вонга Кар-Вая (нар. у 1958 р.), тайванця Хоу Сяосяня (нар. у 1947 р.). Унікальним авторським стилем відрізняються бойовики Чжана Імоу «Шанхайська тріада» (1995), «Герой» (2002), «Будинок літаючих кинджалів» (2004), «Тінь» (2018). Не менш вражаючими та особливими є підходи до жанру уся гонконгського режисера Вонга Кар-Вая, виражені у стрічках «Попіл часу» (1994) та «Великий майстер» (2013). Потужним художнім висловленням є фільм «Вбивця» (2015) представника нової тайваньської хвилі Хоу Сяосяня (нар. у 1947): це «повільне» кіно, з мінімальною комп'ютерною обробкою, без неприродної, гіперреалістичної динаміки в бойових сценах уся.

**Висновки.** Загалом можна зробити висновок, що в процесі еволюції жанру уся жоден з його піджанрів не втратив своєї актуальності та існує на кіноекранах або в чистому вигляді, або у вигляді окремих компонентів твору. З огляду на поліжанрову природу сучасного кіно можна говорити або про міксування піджанрів (наприклад, проекти, що містять елементи бойовика, горору та еротики), або про режисерське висловлення без синтетичних запозичень (такими найчастіше постають фентезійні уся чи історичні бойовики). З погляду на сталість і довговічність піджанрів, можна говорити про розподіл на три групи: 1) уся-фентезі та історичні бойовики: вони є найстарішими, адже формуються впродовж 1920-х рр. і відображають тематику пекінської опери, що була прототипом жанру; 2) мелодрамні, детективні, шпигунські, еротичні, комедійні уся, а також фільми кунг-фу і горори, які виникають упродовж 1970-80-х рр. у кіноіндустрії Гонконгу в результаті творчих і комерційних пошуків кінорежисерів у боротьбі за інтерес глядача; 3) «авторське» уся та науково-фантастичні бойовики, що з'являються у 1990-х рр. під впливом взаємодії західного кіно, міжнародного співробітництва, а також культурно-економічної інтеграції материкового Китаю, Гонконгу й Тайваню.

Таким чином, форма для сучасних фільмів про бойові мистецтва набуває вторинності, а на перший план висувається дух національної культури. На відміну від деяких західних аналогів у вигляді суто розважальних бойовиків, жанр уся передає глибинний код китайської ментальності та водночас є способом відображення складних реалій сучасного Китаю. Фільми уся перетворилися на важливу складову національної культури, «китайської течії» (чжунго лю): вони існують не як окремі кінотексти чи жанр, а як цілісний ідейно-художній напрям, що претендує на значну роль у репрезентації китайської цивілізації.

#### Джерела та література

- Bettinson, G. (2016). Bruce Lee. *Berkshire Dictionary of Chinese Biography*. Vol. 4. P. 255-261.
- Chute, D., Lim, C. (2003) Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Film. L-A: UCLA Film and Television Archive. 53 p.
- Glossary of Terms in Wuxia, Xianxia & Xuanhuan Novels. URL: <https://immortalmountain.wordpress.com/glossary/wuxia-xianxia-xuanhuan-terms/>
- Gravestock, P. (2006). The Real and the Fantastic in the Wuxia Pian. *Metro*. №148. P. 106-111.
- Green, F. (2016). The Twelve Chinese Zodiacs: Ai Weiwei, Jackie Chan and the Aesthetics, Politics, and Economics of Revisiting a National Wound. *Rocky Mountain Review*. P. 45-58.
- Ho, S. (2003). From page to screen: a brief history of wuxia fiction. *Heroic grace: Chinese martial arts film*. Los-Angeles. P. 13-17.
- Hu, B. (2008). «Bruce Lee» after Bruce Lee: A Life in Conjectures. *Journal of Chinese Cinemas*. Vol. 2. №2. P. 123-135.
- Hudson, D. (2009). Modernity as Crisis: Goeng Si and Vampires in Hong Kong Cinema. In J. E. Browning & C. J. S. Picart (Eds.), *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race and Culture*. Lanham, Maryland, Toronto, New York, Plymouth, UK: The Scarecrow Press. P. 203-233.
- Shu, Yuan (2003). Reading the Kung Fu Film in an American Context: From Bruce Lee to Jackie Chan. *Journal of Popular Film and Television*. Vol. 31. №2. P. 50-59.
- St. André, J. (2002). Picturing Judge Bao in Ming Shangtu xiawen Fiction. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*. (CLEAR). №24. P. 43-73. doi:10.2307/823476
- Teo, S. (2015). Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition. Edinburgh University Press. 240 p.
- White, L. (2015). A 'narrow world, strewn with prohibitions': Chang Cheh's The Assassin and the 1967 Hong Kong riots. *Asian Cinema*. №26. P. 79-98.

#### References

- Bettinson, G. (2016). Bruce Lee. *Berkshire Dictionary of Chinese Biography*. Vol. 4. P. 255-261.
- Chute, D., Lim, C. (2003) Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Film. L-A: UCLA Film and Television Archive. 53 p.
- Glossary of Terms in Wuxia, Xianxia & Xuanhuan Novels. URL: <https://immortalmountain.wordpress.com/glossary/wuxia-xianxia-xuanhuan-terms/>
- Gravestock, P. (2006). The Real and the Fantastic in the Wuxia Pian. *Metro*. №148. P. 106-111.
- Green, F. (2016). The Twelve Chinese Zodiacs: Ai Weiwei, Jackie Chan and the Aesthetics, Politics, and Economics of Revisiting a National Wound. *Rocky Mountain Review*. P. 45-58.
- Ho, S. (2003). From page to screen: a brief history of wuxia fiction. *Heroic grace: Chinese martial arts film*. Los-Angeles. P. 13-17.
- Hu, B. (2008). «Bruce Lee» after Bruce Lee: A Life in Conjectures. *Journal of Chinese Cinemas*. Vol. 2. №2. P. 123-135.
- Hudson, D. (2009). Modernity as Crisis: Goeng Si and Vampires in Hong Kong Cinema. In J. E. Browning & C. J. S. Picart (Eds.), *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race and Culture*. Lanham, Maryland, Toronto, New York, Plymouth, UK: The Scarecrow Press. P. 203-233.
- Shu, Yuan (2003). Reading the Kung Fu Film in an American Context: From Bruce Lee to Jackie Chan. *Journal of Popular Film and Television*. Vol. 31. №2. P. 50-59.
- St. André, J. (2002). Picturing Judge Bao in Ming Shangtu xiawen Fiction. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*. (CLEAR). №24. P. 43-73. doi:10.2307/823476
- Teo, S. (2015). Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition. Edinburgh University Press. 240 p.
- White, L. (2015). A 'narrow world, strewn with prohibitions': Chang Cheh's The Assassin and the 1967 Hong Kong riots. *Asian Cinema*. №26. P. 79-98.

*Zhang Jingwen*

**Differentiation of the Chinese action wuxia genre: from fantasy and historical drama to comedy and science fiction.**

The article is devoted to the problem of genre differentiation in cinematography. **The aim objective** is the system of subgenres of Chinese martial arts wuxia. **The purpose of the article** is a systematic analysis of branches of the wuxia genre and revealing the specific characteristics of all subgenres.

**Research methods.** The following research methods were used: the method of system analysis (for typology and systematization of all subgenres); search-analytical (to collect information about the history of origin, conditions of development and reception of martial arts films); semiotic (to identify the symbolism present in the films), comparative (to compare prototypes and their remakes, characteristics of various subgenres, the specifics of film production in mainland China, Hong Kong and Taiwan), generalization method (to sum up the research and write conclusions).

**Key words:** Chinese cinema, feature film, wuxia action films, wuxia subgenres, kung fu films, genre differentiation, genre diffusion.

**Курбанов Георгій Олександрович**,  
творча аспірантура, аспірант кафедри  
звукорежисури. Київський національний  
університет театру кіно і телебачення  
імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

**Georgii Kurbanov**,  
postgraduate student. Kyiv National  
I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema  
and Television University, Kyiv, Ukraine

## ЖАНР HORROR ТА ТВОРЧІСТЬ КУРОСАВИ КІЙОСІ

**Анотація.** Метою статті є дослідження творчості Куросави Кійосі, а також феномену японського погляду на фільми жахів й те, як вони переплітаються з людськими бажаннями та страхами. Проаналізовано причини прояву страху, цікавості й любові до цього жанру та його соціального значення в світі кінематографа. На прикладі творчості Куросави Кійосі, який є одним з найталановитіших і найвідоміших кінорежисерів нового японського кіно і який хоча й працює в різних жанрах, та найбільше прославився на терені фільмів жахів, розглянуті варіації й бачення японського боку питання. Його фільми вражають своїм постмодерністським трактуванням ідентичності, і в них вирізняється концепція азійського погляду на кризу жанру і концепти страху, що визначаються як особлива мова переказу культурної історії. Розглянуто взаємозв'язок концептів страху, їх соціальні та культурні замисли. Порушується питання достовірності переказу культурної історії мовою кінематографа, наголошується суперечність між історією та міфом, створюваними кінематографом. Проаналізовано картини Куросави Кійосі на Каннських кінофестивалях, а також проведено порівняння його робіт з роботами західних кінорежисерів, таких як Роберт Еггерс, Олександр Ажа, Баррі Левінсон, Роман Поланський, Річард Доннер та Джон Карпентер.

**Ключові слова:** Куросава Кійосі, японський фільм, фільм жахів, horror, культурна історія, концепти страху.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Аналіз літературних джерел показав, що наразі у вітчизняному науковому дискурсі наявний дефіцит досліджень кінематографічного жанру horror, зокрема творчості відомого режисера Куросави Кійосі, чим і обумовлена актуальність даної статті. Вважаємо за потрібне здійснити узагальнення й аналіз творчості, виявлення особливостей творчості та концептуальні нюанси жанру фільмів жахів, які впливають на розвиток кіноіндустрії, а також дослідження феномену жанру горор, в якому найбільше прославився японський кінорежисер, й порівняння причин страхів, що стимулюють людину до перегляду таких картин.

**Мета** статті – дослідити творчість відомого японського кінорежисера та описати соціальне значення фільмів жахів. **Завдання дослідження** – охарактеризувати особливості жанру *horror* в Японії та світі, запровадити диверсифікацію та порівняльну характеристику модальностей жанру, дослідити засади його бурхливого розвитку в екранному мистецтві Японії; визначити відмінність японських версій від західних зразків.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Теоретичне узагальнення в даному питанні надали такі науковці й режисери, як Марія Аль-Сальхані та Влад Швець, а також наукові записки та бібліографічні доробки Куросави Кійосі та Барі Левінсона. Їхні праці становлять *наукове під-*



**грунтя** дослідження. Жанрова специфіка фільмів жахів також привернула увагу вітчизняних дослідників, серед них: Божко Олена Сергіївна, Вовк Олена Валеріївна та Огнева Тетяна Костянтинівна. Куросава Кійосі стверджував, що сам він вважає еволюцію своїх фільмів тісно пов'язаною з легендами та самотутністю Японії і сам жанр – це не лише переказ японських легенд на новий лад, а ще й соціальний виплеск емоцій. В свою чергу його західна колега й дослідниця саспенсу й особливостей фільмів жахів Марія Аль-Сальхانی, як і режисер Девід Кроненберг, вважають, що соціальне значення фільмів жахів – донести до глядача не лише фольклорну частину, а й викликати захоплення через такий феномен, як страх. Зазначена тема особливо актуальна саме у Японії, де виникло ціле різнобарв'я піджанрів, що були сміливо перехоплені західними колегами.

**Наукова новизна дослідження** полягає в розвідках нового жанру «horror» з використанням сучасного наукового інструментарію, зокрема, із запровадженням компаративного методу, що дає можливість порівняти шляхи становлення й розвитку жанру «horror» у мистецтві Японії та інших розвинених країн Заходу, артикулювати відмінності японської версії жанру від втілень горору в західних фільмах, а також виявити особливості його різних піджанрів, варіацій і перспективи їхнього подальшого розвитку.

**Виклад основного матеріалу.** Горор є одним із жанрів, які користуються особливою популярністю у кінематографістів, дослідників і пересічних глядачів. Цей неоднозначний жанр, потужніше за інші, викликає безліч запитань з огляду на те, що значно впливає на психіку людини, маючи при цьому часом досить цікавий прихований підтекст. Людина живе в постійному стані страху – втрати грошей або близьких, позбавлення волі, насильства, невдач, хвороби, смерті – щодо себе та інших людей. Один із найвідоміших американських критиків Робін Вуд, свого часу, вивчаючи жанрове кіно та горор, аналізував фільми жанру з погляду фрейдизму і насамперед через інтерпретацію фрейдизму Гербертом Маркузе. Вуд дійшов висновку, що монстр у горорі символізує фігуру, що була витіснена суспільством, при цьому витіснена через страх перед їх інакшою сексуальністю. Наприклад, у фільмі «Техаська різанина бензопилою» Тоуба Хупера вочевидь простежується страх суспільства перед звільненими, але й досі практикуючими пра-

цівниками скотобійні, а у фільмі «Поворот не туди» Роба Шмідта – страх перед людьми, які все життя існують трохи чи не у повному відриві від соціуму (tikumo journal, EP). Канадський дослідник кінематографа Баррі Кіт Грант якось зазначив, що фантастика дивиться вгору і вгору, на зірки, в небеса, а горор – униз, на тіло і всередину тіла. Страх перед неприродними змінами свого тіла, паразитами всередині нього та його зараження став основою для фільмів жахів піджанру «боді-горор». Прикладом таких фільмів є «Відеодром» Девіда Кроненберга, «Американська Мері» сестер Соска. Чимало з картин Кроненберга порушують проблему того, що прийнято вважати нормальним, а що – ненормальністю, хиткість грані між цими поняттями. Серія фільмів про «Чужого» Рідлі Скотта, «Щось» Джона Карпентера та «Ловець снів» Лоуренса Кездана, оповідаючи про непомітне чи травматичне проникнення в людське тіло будь-яких чужорідних живих істот і подальшу мутацію організму носія, у свою чергу є метафорами вагітності, та лише жертвами травматичного досвіду тут виявляються найчастіше чоловіки. Можна сказати, що насправді предметом страху є в цьому разі жіноча фізіологія (статеві органи, менструації, вагітність), яка як відштовхує, так і притягує представників протилежної статі, внаслідок чого виникає і сексуальний потяг. Погана поінформованість у питаннях, що стосуються жіночого організму, є наслідком підвищеного інтересу до нього (хорошим прикладом страху перед жіночою тілесністю є фільм «Пов'язані на смерть» того самого Девіда Кроненберга).

Другий феномен людських страхів, який і став темою нових жанрів горору, – це споживання, пожирання плоті. Вживання тіла в їжу є чистою формою сексуальних стосунків, які й будуються на поглинанні однієї плоті (життя, свободи, душі, кохання) іншою. Згідно з усталеною моделлю відносин, люди хочуть повністю споживати чуже (наприклад, висмоктати його цілком, як у фільмах «Дракула» Френсіса Форда Копполи та «Інтерв'ю з вампіром» Ніла Джордана) і не поступитися своїм. Такий вампіризм, як і канібалізм, – це і сучасна політика, і формат сексуального зв'язку. Фільми жахів просто промовляють цю істину вголос. «Сире» Джулії Дюкорно хоч і виставляє на першому плані страх дорослішання, але й у багатьох сценах чудово демонструє тісний зв'язок канібалізму і сексу (Ж. Деррида, EP). Щодо соціального значення творів жанру – жахливі фантастичні персо-

нажі найчастіше торкаються цілком реальних проблем соціуму у певний історичний відрізок. Ось, наприклад, що пише американський культуролог, фахівець із «похмурої» фантастики Девід Дж. Скал про фільм «Світанок мерців» Джорджа А. Ромеро: «Поств'єтнамський сіквел вийшов сардонічною та цинічною соціальною сатирою. Торговий пасаж, заселений м'ясоїдними зомбі, – метафорична модель суспільства споживання, в якому стимулювання споживчого інтересу набуло маніакального характеру» (Набока, 2006, EP). Коли в середині 1960-х почалася сексуальна революція, у продажу з'явилися оральні контрацептиви та багато інших засобів для жінок, і у фільмах жахів усіма фарбами заграла тема монструозних дітей («Дитина Розмари» Романа Поланський, «Омен» Річарда Доннера). Пов'язано це було з гучним скандалом – ліки «Талідомід», що підтримували жіноче самопочуття під час вагітності, виявилися недостатньо перевіреними і, як з'ясувалося, викликали дитячі мутації. Досі в мейнстрімному кіно є відображення страху перед швидкою жіночою емансипацією. Дуже цікаво дивитися, як, з одного боку, творці фільмів намагаються не уславитися сексизмом, а з іншого – чітко втілюють старі міфи. Наприклад, кіно про відьом («Відьма» Роберта Еггерса) завжди цікаве тим, що тема відьомства сама собою відображає древній страх перед жінками (*rikuto journal*, EP). У фільмах жахів досить часто обігрують сюжети, пов'язані з актуальними сьогодні технологічними страхами: перед радіацією («У пагорбів є очі» Олександра Ажа), поганою екологією («Затока» Барі Левінсона) і перед машинами, що вийшли з-під контролю («Термінатор» Джеймса Кемерона). Комп'ютерні та інші технології розвиваються у прискореному темпі. Джеффри К. Александер із цього приводу пише: «Комп'ютери легко вписалися в дискурс. З їх появи в 1944 р. і впродовж наступних тридцяти років вони бачилися сакральними, містичними об'єктами, що володіють неймовірними здібностями і уособлюють одночасно і надлюдське зло, і надлюдське добро». До цього можна додати, що у повсякденному житті над людьми тяжить страх. Біологічні страхи не пропадають, але до них додаються нові – техногенні. Людина не відчувається «царем природи» як у минулі роки, про що в гіперболічній формі показано в кіно про техножахіття.

Horror, як сучасний кінематографічний жанр, також може бути розглянутий з позицій естетизації страху та смерті, етичного значення фільмів

подібного жанру (у контексті дилем етики мистецтва) тощо. Однак він є ще й своєрідною мовою переказу культурної історії, і такий підхід може бути методологічною основою для етичного, естетичного та соціокультурного значень жанру. Чому кіно жанру horror стало мовою переказу культурної історії? Це відбувається через те, що основні сюжети страху вичерпані. Сам глядач, споживач цього жанру, виступає як творець і оповідач страшних історій – адже не випадково на початку XXI століття, в період кризи жанру, що почалися, набули популярності сюжети, які знімаються прихованою камерою ніби від імені глядача (мок'юментарі-horror), включають глядача у процес спостереження і роблять його співучасником подій більшою мірою, ніж у звичайному кіно. Подібна безпосередня участь передбачає не кіно як «велику ілюзію», а кіно як глобальний переказ уже побаченого, але лише від імені глядача. Цей переказ ніби каже нам: усе, що було раніше в найстрашніших сюжетах – усе це було правдою, і тепер не придумати нічого страшнішого; проте буде страшніше, якщо це повториться, і ви спостерігатимете за цим на власні очі. Зростаюча толерантність до чужої смерті та страждань дедалі більше відсуває досвідченого глядача від жаху, а отже, від катарсису. І тоді, при черговій кризі жанру, коли і мок'юментарі-horror надокучає, кіно пропонує нову інтерпретацію культурної історії, виконану в жанрі horror: найновіший, виконаний у жанрі horror, «досвід віри», який транслює особливий жах реальності, ідею про те, що кожен з нас – героєм цієї безперервної історії жахів, історії, яка існувала в минулому, існує зараз та існуватиме завжди. Саме за такого підходу найбільш яскраво проявляється та специфіка кінематографа, яку Ю. Лотман називає «боротьбою з часом і простором» (*Головні прем'єри...* EP).

Такий підхід, наприклад, використано у сучасному серіалі «Американська історія жахів» (*American horror story*). Цю ідею можна умовно позначити як звернення до концептів жанру horror. У фільмах жахів важливими є атмосфера жаху (*suspense*), «схоплювання» глядачем сенсу жаху, що певною мірою наближає глядача до переживання власних фобій (Божко, 2017, с. 23-30) Концептуалізація атмосфери *suspense* жанру *horror*. У цій частині статті розглянемо погляд на жанр *horror* з боку японського режисера Куросави Кійосі, який прославився в цьому жанрі та за допомогою впли-

вів культурної ідентичності й своєрідної естетики до смерті серед азійських країн зміг показати нам свій погляд на проблему. З розвитком фільмів жахів почався й розвиток різнобарв'я піджанрів фільмів жахів, а саме таких як: natural horror, gothic horror, supernatural horror, splatter horror, slasher horror, sci-fi horror, psychological horror, dramatic horror, body horror, comedy horror, action horror. Кожен з цих жанрів різнобарвний і має певні особливості. Скажімо, жанр supernatural horror виводить на екран надприродних істот: демонів, привидів, перевертнів тощо. Саме цей піджанр жахів найпопулярніший. Приклади: «Омен» (1976), «Відьма з Блер» (1999), «Прокляття» (2004). Або жанр dramatic horror – він містить у собі елементи драми та горору. Сюжет фокусується на взаєминах персонажів, проблемах у сім'ї або оточенні, часто має безліч емоційних діалогів. Приклади: «Бабадук» (2014), «Антихрист» (2009), «Темні води» (2002). Не можна також оминати і пластичний жанр sci-fi horror, що розвивається, – він поєднує в собі елементи наукової фантастики та жахів. Зазвичай розповідає про вторгнення інопланетян, божевільні наукові експерименти. Приклади: «Щось» (1982), «Особина» (1999), «Крикуни» (1995) або може поєднувати в собі декілька жанрів – яскравий приклад фільм «Муха» (1986), який поєднав у собі як sci-fi horror, так і body horror, або «Людина-невидимка» (2000) режисера Пола Верховена, що містить у собі відразу три жанри горору, – sci-fi, body та slasher horror. Не оминув цей жанр і країни Сходу, такі, наприклад, як Японія, країна, що однією з перших почала масову урбанізацію населення та зіткнулася з лихом ядерного апокаліпсису під час Другої світової війни, але змогла не лише відродитися, а й переродитися та дати новий подих жанрові фільмів жахів.

Досить часто через посередництво інших видів творчості: спочатку театрів Кабукі, а в більше до сьогодні – через мангу, розповіді про трагічні долі жіночих привидів просочилися на великий екран. Саме стрічки про нещасні непокійні душі Куросави, такі як «Пульс», знайшли відгук у широкій аудиторії та викликали низку голлівудських римейків у 2000-х роках. У японських фільмах жахів того періоду знайшлося місце не лише витонченому психологізму, який так майстерно діяв на досвідченого глядача, а й висвітлення актуальних проблем: насильство в сім'ї, становище матерів-одиначок, одержимість сучасними технологіями та ін. Такий тісний зв'язок з реаліями життя, оригінальний підхід до зображення страху також забезпечили J-горорам розлоге по-

ширення та любов глядачів у різних частинах світу. Куросаву Кійосі в його фільмах жахів завжди хвилюють психологічні наслідки життя суспільства, яке пов'язане переважно поверхнево, але позбавлене реального, людського контакту. І хоча жанр в Японії почав розвиватися дуже пізно, з середини 1960-х років, та навіть у ранні роки в японському погляді на жанр можна виділити своєрідні фільми, такі як «Сторінка божевільня» (1926) Тейносукі Кінугаса, знятий у стилі німецького експресіонізму, так ніби Роберт Віне фільмував у Японії. У 1940-1950-ті роки знімають численні історії, засновані на кайданах, у тому числі про бакенекі (кішка-привид): «Кішка-примара і таємничий сямісен» Усіхари, «Привид кішки Набесіма» (1949) Кунію Ваганабе і т.д. Далі виходять «Пекло» (1960), а також «Жінка-демон» (1964) Кането Сіндо. Сюжет останнього занурює нас у XIV століття, коли вдова, що залишилася без чоловіка, й її свекруха змушені заманювати солдатів, які нічого не підозрюють, і вбивати їх, щоб продати їхні речі торговцям.

В усіх цих метаморфозах можемо виділити психологізм та феномен j-horror, що, вочевидь, не лише впливають на кінокультуру фільмів жахів у фільмах Куросави Кійосі, а й загалом виявляють особливості японського погляду на феномени людських страхів, які своєю чергою проявляються у жанрі. Утако Мацуяма, японський дослідник у жанрі оповідання, склав графіки оповідання традиційних історій на західний манер і японський. У японському оповіданні важлива радше причинність дій, а не сам конфлікт: події засновані на діях і реакціях персонажів (чи діях не підвладних героям зовнішніх сил), які мотиви часто мають відношення до самої історії. Мацуяма вважає, що відсутність мети у структурі японського оповідання пов'язані з традиційними буддійськими цінностями відмовлення від мирських бажань, що контрастує з політикою цілеспрямованого Заходу (Matsuyama, 1983, p. 667). Головний герой зазвичай безцільний, оскільки він виглядатиме, умовно кажучи, «хорошим». Сюжет у японських історіях завершується якоюсь подією та/або акцентом, тоді як західна модель зазвичай передбачає розв'язку. Фактично це означає, що деякі історії в японському оповіданні не обов'язково завершені, всі крапки над «і» не обов'язково розставлені, просто історія «скінчилася» без почуття завершеності.

У багатьох японських фільмів жахів, оскільки вони досить часто пов'язані із сюжетами з традиційного фольклору, схожа з цими історіями струк-

тура: відсутність мети в героя, використання моделі побудови сюжету на діях і реакціях. Ця модель відмінно спрацьовує для жахів, оскільки створює почуття безпорадності перед байдужою реальністю. Японська кіноіндустрія жахів створює безліч фільмів, де все рухається виключно діями та реакціями, а закінчуються вони без будь-якої розв'язки, хоча останніми роками під впливом світової індустрії створюються роботи, більш наближені до «західного» типу оповіді. Що ж до відсутності мети у героя, то цей прийом покликаний викликати співчуття й причетність глядача: навіть якщо ти просто живеш звичайним життям (а героями японських жахів часто стають звичайнісінькі люди: школярі, студенти, матері-одиначки і т. д.), то це зовсім не означає, що зло тебе не наздожене. Разом ці два основних компоненти побудови сюжету в японській розповіді становлять рецепт для створення типового японського фільму жахів: початкова дія дає початок подорожі персонажів (підключення до клятого wi-fi, перегляд відеокасети, переїзд у новий будинок і т. д.), що підкорить їх владі зовнішніх сил, мета яких – шкода головним героям (мстивий дух, божевільний вбивця), або їх поглине якась ефемерна сутність (хвороба, прокляття, божевілья). У той час як глядачів вражало безпосереднє зображення привидів, сценарист Тіаки Конака та режисер Норіо Цурута докладали зусиль, щоб зробити цих привидів невлотими, залишити їх поза фокусом. Щоб досягти такого ефекту, використовувалися різноманітні хитрощі, на кшталт зйомок у стилі мок'юментарі (за десятиліття до появи стрічки «Відьми з Блер»!) або згадування реальних місць, дат, людей тощо («Страшні історії, що сталися насправді» Норіо Цурута, 1991). Як вказує японський дослідник Сьонсукі Мукае, такий підхід був названий «теорією Конака», яку пізніше використовували багато режисерів J-горорів, у тому числі Кійосі Куросава в «Зціленні» (1997) й «Пульсі» (2001), Хідео Наката в «Актрисі-примарі» (1996) і «Дзвінку» (1998) та ін. Багато популярних фільмів жахів Японії зазнали впливу цієї теорії завдяки успіху Хідео Наката та його творинь. Такасі Сімідзу, учень Куросави Кійосі, переглянув цей підхід у своєму «Проклятті» (2003), яке поряд із «Дзвінком» можна вважати поворотною точкою в історії J-горору.

Сам Куросава Кійосі – один з найталановитіших і найвідоміших кінорежисерів нового японського кіно. І хоча він працює в різних жанрах, найбільше прославився на терені фільмів жахів. Його фільми – філософські роздуми про станови-

ще людини у суспільстві. Вони вражають своїм постмодерністським трактуванням ідентичності. За кількістю гучних імен японське кіно вже цілком може конкурувати з американським. Але якщо спробувати знайти центральну фігуру, без якої просто неможливо уявити нову національну кінематографію Японії, то серед перших претендентів на таку почесну роль, безсумнівно, буде названо Куросаву Кійосі. Він не пов'язаний родовими зв'язками з патріархом японського екрана Акірою Куросава. Йому зараз 62 роки (народився 19 липня 1955 р. в м. Кобе) і за тривалий період своєї творчої діяльності він створив чималу фільмографію, яка вражає не лише кількістю стрічок, а й жанровим розмаїттям. Куросава Кійосі відомий, насамперед, як режисер художнього кіно – майстер жахів і психологічних трилерів, але з не меншим успіхом виступає і як актор, сценарист, монтажер, працює на телебаченні й знімає кіно для домашнього відео. Багато його картин були представлені на найпрестижніших міжнародних кінофестивалях – у Каннах, Берліні, Роттердамі, Венеції, Монреалі тощо.

Нагороди, отримані за них, склали солідний перелік: приз ФІПРЕСІ «Особливий погляд» Канського кінофестивалю 2001 («Спиритичний сеанс» – «Корей»), номінація на «Золоту пальмову гілку» Канського кінофестивалю 2003 р. («Яскраве майбутнє» – «Акуруй мірай»), приз журі «Особливий погляд» Канського кінофестивалю 2008 р. («Токійська соната» – «Токіо соната»), приз Азіатської кіноакадемії 2009 р. за найкращу роботу сценариста («Токійська соната»), переможець у номінації «Особливий погляд» Канського кінофестивалю 2015 р. як найкращий режисер («Подорож до берега» – «Кісебе -но табі»), номінація «Найкраща робота сценариста» Азіатської кіноакадемії 2016 р. («Подорож до берега»), номінація «Особливий погляд» Канського кінофестивалю 2017 р. («Поки ми тут» – «Санпо суру синрякуся») та ін.

На батьківщині одним із знаків визнання його таланту стала так звана Премія самурая, якою нагородив Куросаву в 2016 р. оргкомітет Токійського міжнародного кінофестивалю. Ця премія вручається ветеранам кінематографа, які продовжують створювати новаторські фільми та прокладати шлях до нової ери в кіно. Вона була заснована у 2014 р., і з того часу щороку в Токіо відзначають одного вітчизняного та одного всесвітньо відомого режисера. Показово, що в парі з Куросавою Кійосі серед нагороджених виступив Мартін Скорсезе.

А ще раніше лауреатами премії стали Джон Ву, Тім Бертон, Ямада Йодзі, Кітано Такесі. На Заході режисер голосно заявив про себе досить пізно, на 43-му році життя, коли в 1997 р. на Роттердамському кінофестивалі був представлений його фільм «Зцілення» («Cure», 1997). На той час Куросава працював у великому кіно вже 14 років і вважався одним із провідних японських кінорежисерів серед покоління кінематографістів кінця 1970-х – початку 1980-х років. Кіно він захопився ще у шкільні роки і навіть почав знімати аматорські фільми на 8-міліметрову плівку. Однак як майбутню професію вибрав соціологію, вступивши на навчання до Токійського університету «Рікке». Проте несподіване знайомство тут із професором Хацумі Сігехіко, найбільшим фахівцем у галузі історії та теорії кіно і відвідування його лекцій знову повернули Куросаву до дитячої мрії про кіно.

Професор Хацумі багато розповідав студентам про повоєнний американський кінематограф, особливо докладно зупиняючись на особливостях жанрового кіно. «Я став відвідувати лекції про кіно абсолютно випадково, але це стало визначальною подією для мене, – зізнавався Куросава. – Не зустрівши його (Хацумі – Г.К.) в той період, я ніколи не став би кінорежисером, і мої уявлення про кіно були б зовсім іншими. Він став для мене ключовою фігурою. Важко висловити в кількох словах, яким був його вплив на мене, але він вчив мене тому, що кіно та заняття кіно – це те, чому слід присвятити все своє життя. І ще він наполягав на тому, і повторював це неодноразово, що в кіно ви не можете передати те, що не спроможні побачити самі. Це звучить настільки очевидно, але любов, світ, ненависть – такі абстрактні поняття не можуть бути показані у фільмі. Звичайно, це не означає, що ви не можете їх висловити. Багато режисерів спробували зробити це, використовуючи свою майстерність, талант та допомогу своєї команди. Ви можете успішно висловити ці явища у такий спосіб, але ви ніколи не можете визнати, що ви зробили це лише за допомогою камери. Я був вражений таким підходом» (Міямото Норіакі, с. 93). Професор Хацумі не лише пробудив у Куросави величезний інтерес до створення фільмів, а й значною мірою визначив художній метод майбутнього режисера та його індивідуальні кінематографічні уподобання. Куросава багато в чому поділяв захоплення свого вчителя такими американськими режисерами, які працюють у жанрі екшн, як Роберт Елдріч, Дон Сігел, Сем Пекінпах та Річард Флейшер, так само, як майстрами фільмів-жахів – Тобом

Хупером та Джоном Карпентером. Водночас його залучали європейські кіномайстри першого ешелону – Жан Люк Годар, Він Вендерс та Ерік Ромер та ін. Навчаючись в інституті, Куросава у вільний від занять час продовжував створювати свої 8-міліметрові короткометражки. І один із його ранніх короткометражних фільмів «Школа» («Сигарамі гакуен»), знятий у стилі пародії на гангстерське кіно (якудза-ейга) у 1981 р., був включений до програми фестивалю PIA Film Festival, що проводився з метою пошуку молодих талантів і надання підтримки незалежним режисерам-початківцям. Нагорода дозволила Куросаві увійти у світ професійного кіно. Його одразу ж помітили у кіносередовищі. Багато відомих майстрів, у тому числі такі яскраві режисери, незалежні у своїх судженнях і смаках, як Хасегава Кадзухіко, Сомаї Сіндзі та Такахасі Баней, стали запрошувати його як асистента.

У 1980-ті роки Куросава розпочинає самотійну творчу кар'єру, знімаючи малобюджетні стрічки популярних жанрів якудза-ейга та стусану-ейга (еротики) у форматі V-cinema, призначені для домашнього відео. Ці роботи важко віднести до «великого» кіно, але іншого шляху в професію для режисера-початківця в ті роки практично не було. Його зусилля були досить швидко винагороджені: через три роки він отримує контракт від відомої кінокомпанії «Ніккацу», яка спеціалізувалась у ті роки на зйомках фільмів у жанрі романтичного порно. Його дебютною стрічкою стала еротична комедія «Війни Кандагава» («Кандагава інран сенсо», 1983). У центрі сюжету – життя двох пустотливих розпусних дівчат, які вечорами знічев'я спостерігають у телескоп за тим, що відбувається в квартирі, розташованій на іншому березі річки Канда. І, на свій подив, стають свідками сцен інцесту між матір'ю та сином. Це дає їм привід розпочати атаку на своїх сусідів. Вони оголошують матері війну і попутно намагаються врятувати й просвітити у сексуальних питаннях недолугого сина. І це стає їхньою головною розвагою. Вище було описано, як з погляду фрейдизму сексуальна послідовність і захопленість впливають на страхи людей і як вони важливі для жанру horror, тож молодий режисер узяв такі знання на озброєння ще з перших кроків, проте подібний сюжет не відповідав його естетичним пошукам. І, щоб якось урізноманітнити те, що відбувається, і пожвавити досить одноманітне дійство, Куросава дозволив собі деякі художні відступи від сценарію, знявши красиві види природи, птахів тощо, що відвертало увагу глядачів від

сексуальних сцен. Ця вільність зазнала серйозних нарікань з боку керівництва студії. Фільм пройшов у прокаті практично непоміченим, кінокритика також мовчала щодо режисера-початківця, а студія змушена була змиритися з недоотриманим прибутком. Проте в «Ніккацу» вирішили дати Куросаві ще один шанс «реабілітувати» себе, доручивши зйомки стрічки в тому ж жанрі. «Студентки: ганебний семінар» («Десі дайсей: хадзукасій дземінару») – вже з назви можна судити, про що картина і чого чекали від її творців. Але надії адміністрації кінокомпанії знову не справдилися. Творча фантазія та «непослух» режисера цього разу виявилися ще сильнішими. Дійшло до того, що після завершення зйомок на студії вирішили не випускати стрічку в прокат, причому не з якихось художніх чи цензурних міркувань, а через те, що вона зовсім не вписувалася в канони заявленого раніше еротичного жанру.

Тоді Куросава задумав викупити зняту плівку у «Ніккацу» і звернувся по фінансову допомогу до однієї з незалежних кінокомпаній, у керівництві якої опинилися його нещодавні роботодавці Хасегава Кадзукіко та Такахасі Банней. Йому пішли назустріч, і в результаті режисер отримав можливість ще раз попрацювати над картиною. Він змонтував фільм практично заново, неабияк скоротив окремі частини і представив їх у зовсім іншій редакції, змінивши навіть назву стрічки на «Збудження дівчини до-ре-мі-фа» («Дореміфа мусуме-но тіва савагу», 1985). У результаті фільм став більше скидатися на роботи Годара, ніж романтичну еротичну «Ніккацу». У відповідь на це керівництво студії влаштувало гучний скандал, можливо, навіть сильніший ніж той, що стався за 15 років до цього з Судзукі Сейдзюн. Але цього разу, звинувачений у всіх мислимих і немислимих гріхах, Куросава був покараний куди серйозніше, ніж його знаменитий попередник. Чутки про провал картин і професійну неспроможність молодого режисера, спритно сфабриковані в «Ніккацу», незабаром стали надбанням усіх провідних кінокомпаній Японії, приготувавши Куросаві роль вигнанця в японській кіноіндустрії.

Майже чотири роки після цього прикрого та гучного інциденту Куросава змушений був перебувати у своєрідному творчому засланні. Але образлива тривала творча перерва не обернулася професійним простоем у його режисерській долі. Він не занурився у бездіяльність, а всі ці роки готував себе до переходу на новий кінематографічний шлях, вивчаючи творчість найбільших режисерів у жанровому кіно.

Водночас, маючи за спиною чималий режисерський досвід і нехай трохи підмочену скандалом, але загалом непогану кінематографічну репутацію, режисер повертається до університету і, за прикладом свого наставника – професора Хасумі, починає читати цикл лекцій про кіно. І його слова, звернені до нового покоління студентів, мали не менший вплив, ніж той, що колись зробив на самого Куросаву улюблений викладач, визначивши його вибір професії. Так виник гурток учнів Хасумі – шанувальників таланту професора, серед яких можна назвати імена, що визначили обличчя японського кіно 1990-х років – Аояма Сіндзі, Синодзакі Макото, Сіота Акіхіко, Суо Масаюкі та ін. А з весни 2005 р. режисер починає викладання Школи кінематографії й нових засобів інформації при Токійському національному університеті образотворчого мистецтва та музики. Забігаючи наперед, слід сказати, що Куросава є також автором ряду книжок, у тому числі «Почуття зображень» («Ейдзо-но карісума», 1992), «Фільм як жаж» («Ейга ва осоросій», 2001), «Кіномистецтво Куросава Кіесі» («Куросава Кіесі-но ейгадзюцу», 2006), «Розмова про фільми 21-го століття» («Нідзю ити сейкі-но ейга про катара», 2011).

З 1990-х років намітився зворотний процес: з глибин стусану-ейга, а то й зовсім відео для дорослих (adult video), вийшли постановники, які згодом не просто влаштувалися в мейнстрімному та фестивальному кіно, а й стали ключовими фігурами в японському кінематографі. Куросава Кійосі один із них: він пройшов саме цей шлях. На початку 1990-х Куросава, вже маючи позаду майже десятирічний досвід роботи в кіно, став стипендіатом американського інституту Санденс (Sundance), де продовжив свою кінематографічну освіту. А, повернувшись із США, в 1997 р. вирішив знову спробувати себе в режисурі, поставивши один за одним два трилери – «Стежка змії» («Хебі-но міті») та «Очі павука» («Кумо-но хітомі»). Ці стрічки з абсолютно несхожими сюжетами об'єднує той самий вихідний посил: батько мстить за вбивство своєї дитини, а виконавець головних ролей – відомий актор Аїкава Се. Але ці роботи не стали великою сенсацією у світі кіно. Світову популярність режисерові принесла його інша робота 1997 року – містичний кримінальний трилер «Зцілення» («Сиге»), що розповідає про серію загадкових вбивств.

Картина свого часу буквально схвилювала пресу міжнародних кінофестивалів у Торонто, Роттердамі та Сан-Франциско, де вона з успіхом демонструвалася ще до виходу на великий екран. А вже через

два роки, 1999-го, три наступні роботи режисера по-стали у конкурсних показах найпрестижніших міжнародних кінофорумів. У лютому 1999 р. сімейна драма «Ліцензія на життя» («Нінген гокаку») була показана в Берліні, у травні в Каннах побачили його «Харизму» («Карисума»), а у вересні в Каннах демонструвалася стрічка «Безплідні ілюзії» («Оінару геньей»). Того ж року в Торонто, Единбурзі та Гонконгу було організовано ретроспективний мініпоказ робіт режисера. А ще через два роки, в 2001 р., відбулася чергова нагорода в Каннах – приз ФІПРЕССІ «Особливий погляд» за фільм «Спиритичний сеанс». Такої блискавичної світової слави зазнав, напевно, лише Китано Такесі.

Однак цей безперечний успіх режисера зовсім не означав, що все однозначно і його незвичайні роботи були відразу ж прийняті. Деяким критикам стрічки Куросава здалися надмірно затягнутими, меланхолійними і похмурими – занадто багато крові, інші ж називали їх гіпнотичними. Кажуть, що коли в пресі вкотре звинуватили Куросаву у надмірній жорстокості й прямо написали про його фільм як про «руйнівну цінність японського суспільства», режисер звернувся за моральною підтримкою до свого наставника, ушанованого майстра Фукасака. І той з презирством відповів: «Жалюгідні виходять цінності, якщо їх можна зруйнувати одним фільмом» (Mes, T. Midnight).

Одним з найвизначніших в аспекті образності фільмів жахів у японській культурі, а також визначним у кар'єрі режисера став фільм «Зцілення» («Cure»).

Його сюжет дуже незвичайний. У Токіо відбувається низка звірячих і загадкових убивств: то в готелі знаходять понівечений труп жінки, то чоловік викидає кохану дружину з вікна тощо. Як з'ясується, ці злочини здійснюють троє людей, не знайомих один з одним, але їх поєднує одне: вони вбили близьких і знайомих, причому почерк убивць однаковий – розполосоване горло з Х-подібним розрізом на шиї. За справу беруться детектив Такабе, якого грає знаменитий актор Якусе Кодзі, та психіатр Сакума. У поліцейського, крім службового інтересу до психіатрії, є і особистий, тому що його дружина страждає на провали пам'яті. Незабаром вони виходять на слід талановитого гіпнотизера Мамія Кунію, який до часу грає неясну, але вочевидь зловісну роль у парадоксальній серії вбивств. Залишається тільки з'ясувати, хто він такий і яку роль відіграє у цих злочинах, зрозуміти його мотиви. Втім, як поступово з'ясо-

вується, ці вбивства є плодом власних несвідомих бажань самих людей, які зважилися скоїти ці злочини. А гіпнотизер підбурює їх до вбивства, що має вигляд зцілення. Поліцейський марно намагається боротися з екстрасенсом-месією, покладаючись на волю та ясність розуму. Адже безумство підстерігає його з тилу: його тиха і усміхнена дружина поступово божеволіє. Вся ця атмосфера відкриває новий погляд на фільми жахів з точки зору японців, а саме: світ достовірний, світ тихого божевілля малогабаритних квартир та спальних районів і створює новий тип фільмів жахів – урбаністичний, – що в свою чергу зараз розвивається у Si-Fi horror. Сам фільм ніби розпадається на дві частини, що також характерно для азійського стилю побудови. Перша – стандартний детектив із похмурими вбивствами, цікавою інтригою та поліцейським розслідуванням. Але в момент, коли Такабе зустрічає таємничого свідка, у просторі фільму щось змінюється, на поверхню виповзає якесь екзистенціальне зло, що проникає у свідомість, знищує все добре, залишаючи після себе байдужість і безвихідь. І головне питання, яке мимоволі постає перед глядачем, це не коли і яким чином поліцейський інспектор викриє у скоєному загадкового Мамея. Режисер прагне знайти розгадку проблеми: чому звичайні виховані, благополучні, а часом навіть шляхетні люди так легко погоджуються вбивати. Тобто повертаючись до початку статті, можемо бачити не лише новаторську практику, а й використання канонів жанру «horror». Куросава далекий від моралізаторства: він не дає рецепту зцілення від цієї страшної людської вади, але своїм фільмом змушує кожного задуматися над питанням: хто ти є? І підштовхує до ще одного жанру фільмів жахів, а саме психологічного, – self horror. Ці та інші важливі проблеми людського буття стають стрижневими у творчості Куросави, поєднуючи у своєрідну трилогію цей та два інші його етапні фільми – «Харизма» («Карисума», 1999) та «Пульс» («Кайро», 2001). Їх часто називають своєрідним продовженням «Зцілення», хоча сюжети цих стрічок зовні не мають нічого спільного з попередньою роботою. Фільм «Харизма» багато в чому алегоричний. Його події розвиваються далеко від галасливого Токіо, в густо зарослому буковими деревами загадковому лісі, де один за одним засихають і падають додолу буки. І ось посеред лісу виникає пустельна галявина, в центрі якої продовжує боротися за життя єдине криве дерево без листя, з тонкими

гілочками на облупленому стовбурі, якому придумали ім'я Харизма. Саме воно стає яблуком розбрату між групами людей, що живуть неподалік. А в епіцентрі подій перебуває колишній поліцейський Ябуке (у виконанні Якусе Кодзі). В пролозі фільму ми дізнаємося, що свого часу він був звільнений зі служби, порушивши інструкцію і не наважившись застрелити терориста, який захопив заручника. Адже той вимагав не що інше, як встановити справедливість у всьому світі. Але все закінчується загибеллю і загарбника, і його жертви. Позбувся роботи і сам Ябуке і, важко переживаючи те, що сталося, прагне знайти заспокоєння від негараздів життя в тихому лісі. Але замість очікуваного спокою він, як і у випадку з терористом, постає перед складним життєвим вибором. Щоправда, тепер ідеться про порятунок чи дерева, чи лісу. Звичайно ж, це метафора від режисера. І герой приходить до єдино правильного, але нездійсненого рішення, закликаючи зберегти життя і тому, й іншому. І коли дерево все ж таки знищують, він своєю волею призначає нову Харизму – величезний обвуглений стовбур, на якому починає проростати тендітний зелений паросток. Втім, річ не лише у цьому символі життя. «Ти сам і є Харизма», – каже колишньому поліцейському один із персонажів.

Фільм цей – притча і передбачає одразу кілька тлумачень. Йдеться і про конфлікт між інтересами суспільства та індивідуума, що так характерно для сучасного суспільства, і про зіткнення героїв із фатальною владою невідомих сил тощо. Але, крім філософської складової, у фільм гармонійно вплетені елементи трилера та жахів, що робить жанрову приналежність стрічки складнішою, ніж просто драма. У темному лісі відбуваються містичні події та несподівані вбивства. Жахлива тиша лісу, яка чергується з тривожним музичним супроводом, що нагнітає жах, моторошні ознаки божевілля, які час від часу прослизують в очах героїв, їхні голоси, пронизані якоюсь страшною таємницею, і т.д. Стрічка «Харизма» остаточно викристалізувала й охарактеризувала схильність Куросави до апокаліптичних образів і тем духовної ізоляції людей.

Ще одна варіація на тему новаторського апокаліптичного горору це фільм «Пульс». Він розповідає про згубні впливи на людину нових технологій. У центрі подій, що розгортаються, опиняється парочка молодих людей та близьке їм коло друзів і знайомих. Вони пройдуть усі стадії: від незрозуміння та спроб списати все на підступи Інтернету до па-

ніки і втечі на край світу. А починається з того, що якогось разу в Токіо почали пропадати люди. Місто охоплює епідемія ірраціональних самогубств. Причиною цього є унікальна комп'ютерна програма, що полегшує спілкування з мертвими душами і, по суті, відкриває доступ до потойбіччя через Інтернет. А звідти в реальний світ проникають примари, які висмоктують із користувачів комп'ютерної мережі волю до життя. Цей фільм – це погляд режисера на симбіоз жанру «horror» та «cyberpunk», які створені в японській стилістиці. Для Куросави, як, втім, і для іншого майстра – Наката Хідео, – нагнітання страхів створює течію, в якій не так важливий сам жах того, що відбувається, як гуманістична складова: мерці у ній вирішують забрати собі міста після того, як живі самостійно зовсім втратили волю до життя, довіривши свої душі засобам зв'язку та ставши блідо-мерехтливими діодами у всевітньому електричному контурі. Жах через перетворення людей на примар від ланцюгів соціальних мереж та павутиння світової мережі. До речі, у прямому перекладі українською японська назва фільму «Кайро» означає саме «Ланцюг». В інтерв'ю Джиму О'Рурку в журналі «ВМВ» від 2005 року Куросава вказав про відсутність свого інтересу до окультизму та порушив питання, з якими люди стикаються протягом усього життя: що відбувається, коли ми вмираємо? Все скінчено? Це просто нічого? Чи є спосіб спілкуватися з тими, хто помер? На підсвідомому рівні, живучі у містах, вони зовсім вилучені. Правда в тому, що дуже часто у фільмах настає смерть головного героя або другорядного персонажа. Таким чином, використання привидів або спілкування з потойбічним світом є частиною одержимості режисера тими самими дитячими запитаннями.

**Висновки.** Популярність кіножанру horror укорінена в природному тяжінні людини до глибоких емоційних переживань. Саме прагненням отримати задоволення від почуттів захоплення, здивування, жаху тощо можна пояснити пристрасть до страшних історій, яка з давніх-давен проявлялась і задовольнялась у різний спосіб. Зокрема, шляхом поширення традиції переповідання міфів, легенд, містичних і страшних казок, оповідок на посиденьках біля багаття тощо. З винаходом кінематографа відкрилися нові можливості наведення «солодкого жаху» моторошними казками для дітей і дорослих. Формування та розвиток горор-жанру зумовили основну функцію фільмів жахів – репрезентувати базові страхи, характерні для того чи іншого часу та націопростору, надавати екранне втілення містич-



ним історіям, що межують зі сферою сакрального. Вивчення фільмів горор-жанру відкриває додаткові можливості щодо виявлення особливостей сфери жахливого, моторошного, допомагає розібратися не лише в тому, чого боялися люди в різні часи, а й проаналізувати основні «тригери» переляку та відповідні поведінкові реакції. Це дає підстави для обґрунтування мотивів зацікавленості та залюбленості цим жанром, допомагає осмислити його соціокультурне значення в історії кіно, з урахуванням відмінностей західної та азійської світоглядних моделей. Наприклад, фільми американського телесеріалу-антології «Американська історія жаху» (створений Райаном Мерфі та Бредом Фолчеком), де кожен сезон центрований окремим сюжетом, – це не лише історія нового жанру, а й об'ємний погляд на причини страху крізь призму культурної історії Америки. Отже, горор-фільми можна розглядати як своєрідні оповіді різноманітних історій, на яких позначилися страхи, приховані у колективному несвідомому – перекази, що здійснюються відповідно до історії та культури цілої епохи, народу, покоління.

Японською версією екранного горору як похідної від загального феномену азійського сприйняття категорії жахливого стали фільми жанру J-horror. Наочності та переконливості виявлення сутнісних відмінностей «східного» підходу до екранного показу *жахливого* сприяло посилання на творчість одного з японських майстрів кіногорору – Куросави Кійосі, який використав у своїх кінокартинах не лише міські легенди і фольклор, а й звернувся до більш глобальних проблем, що не втрачають актуальності для багатьох поколінь. Серед таких: особливості японської душі та психології, боязнь замкнутих приміщень та перенаселення тощо. Слід наголосити: японський горор коливається в дуже широкому проміжку – від безкровних, суто психологічних фільмів про приви́дів і духів, до насичених найвитонченішим насильством сюрреалістичних треш-картин. При цьому варто акцентувати своєрідний підхід японських кінематографістів до зображення насильства: в японському горорі насильство не лише надмірне, а й, якщо можна так висловитися, збаналізоване – його настільки багато, що воно не є чимось спеціально акцентованим. Ще однією, чи не найбільш симптоматичною особливістю екранних творів J-horror видається те, що Японія була першою країною, де фільми жахів почали масово вміщатися в контекст сучасних технологій. Саме цей аспект дуже вирізняє японську школу серед інших: якщо в Європі технологій у горорі або взагалі немає (приміром, через

специфіку історичного сетингу) або вони не арткулюються (внаслідок незалежності від них суті екранної оповіді), то в Японії (одній з найбільш технологічно розвинених країн світу) гай-тек змогли міцно поєднати з містикою, незважаючи на те, що зовні ці категорії майже не пов'язані між собою. Впродовж усієї історії японських фільмів жахів, незалежно від подій, що відбуваються в навколишньому світі, японські кіномайстри випускали і продовжують випускати особливу категорію фільмів про містичних примар юрей, йокай, візуалізувати історії, що беруть свій початок в японському фольклорі. В результаті представленого компаративістського дослідження було наголошено ці та інші характерні для японської кіношколи атрибути горор-фільму, обумовлено появу означених прикмет у фільмах Кійосі Куросави як одного з найяскравіших представників кіножанру.

#### Джерела та література

- A Brief History of Japanese Horror. Journal – rikumo journal. [EP]. URL: <https://journal.rikumo.com/journal/paaff/a-brief-history-of-japanese-horror>
- Божко, О. (2017). Концептуалізація атмосфери саспенс жанру горор. *East European Science Journal*. Вип. 20. С. 23-30.
- Вовк, О. (2019). Маніфестація емоції жаху крізь призму описів емоційних станів персонажів-жертв. *Львівський філологічний часопис Львівського державного університету безпеки життєдіяльності*. Вип. 5. С. 23-29.
- Головні прем'єри 70-го канського фестивалю [EP]. URL: <http://www.freecity.lv/kultura/41940/>
- Дерріда, Ж. *Кіно та його привиди*. Інтерв'ю з Ж. Дерріда [EP]. URL: <http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki/>
- Набока, Інна (7 листопада 2006, Київ). (RadioSvoboda. UA) Чому ми любимо фільми жахів? [EP]. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/954064.html>
- Міямото, Норіакі [宮本 法明]. Куросава Кійосі [黒沢清 『叫』 とJホラーの歴史. «Крики» Кійосі Куросава й історія J-горора] // 京都大学大学院 人間・環境学研究所. – 人間・環境学. *Дослідження людини та навколишнього середовища*. Вища школа досліджень людини та навколишнього середовища. Університет Кіото. Бібліогр; 2019. № 28. С. 93-104.
- Аль-Сальхані, Марія. *Психологія горору: чому люди так люблять кіно про маніяків* [EP]. URL: <https://mir24.tv/news/13367832>
- Mes, T. (2005). *Midnight Eye Guide to New Japanese Film*. California. Бібліогр; 2004. С. 125-320.
- Огнева, Т.К. (2020). Особливості розвитку сучасного мистецтва і кінематографа у Китаї, Кореї та Япо-

нії. *Українські культурологічні студії*: збірн. наук. праць. Вип.1. С. 69-83.

*Зміна творчого спрямування японського гурму жахів дає плоди* (28.08.2008). Переклад статті Isabel Reynolds для Reuters.

Mukae, S. (2012). *J-Horror: Its Birth and the Theory behind it*. Proceedings of the 3rd EU Workshop : Sub-Major Curriculum EU-Japanology, Kansai University Graduate School of Letters [EP]. URL: <https://www.academia.edu/26305269>

## References

A Brief History of Japanese Horror // Journal – rikumo journal [ER]. Retrieved from: <https://journal.rikumo.com/journal/paaff/a-brief-history-of-japanese-horror>

Bozhko, O. (2017). Kontseptualizatsiia atmosféry suspence zhanru horror. [Conceptualization of suspense in horror]. *East European Science Journal*. Vypusk. 20. S. 23-30.

Vovk, O. (2019). Manifestatsiia emotsii zhakhu kriz' pryzmu opysiv emotsiinykh staniv personazhiv-zhertv. [Horror genre emotion manifestation through the prism of heroes' victims emotional state]. *Lvivskiy filolohichnyi chasopys Lvivskoho derzhavnoho universytetu bezpek yzhyttiediialnosti*. Vypusk. 5. S. 23-29. [in Ukrainian]

Holovni premiery 70-ho kanskoho festyvaliu [ER]. Retrieved from: <http://www.freecity.lv/kultura/41940/> [in Ukrainian]

Derrida, Zh. *Kino ta yoho pryvydy*. Interviu z Zh. Derrida [ER]. Retrieved from: <http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki/>

Naboka, Inna (7 listopada 2006, Kyiv) (RadioSvoboda. Ua) Chomu mi lyubimo filmi zhahiv? [ER]. Retrieved from: <https://www.radiosvoboda.org/a/954064.html>

Miyamoto, Noriaki (2019). [宮本 法明]. Kurosava, Kiyosi [黒沢清『叫』とJホラーの歴史. «Kriki» Kiyosi Kurosava i istoriya J-horror] // 京都大学大学院 人間・環境学研究科. – 人間・環境学. *Doslidzhennia liudyny ta navkolyshnoho seredovyshcha*. Vyshcha shkola doslidzen liudyny ta navkolyshnoho seredovyshcha. Universytet Kioto. Bibliogr. № 28. S. 93-104.

Al-Salhani, Mariia. *Psykholohiia khororu: chomu liudy tak liubliat kino pro maniiakiv* [ER]. Retrieved from: <https://mir24.tv/news/13367832>

Mes, T. (2005). *Midnight Eye Guide to New Japanese Film*. California, 2005. Bibliogr. S. 125-320.

Ohnieva, T.K. (2020). *Osoblyvosti rozvytku suchasnoho mystetstva i kinematohrafu u Kytai, Korei ta Yaponii* [Features of the development of modern art and cinematography in China, Korea and Japan]. *Ukrainski kulturolohichni studii : zbirnyk nauk. prats*. Vyp.1. S. 69-83.

*Zmina tvorchoho spriamuvannia yaponskoho huru zhakhiv daie plody*. 28.08.2008. Pereklad statii Isabel Reynolds dlya Reuters.

Mukae, S. (2012). *J-Horror: Its Birth and the Theory behind it*. Proceedings of the 3rd EU Workshop : Sub-Major Curriculum EU-Japanology, Kansai University Graduate School of Letters [ER]. Retrieved from: <https://www.academia.edu/26305269>

**Georgii Kurbanov**

## Horror genre and the Kurosawa Kiyoshi creativity

**Abstract:** The article examines the creativity of Kurosawa Kiyoshi, focusing on the fundamental features of the films produced by one of the most talented and renowned directors in the realm of new Japanese cinema. While Kurosawa Kiyoshi has explored various genres, he is particularly recognized for his significant contributions to the Japanese horror genre. His films serve as philosophical treatises on the individual within society, leaving a lasting impression on intellectuals due to their postmodern exploration of identity.

The material in the film analysis delves into the nuances of the Asian perspective on horror, elucidating its resonance with contemporary contexts in Japanese underground culture. This analysis is set against the backdrop of the ambiguous attitudes of the Japanese people toward the nation's technological and economic success in the 20th century, as well as subdued fears related to environmental threats. The article characterizes the features of Japanese horror, highlighting its distinctions from Western counterparts. It introduces diversification and offers comparative characteristics of the genre's modalities, delving into the foundations of its rapid development within Japanese screen art.

**Key words:** Kurosawa Kiyoshi, japanese movie, horror movie, horror, cultural history, concepts of fear.

*Хомуцька Олена Петрівна,*  
аспірантка кафедри аудіовізуального мистецтва,  
викладачка Харківської державної академії  
дизайну і мистецтв, Харків, Україна

*Olena Khomutetska,*  
postgraduate student, lecturer of Audiovisual  
Art Department Kharkiv State Academy of  
Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

## ЕВОЛЮЦІЯ ГРИМУ В КІНЕМАТОГРАФІ УКРАЇНИ 1920-х-2023 РОКІВ

**Анотація.** На прикладі низки картин українського кінематографа 1920-х – 2023 років, проаналізовано та визначено основні етапи розвитку кіногриму в Україні. Розглянуто зміни, що відбулися в галузі гримерного мистецтва, залежно від соціального та технічного розвитку суспільства. Проаналізовано підходи художників-гримерів до створення образів, залежно від впровадження таких інновацій у кіно-виробництві, як чутлива плівка, електричне освітлення, павільйонні зйомки тощо. У статті акцентовано увагу на ключовій ролі кіногриму в підвищенні якості виробництва фільмів в Україні.

**Ключові слова:** грим, український кінематограф, засоби виразності, візуальні ефекти, сучасне кіно, інновації, поетичне кіно, німе кіно.

**Постановка проблеми та її актуальність.** Технологія створення гриму та його художні властивості тісно пов'язані з кіновиробництвом від моменту появи першої ігрової кінострічки. Поодинокі роботи кінокритиків, мистецтвознавців і культурологів, що здебільшого базуються на досвіді теоретиків та практиків театру, частково торкаються теми гримерного мистецтва, але ґрунтовних досліджень, які б містили систематизацію, аналіз наукових і практичних джерел, опис специфічних якостей застосування гриму й новітніх технологій його створення, не існує. Грим у світовому кіно пройшов шлях від «штучного» театрального гримування до вражаючих спецефектів, від самостійно нанесеного актором гриму до формування окремого департаменту. Не стало винятком і українське кіно: перебуваючи наразі в процесі активного розвитку, кіновиробництво вимагає від художників-гримерів виконання нових, складних завдань, спонукає опановувати відповідні технології та професійні гримерні матеріали. З огляду на це, вважаємо доцільним приділити увагу розгляду процесу еволюції гриму в українському кіно. Актуальність обраної проблеми зумовлена

необхідністю удосконалення та систематизації знань у недослідженій галузі кіногриму. Ця наукова розвідка є першою спробою визначення специфіки гримерного мистецтва на різних етапах розвитку кінематографа в Україні.

**Мета дослідження** – визначити основні етапи розвитку гримерного мистецтва в українському кінематографі, схарактеризувати відповідні особливості гриму як засобу виразності залежно від технічного та соціокультурного розвитку.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Вагомим інформаційним джерелом запропонованого дослідження стали найрепрезентативніші картини українського кінематографа 1920-х – 2023 років, а також інтернет-ресурси, що містять інтерв'ю з сучасними українськими художниками-гримерами. Теоретичне підґрунтя статті становлять праці сучасних науковців, присвячені гримерному мистецтву. А саме: «Науково-теоретичні засади дослідження гриму в мистецьких практиках» Момчилової А.Г. (2018), в якій авторка досліджує змістове наповнення поняття «грим» у різних літературних джерелах та мистецьких практиках і виявляє, що різні періоди розвитку

поняття «грим» мали відмінні характеристики й сфери використання. Від умовних малюнків на обличчі та тілі під час релігійних обрядів і примітивного за матеріалами й технікою виконання гриму в середньовічних мораліте та містеріях до сформованого театром класицизму театрального гриму, що отримав перші риси характерності й індивідуальності у XVIII ст. Момчилова також розглядає поняття «грим» у контексті модних інновацій XXI ст. В своїх працях «Образотворчі засади гриму в модних інноваціях» (2019) та «Грим у модних інноваціях» (2019) вона влучно відзначає, що в сьогоденні візуальні трансформації зовнішнього вигляду з використанням сучасних технологій та технік гримування є особливо помітними. В дослідженнях Г. Момчилової можна зауважити використання застарілих термінів у галузі гримерного мистецтва. Торкаючись питання пластичного гриму, який з радянських часів прийнято називати об'ємним, або скульптурним, авторка недостатньо висвітлює це поняття з очевидної відсутності відповідних темі сучасних джерел. Докладно розглядає грим у галузі моди А.Г. Шаркіна в праці «Грим у модних інноваціях XXI століття: художні засоби і технології» (2021). Вичерпний матеріал з історії ритуального розпису обличчя різних народів і використання гриму та маски в театрах Сходу, де кожен візуальний образ персонажа має певне тлумачення, подає в статті «Семіотичний аспект мистецтва гриму» (Медведева В., 2014). Вона розглядає грим як знакову систему, що невідривно пов'язана з театральною системою. Авторка дає висновок, що кожен елемент гриму – колір, візерунок, зачіска – має власне смислове навантаження. Малярчук К.Г. у статті «Грим і маска як структурні складники сценічного образу» (2021) виявляє особливості гриму та масок у різножанрових сценічних образах і визначає їх вплив на артиста та глядача.

**Виклад основного матеріалу.** Грим як один з найважливіших театральних засобів виразності з появою кінематографа одразу посів своє місце на знімальному майданчику. Дуже скоро стало зрозуміло, що звичні техніки гримування та матеріали не відповідають вимогам кіновиробництва. Проникливе око камери виявило, що театральний грим є занадто важким і створює ефект маски, а з появою якісного освітлення та чутливої плівки розпочався пошук більш природного вигляду, максимально реалістичних гримерних ефектів.

У часи німого кіно грим мав більш технічне ніж художнє значення, його основним завданням було чітке підкреслення рис обличчя. Кіноплівка була дуже низької чутливості, а світло софітів могло перетворити незагримоване обличчя актора на невиразну пляму. На допомогу кіно прийшли театральні гримерні засоби та техніки нанесення гриму. Гримування як професії ще не існувало, тож найчастіше актори самі займалися своїм зовнішнім виглядом під час зйомок. Наприклад, зірки українського німого кіно Амвросій Бучма та Наталя Ужвій, прийшовши в кіно з театру, прекрасно володіли мистецтвом зміни зовнішності, створюючи свої кінообрази, вони завжди приділяли велику увагу гриму. Амвросій Бучма впродовж п'яти років, які він присвятив кінематографу, втілював понад 50 яскравих персонажів, глядацька аудиторія вже не уявляла собі кінострічку без участі в ній Бучми. Його перевтілення вражали своєю точністю та відповідністю змісту картини. Створюючи образ Гордія Ярошука в «Нічному візнику» (1927), актор, врахувавши соціальний статус, умови праці, вік та темперамент свого героя, звернувся до театральної техніки зістарювання засобами гриму: підкреслення зморшок та очних западин, використання перуки зі скуйовдженим сивим волоссям, штучних вусів і густих, нависаючих над очима брів. Ці засоби надали персонажеві Бучми характерності та виразності, допомогли втілити живий, реалістичний образ непересічної особистості. Слід зазначити, що ця роль стала однією з перших влучних спроб в українському кіно звернутися до психологізму, розкрити весь драматизм характеру героя. Зовсім інакшим бачимо Амвросія Бучму в картині «Проданий апетит» (1928), перед нами постає молодий чоловік Еміль, що змушений голодувати через безробіття. Актор не використовує цього разу ні перуку, ні вуса, лише базовий грим молодого обличчя та невеличку корекцію форми носа за допомогою гумозу. На відміну від ролі старого візника, Бучма в образі Еміля є максимально натуральним і схожим на себе в реальному житті.

Переглянувши та проаналізувавши картини українського німого кінематографа, а саме: «Тарас Шевченко» (1926), «Тарас Трясило» (1927), «Нічний візник» (1927), «Проданий апетит» (1928), можемо охарактеризувати основні тенденції тогочасного кіногриму. Слід відзначити значну театральність, що супроводжується щільним тоном на обличчі, чіткими темними контурами очей і губ,

контрастними кольорами, що акцентують очі та вилиці. Темні, ретельно нанесені тіні надавали більшої експресивності погляду, драматичності виразу обличчя. Німий кінематограф вимагав від акторів активної, часом перебільшено-емоційної міміки, щоб донести до глядача всю гаму почуттів персонажа, отож досягти цього дуже допомагали гримерні засоби виразності. Ми бачимо активне використання постижерних виробів, а саме характерних перук, бакенбардів, борід і вусів, за допомогою яких створювалися образи Тараса Шевченка, старого візника з картини «Нічний візник», а також козаків у картині «Тарас Трясило». Постиж – як мистецтво створення виробів з натурального та штучного волосся завжди супроводжував театральний грим, а з появою кінематографа став невід’ємною складовою кіногриму.

Колір у кіно привносить нові правила та завдання, гримерне мистецтво не стало винятком й змушене було змінюватися та вдосконалюватися відповідно до нових вимог часу. Якісна картинка вимагає тісної співпраці між оператором і гримером для досягнення найкращого результату. Освітлення значною мірою контролює грим, воно може або додати недоліків і зруйнувати бажаний ефект, або ж мінімізувати проблему чи дефект, прихований гримером. Хороший грим можна зіпсувати або зменшити його ефективність неправильним освітленням, водночас вдале освітлення може якісно вплинути на грим. Зйомки зі штучним світлом у павільйонах мають свої особливості, гримерам доводиться враховувати не лише специфіку облич акторів, колір їх костюмів, а й колір та інтенсивність світла, що падатиме на персонажів у кожній сцені фільму. Природне ж вуличне освітлення ніби поглинає грим, тому в перших кольорових кінострічках актори загримовані дуже ретельно. Наприклад, у «Тінях забутих предків» С. Параджанова (1964), де більшість сцен було знято в умовах природних локацій, а кіноплівка все ще була невисокої чутливості, на обличчя, шию та інші відкриті ділянки тіла акторів наклали шар гриму охристого кольору, аби на тлі колоритних національних костюмів їх обличчя не видавалися блідими, а набували виразності

Якщо в поетичному кіно ми все ще бачимо помітну театральність гриму, то в кінокартинах 1970–1980-х рр., що тяжіють до реалізму, передачі естетики та настроїв поточного часу, можемо спостерігати максимальну натуральність образів,

легкість і природність. Більшість знятих у радянський період фільмів відображали консервативні ідеологічні й естетичні установки епохи, тому відповідні особливості мали костюм, зачіска і грим. Особливо чоловікові – будівникові комунізму Радянська влада не давала виділятися з натовпу не лише в житті, а й у кінематографі. Герої вітчизняних фільмів мали носити не модний, як на Заході, а простий функціональний одяг, бути просто й акуратно зачесаними та свіжопоголеними. Але згодом ситуація починає змінюватися і на екранах з’являються нові персонажі, вдягнені у шкіряні куртки, джинси, розтягнуті светри. Герої українського радянського кіно починають набувати індивідуальних рис: вдягатися зі смаком, а іноді й відростити бороду та довге волосся.

Кінематограф доби Незалежності, переживши розпад кіноіндустрії та ставши на шлях її відбудови, поступово наповнюється різноманіттям жанрів, новітніми технологіями та молодим поколінням кіномитців. Сучасне кіновиробництво вимагає і від майстрів гриму йти в ногу з часом, стежити за тенденціями, появою нових матеріалів і технік гримування. Українські гримери, демонструють високий рівень професійної майстерності, переймаючи досвід своїх західних колег, опановуючи техніки створення спеціальних ефектів, а саме: реалістичне зістарювання, виготовлення силіконових і латексних накладок, муляжів, інкапсуляцію силікону, аерографію, роботу зі спиртовими, касторовими гримерними фарбами тощо. В кіноіндустрії відбувається формування департаменту гриму, розподіл завдань між художником-гримером та художником зі спецефектів, комп’ютерні технології та грим, поєднуючись, створюють захоплюючі візуальні образи. У фільмах «Поводир» (2014), «Брама» (2017), «Сторожова застава» (2017), «Наші котики» (2020), «Сторонній» (2019), «Безславні кріпаки» (2020), «Максим Оса. Золото Песиголовця» (2022) ми бачимо не лише якісний базовий грим, а й професійний пластичний грим та спеціальні ефекти у вигляді штучних поранень, опіків, шрамів, образів фантастичних істот тощо. В картинах «Гуцулка Ксеня» (2018), «Захар Беркут» (2019), «Чорний ворон» (2019), «Щедрик» (2022), «Довбуш» (2023) художниками-гримерами та постижерами відтворено естетику відповідних історичних епох. З 2018 року видатні гримерні роботи відзначають премією «Найкращому художнику з гриму» від Української кіноакадемії

в рамках Національної кінопремії «Золота Дзига». Першою переможницею в цій номінації стала Ліліана Хома за роботу над гримом для фільму «Кіборги», режисером якого виступив Ахтем Сейтаблаєв, а сценаристкою Наталя Ворожбит. Стрічка відображає події оборони Донецького аеропорту. Автори фільму змогли створити автентичні, збірні образи українських солдатів, а також не демонізованих, не позбавлених людських рис, реалістичних ворогів, у цьому їм значною мірою допомогла точна робота художниці з гриму. Прості на перший погляд ефекти: пил, бруд, піт, садна та подряпини на обличчях і руках героїв, говорять голосніше за текст про ситуацію, в якій перебувають персонажі, про їх фізичний і внутрішній стан. У наступні роки лауреатами ставали Катерина Струкова, Алла Леонова, Марія Петровська, а цього року VII Національна кінопремія «Золота Дзига» відзначила за найкращий грим роботу Марії Пілунської для кінострічки «Памфір» (2023).

**Висновки.** У статті визначено основні етапи розвитку гримерного мистецтва в українському кінематографі 1920-х – 2023 років. Застосовуючи комплексний методологічний підхід, ми систематизували, проаналізували й осмислили творчі здобутки, прийоми та техніки художників-гримерів українського кінематографа з радянських часів до сьогодення, виокремили основні характеристики та особливості створення образу на кожному етапі.

Гримерне мистецтво є невід'ємною ланкою кіновиробництва. Грим відіграє ключову роль у створенні образів, атмосфери та контексту кінострічки, має вагомий вплив на сприйняття фільму глядачами, наголошує українську культурну ідентичність у світовому кіно. Точний історичний і портретний грим великою мірою впливає на розвиток історичного кіно, створення фантастичних істот за допомогою гриму дає можливість українським режисерам втілити на екрані унікальні творчі ідеї. Грим, поєднуючись із комп'ютерними технологіями, розширює можливості для створення високоякісних і захоплюючих кіношедеврів. З огляду на це, наявність змістовних, інформативних досліджень сприятиме розвитку гримерного мистецтва в українському кінематографі, появі інновацій, відходу від стереотипів і підняттю на новий професійний рівень, що відповідатиме світовим стандартам. Крім того, наукові праці, присвячені гриму, можуть підвищити обізнаність громадськості щодо важливості цього виду мистецтва і таким чином підвищити культурний рівень українського суспільства.

#### Джерела та література

- Малярчук, К.Г. (2021). Грим і маска як структурні складники сценічного образу. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 45. С. 191-198.
- Медведева, В.В. (2014). Семіотичний аспект мистецтва гриму. *Культура України*, 46. С. 228-235.
- Момчилова, А.Г. (2018). Науково-теоретичні засади дослідження гриму в мистецьких практиках. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 38. С. 259-268.
- Момчилова, А.Г. (2019). Грим у модних інноваціях. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, VII(34), 205. С. 15-17.
- Момчилова, А.Г. (2019). *Образотворчі засади гриму в модних інноваціях*. Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доп. міжнар. наук.-практ. конф. М-во освіти і науки України; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ: Вид. центр КНУКіМ. С. 203-204.
- Хоменко, В. (2015). Гример Олег Цьось: три маски в день – це СРСР, а не Голівуд. *Insider*. URL: <http://www.theinsider.ua/rus/art/khudozhnik-po-grimu-oleg-tsos-tri-maski-v-den-tse-srsr-a-ne-gollivud/>
- Шаркіна, А.Г. (2021). *Грим у модних інноваціях XXI століття: художні засоби і технології* (Дис. канд.). Київський національний університет культури і мистецтв, Київ.

#### References

- Maliarchuk, K.G. (2021). Hrym i maska yak strukturni skladnyky stsenichnoho obrazu [Makeup and mask as a structural components of the stage image]. *Visnyk Kultura Ukrainy*, 2022. KNUKIM. Seriya: Mystetstvoznavstvo, 45. С. 191-198. [in Ukrainian]
- Medvedieva, V.V. (2014). Semiotic aspect of make-up art. [Semiotic aspect of makeup], *Kultura Ukrainy*, 46. С. 228-235. [in Ukrainian]
- Momchylova, A.H. (2018). Naukovo-teoretychni zasady doslidzhennya hrymu v mystets'kykh praktykakh [Scientific and theoretical foundations of the makeup study in artistic practices]. *Visnyk KNUKIM. Seriya: Mystetstvoznavstvo : zb. nauk. pr.* Kyiv: Vydav. tsentr KNUKIM. Vyp. 38. S. 259-268. [in Ukrainian]
- Momchylova, A.H. (2019). Hrym u modnykh innovatsiyakh [Make-up in fashion innovations]. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, VII(34), I.: 205. Budapest. P. 15-17. [in Ukrainian]
- Momchylova, A.H. (2019). *Obrazotvorchi zasady hrymu v modnykh innovatsiyakh* [Fine art principles of make-

up in fashion innovations]. *Ukrayina u svitovykh hlobalizatsiynykh protsesakh: kul'tura, ekonomika, suspil'stvo: tezy dop. mizhnar. nauk.-prakt. konf. M-vo osvity i nauky Ukrayiny*; Kyiv. un-t kultury, Kyiv. nats. un-t kul'tury i mystetstv. Kyiv: Vyd. tsentr KNUKiM. S. 203-204. [in Ukrainian]

Khomenko, V. (2015). *Hrymer Oleh Ts'os': try masky v den' – tse SRSR, a ne Holivud*. [Makeup artist Oleg Tsyos: Three masks a day is the USSR, not Holly-

wood.] *Insider*. URL: <http://www.theinsider.ua/rus/art/khudozhnik-po-grimu-oleg-tsos-tri-maski-v-den-tse-srsr-a-ne-gollivud/>. [In Ukrainian]

Sharkina, A.G. (2021). *Hrym v modnykh innovatsiyakh XXI stolittya: khudozhni zasoby i tekhnolohiyi* [Make-up in fashion innovations of the XXI century: artistic means and technologies] [Thesis of Candidate of Science]. Kyiv National University of Culture and Arts. [in Ukrainian]

***Olena Khomutetska***

### **The evolution of make-up in Ukrainian cinema of the 1920s–2023**

**Abstract.** Based on Ukrainian cinema films from the 1920s to 2023, the main stages of makeup development in Ukraine have been analyzed and identified. Changes in the field of makeup artistry have been examined in relation to society's social and technological development. The approaches of makeup artists to creating characters have been analyzed, depending on the introduction of innovations in filmmaking, such as sensitive film, electric lighting, studio shooting, etc. The article emphasizes makeup's crucial role in enhancing film production quality in Ukraine.

**Key words:** make-up, Ukrainian cinematography, the expression means, visual effects, modern cinematography, innovations, poetic cinema, silent film.

**Вітрив Владислав Вадимович**,  
аспірант кафедри режисури телебачення. Київський  
національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

**Vladyslav Vitriv**,  
postgraduate student of the TV Directing.  
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,  
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

## РОБОТА РЕЖИСЕРА З НЕПРОФЕСІЙНИМИ АКТОРАМИ В КІНО УКРАЇНИ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

**Анотація.** У статті розглянуто підходи режисерів до роботи з непрофесійними акторами як способи вираження авторського світогляду. Особливу увагу приділено використанню підходів режисера як засобу зображення проблематики соціальних реалій.

Застосовані такі методи наукового дослідження: пошуковий (для збору інформації про обрану тему), дедуктивний метод (для виокремлення окремих стилістичних рис кінофільмів із загального явища українського кіно доби незалежності), порівняльний (для виокремлення особливостей роботи з непрофесійними акторами режисерів Європи та режисерів України), метод узагальнення (для написання висновків).

**Ключові слова:** непрофесійний актор, режисура ігрового кіно, стилістика акторського виконання, інструментарій режисера-постановника, кіно незалежної України.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Серед кінематографістів України спостерігається тенденція – залучати непрофесійних акторів до виконання ролей у художніх кінострічках. Слід зазначити, що більшість вітчизняних авторів віддають перевагу роботі з професійними акторами, які мають фахову освіту або досвід роботи в кіноіндустрії. Сьогодні ж з'являється дедалі більше стрічок, у яких ролі виконують аматори. Така тенденція свідчить не лише про зміну у підході до виробництва фільмів, а й про потребу авторів у пошуку індивідуальної кіномови. Робер Брессон, французький кінорежисер, який працював виключно з непрофесійними акторами, зазначав, що звичайні люди можуть привнести у картину набагато більше правди життя, аніж професійні актори із відпрацьованими прийомами (Bresson, Griffin, 2016). Серед кінематографістів незалежної України виникла потреба у осмисленні світу та самоідентифікації. Тобто автори зосередилися на осмисленні дійсності замість створення легких жанрових сюжетів. Таким чином, в Україні з'являються нестандартні авторські висловлювання,

які потребують особливого способу реалізації. Робота з непрофесійними акторами є одним із таких підходів. Даний інструмент режисера-постановника потребує аналізу як важлива характеристика індивідуального почерку творця екранного твору, в якому автор виражає власне осмислення світу в конкретному місці та періоді часу.

**Мета статті.** Дослідити та проаналізувати підходи режисерів-постановників у роботі з непрофесійними акторами в українському кіно періоду незалежності та довести, що такий підхід є способом осмислення проблем сучасності.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Проблему роботи режисерів із непрофесійними акторами активно досліджують науковці та кінокритики Європи. Наприклад, Мігель Гаджіотті (Miguel Gaggiotti) розглядає особливості роботи режисерів із непрофесійними акторами у кінематографі італійського неореалізму (Gaggiotti, 2021). Зокрема, автор досліджує вплив даної течії на кінематографістів у другій половині ХХ століття. Вітчизняні ж науковці, які досліджують розвиток кінематографа України доби незалежності (Зуба-



віна, 2007; Тримбач, 2019), на жаль, лише побічно торкаються проблеми роботи режисерів із непрофесійними акторами. Водночас у сфері кінокритики та публіцистики це питання обговорюється більш активно, що дає матеріал для проведення фактологічного аналізу статей, інтерв'ю вітчизняних кінокритиків і журналістів (К. Бойко, Я. Дружок, А. Смаковська). Попри наявність більш поглиблених оглядів залучення непрофесійних акторів до ігрового кіно, ці тексти не містять докладного вивчення роботи режисера з непрофесійними акторами. Таким чином, це актуальне для українського кіно явище потребує поглибленого та послідовного наукового дослідження, адже на теренах України його використання має індивідуальні особливості, що залежать від новаторських пошуків авторів у певний часовий проміжок.

**Виклад основного матеріалу.** Андре Базен, описуючи режисерську стилістику Вітторіо де Сіки у фільмі «Викрадачі велосипедів» (*Ladri di biciclette*, 1948), акцентує увагу на підході автора до вибору виконавців на головні та епізодичні ролі. А. Базен формулює, що для вираження певної проблематики неможливо залучати професійних акторів, адже вони не є достовірними носіями проблем (Bazin, 1976, с. 313). Саме В. де Сіка відмовляється від роботи з професіоналами та віддає перевагу «людям з вулиці». Таким чином, виконавцем головної ролі стає Ламберто Маджорані (*Lamberto Maggiorani*), що на той час працював токарем на одному з підприємств у Римі. Він чудово розумів складності часу: безробіття та бідність, від яких потерпала тогочасна Італія. Л. Маджорані, базуючись на своєму особистому досвіді та розумінні проблеми, мав міцну основу для гри свого персонажа. «Викрадачі велосипедів» є одним з яскравих прикладів неореалізму, що формувався у кінематографі Італії у 40-х–50-х роках ХХ століття. Для режисерів цього напрямку робота з непрофесійними акторами стала основним інструментом, що становив не лише стилістичну складову, а й закарбовував портрет Італії того часу.

Слід зазначити, що такий підхід у роботі з непрофесійними акторами еволюціонував серед режисерів Європи. Послідовниками В. де Сіки стали такі видатні автори, як Франсуа Трюффо (*Les quatre cents coups*, 1959), Мілош Форман (*Černý Petr*, 1964; *Lásky jedné plavovlásky*, 1965) та Кен Лоуч (*Kes*, 1969). Режисери, працюючи над фільмами, пропонували непрофесійним акторам

зіграти самих себе у запропонованих обставинах заради органічного переживання та зображення проблематики, що її досліджує автор. Також одним із яскравих прикладів використання даного інструменту є фільм «Акваріум» (*Fish Tank*, 2009) Андреа Арнольд. На головну роль була запрошена сімнадцятирічна Кеті Джевіс, яка тоді закінчувала загальноосвітню школу. А. Арнольд помітила, що К. Джевіс, як особистість, є носієм проблеми адаптації підлітка у соціумі та світі загалом. Режисерка запросила її на головну роль заради того, щоб К. Джевіс могла якомога достовірніше передати підліткові складнощі, що виникали у розквіті її життя. Підходом до роботи А. Арнольд з К. Джевіс була ігрова імпровізація (Costa, 2009, EP). Режисерка просила акторку існувати так, як би вона існувала у реальному житті, щоб реакції та стани були якомога ближчими до істинних. Більшість сцен у фільмі побудовані саме за цим принципом. Такий підхід до роботи з непрофесійними акторами дає змогу виконавцеві не грати, а відтворювати свої переживання у запропонованих автором обставинах.

В Україні автори-режисери також звертаються до роботи з непрофесійними акторами задля перекладу власного бачення світу на мову кіно. Яскравим представником особливого погляду та неординарного висловлювання є режисерка Кіра Муратова. Починаючи ще з «Астенічного синдрому» (1989), К. Муратова експериментувала із пошуком інструментів, що створювали б атмосферу «схибленого світу» у її стрічках. Саме робота з непрофесійними акторами стала для режисерки основою авторської стилістичної умовності. Актори-аматори у її стрічках грають гротескні маски, що сукупно становлять об'ємну та різноманітну колекцію «дивних» особистостей. Виконавцями ролей другого плану часто стають люди з фізичними або психічними вадами, роми, грабарі тощо. К. Муратова пропонує акторам-аматорам грати своїх персонажів у «карикатурній» манері, малюнок ролі яких не змінюється впродовж фільму. Таким чином, непрофесійні актори із їх індивідуальними особливостями репрезентують контекст (середовище) дії протагоніста, виконавцем якого є професійний актор. К. Муратова комбінує гру аматорів, чий «схиблений світ» поглинає або відсторонює протагоніста – професійного виконавця. Вдалою ілюстрацією такого підходу є фільм «Другорядні люди» (2001), у якому головну роль виконує актри-

са Наталія Бузько, а роль другого плану – Пилип Панов. П. Панов не є професійним актором і має певні зовнішні особливості (худорляву статуру, високий зріст, видовжену форму обличчя та високий своєрідний тембр голосу), які саме і були потрібні К. Муратовій для вираження задуму. Тобто вона залучає акторів-аматорів на ролі другого плану або ролі масових сцен заради створення специфічного середовища існування протагоніста. Саме такий підхід є індивідуальним почерком К. Муратової, що напряму транслює її світобачення.

Специфічними підходами до роботи з непрофесійними акторами користуються й інші українські автори. У фільмі «Мийники автомобілів» (2001) режисер Володимир Тихий фокусує увагу на житті київських підлітків початку «нульових» років. У цій історії створено певні деталі, що вдало відображають соціокультурне становище тогочасної України. Саме завдяки непрофесійним акторам автор створює портрет часу та людей у ньому. Якщо у цій кінострічці ролі дорослих виконують професійні актори (Антін Мухарський, Інна Мірошніченко, Лариса Руснак), то ролі підлітків – аматори-виконавці. Шукаючи кіномову, що відображала б реалії того часу (Коркодим, 2015, EP), В. Тихий зосередився на підборі виконавців за зовнішніми характеристиками. Зanedбаність і жебрацтво у світі підлітків, що є наскрізною темою кінострічки, вдало акцентують обличчя виконавців-аматорів. Вони підбрані не за виразною привабливістю, а радше навпаки – виразною непривабливістю. Таким чином, автор створює відчуття «документального» контексту для перебігу основного сюжету. Також особлива зовнішність виконавців є основою для відбору та створення гармонійного акторського ансамблю. Оповідючи історію, автор не концентрується виключно на одному персонажі, адже полем його уваги є колективний протагоніст, що відображає портрет покоління підлітків. У пошуках деталей, що достовірно передавали б реалії України того часу, В. Тихий робить акцент на мові персонажів – сленгу. Реалізація акторами-аматорами діалогів та окремих реплік не є достовірною, адже їх словесна дія іноді виглядає досить неприродно та навіть шаржовано. Це не є вираженням особливого авторського бачення, адже В. Тихий намагається реконструювати особливості України початку XXI століття. Причинами такого дефекту, на нашу думку, можуть бути неопрацьованість ролі режи-

сера з актором, неспорідненість виконавця із роллю або невдало проведений кастинг.

Інакшим осмисленням підходу режисера до роботи з непрофесійним актором є фільм «Гамер» (2010) Олега Сенцова. У цьому разі автор запрошує непрофесійного виконавця на головну роль. Це дебютний фільм О. Сенцова, у якому розповідається про складнощі життя сімферопольського підлітка-геймера. О. Сенцов прагнув досягти достовірної гри акторів, тому вирішив, що саме непрофесійні виконавці з геймер-середовища зможуть найточніше зобразити проблематику кінострічки. О. Сенцов пояснює це тим, що аматори не скуті прийомами та правилами, як професійні виконавці, тому на екрані вони завжди залишаються самими собою (Крим-Сос, 2015, EP). Владислав Жук – виконавець головної ролі у цій стрічці, насправді займався кіберспортом і справді брав участь у чемпіонатах. О. Сенцов помітив його на одному з таких заходів і запросив на кастинг. Автора зацікавила його зовнішність та манера поведінки, що збігалася із референсом протагоніста. Підхід режисера полягав у тому, щоб виконавець грав самого себе, адже тільки так він зміг би органічно існувати й тим самим достовірно пережити проблему протагоніста. Слід зазначити, що всі актори у цій стрічці – аматори. Відбір акторів другого плану та акторів масових сцен відбувався за тим самим принципом, що і відбір виконавця головної ролі. Таким чином, О. Сенцов конструював достовірний контекст дії, що відтворював умови реального середовища існування геймерів-підлітків у Сімферополі.

Іншим прикладом роботи з непрофесійними акторами – як інструментом світоглядного висловлення – є фільм «Плем'я» (2014) Мирослава Слабошпицького. Це історія про підпільний бізнес – проституцію, що розвивається в одному з інтернатів для дітей із вадами слуху. М. Слабошпицький за рахунок багатофігурної композиції конструює жорсткий і замкнутий соціальний прошарок, у якому жодні моральні цінності не мають шансу на існування. Задля створення такого імпліцитного середовища автор-режисер обирає фактуру інтернату. Всі актори у цій стрічці – непрофесіонали, і кожен з них має слухові вади. Вони спілкуються мовою жестів, що є основною рисою їх середовища та способу існування. М. Слабошпицький проводив кастинг за допомогою перекладача, що володів мовою жестів. Вибір акторів-аматорів із фізичними особливостями має

сміслові підґрунтя, адже вони найкраще відчують такий спосіб взаємодії зі світом. Саме особлива «мова» є головною ознакою їх соціального прошарку, що уособлює закриту систему.

У протизагад створенню багатофігурної композиції режисер Валентин Васянович у своєму фільмі «Рівень чорного» (2017) зосереджується на закритому світі однієї людини. Це історія про п'ятдесятирічного фотографа Костянтина, який переживає екзистенційну кризу. На головну роль В. Васянович запрошує свого приятеля Костянтина Мохнача, який, на погляд режисера, був на той момент його «alter ego». В. Васянович використовує метод документального дослідження та спостерігає за прототипом персонажа у його життєвих реаліях. Таким чином і складає сюжетну будову, беручи персонажів, обставини та події із приватного життя К. Мохнача (Бойко, 2020, EP). В. Васянович вважає, що аматор не повинен грати, а має бути самим собою у кадрі. Тільки так проблема буде найточніше виражена. В. Васянович створює історію, що ілюструє реальне життя К. Мохнача, а також вибудовує знімальний період у хронології розвитку сюжету. Таким чином, автор-режисер створює максимально сприятливі умови для того, щоб аматор-виконавець почувався органічно та послідовно прожив розвиток дії персонажа.

В. Васянович неодноразово звертається до роботи з непрофесійними акторами. Високою сходинкою його режисерської еволюції у цьому сенсі є фільм «Атлантида» (2020). Це історія про утопічний світ Донбасу, що оговтується після перемоги у російсько-українській війні та намагається повернутися до життя. В. Васянович вибудовує умовну стилістику, що виражається у всіх драматургічних елементах: від контексту дії, неприродних мізансцен, композицій зображення і до умовної гри акторів. Така стилістика зумовлює неприродність і спустошеність існування у світі України, що страждає на посттравматичний синдром. В. Васянович зазначає, що для того щоб якомога точніше провести ідею фільму через гру акторів, потрібно знайти тих, хто подібну травму переживав на власному досвіді. Тому автор-режисер звертається до роботи з непрофесійними акторами. В. Васянович запрошує на ролі головних персонажів (Андрій Римарук, Людмила Білека) ветеранів АТО. Режисер пояснює це тим, що вони є носіями «відбитку травми» та на власному досвіді зустрічалися зі смертю (Меняйленко,

2020, EP). До такого підходу режисера спонукала власна «неосвіченість», адже він зазначає, що не має військового досвіду й тому не зможе пояснити, що саме треба грати акторові-професіоналу. Розуміння посттравматичного стану дає змогу виконавцям найточніше потрапляти у стилістику кінострічки. Через занижену емоційність акторської гри може здатися, що виконавці не грають почуттями, а переоповідають ролі. Така стилістика виражає саме проблему притупленості та спустошеності душі, що оговтується після травми. Таким чином, В. Васянович вибудовує своєрідну метафору країни, яка дуже довго позбавлятиметься травми, що її залишає після себе війна.

До роботи з непрофесійними акторами українські автори звертаються і задля того, щоб розповісти історію із ліричним конфліктом. Яскравим прикладом є фільм «Мої думки тихі» (2019) Антонію Лукіча. Це історія про двадцятип'ятирічного Вадима Ротта, який отримує шанс переїхати до Канади та змінити своє життя. Для цього він вирушає у подорож, щоб записати звуки української фауни та отримати роботу у канадській фірмі. А. Лукіч зазначає, що обрав на головну роль непрофесійного актора, Андрія Лідаговського, адже його особистість найкраще виражала ідею «покоління фрілансерів». Психологічні та фізичні особливості актора стали одним із основних інструментів вираження авторського задуму. Сором'язливість і схильність до невпевненості у собі, що притаманні акторові, переносяться на протагоніста й тим самим індивідуалізують образ персонажа. Таке зіставлення, як зазначає А. Лукіч, і є провідником ідеї «фрілансерства» як генерації людей, що не вміщуються у рамки життя (Саковська, 2020, EP). У кінострічці «Мої думки тихі» підхід до роботи з непрофесійним актором полягав саме у тому, щоб виконавець грав самого себе у запропонованих ексцентричних обставинах. Таким чином, серйозне виконання А. Лідаговського йшло врозріз із комедійними ситуаціями. Така манера існування утворила контрапункт, притаманний «комедії із серйозним обличчям». Отже, А. Лукіч у «Мої думки тихі» працював із непрофесійним актором заради достовірного вираження «світу маленької людини». Це погляд на покоління фрілансерів, що є частиною українського суспільства, через індивідуальну історію.

Слід зауважити, що А. Лукіч неодноразово звертається до роботи з непрофесійними виконав-

цями у своїх кінострічках. Після «Мої думки тихі» автор-режисер випускає фільм «Люксембург, Люксембург» (2022). Це історія про двох братів, які дізнаються, що у Люксембурзі помирає їх батько. Вони вирушають до нього на останнє побачення, але не знають, де саме його шукати. На головні ролі режисер-постановник шукав братів-близнюків, що було потрібним для вираження проблематики історії. А. Лукіч трактує явище близнюків як уособлення різного ставлення до однієї проблеми, а у випадку фільму «Люксембург, Люксембург» – як прояв різного ставлення до особистості батька (Друзюк, 2023, EP). Виконавцями головних ролей А. Лукіч запрошує братів-близнюків Аміля Насірова та Раміля Насірова. А. Насіров та Р. Насіров не є професійними акторами і не мають досвіду роботи у сфері кіноіндустрії. Незважаючи на відсутність у них фахової освіти, А. Лукіч зосереджується на яскравій та ексцентричній характерності виконавців, яка є їх природною манерою існування. Як і у фільмі «Мої думки тихі», автор запозичує ознаки характерів акторів-виконавців задля перенесення їх на головних персонажів фільму. Таким чином, А. Насіров та Р. Насіров у стрічці «Люксембург, Люксембург» грають самих себе у запропонованих автором обставинах. Зовнішня комічна манера протагоністів контрастує з трагічною темою фільму. За рахунок цього поєднання фільм «Люксембург, Люксембург» реалізовано у жанрі трагікомедія. А. Лукіч вибудовує власну інтонацію, що дає змогу глядачеві легше зчитати меседж фільму. Саме ексцентрична манера гри акторів-аматорів реалізує авторську ідею, що побудована на основі трагічного сюжету.

Ще одним поглядом на молоде покоління незалежної України є фільм «Стоп-Земля» (2021) Катерини Горностай. Ця кінострічка – зліпок дорослішання підлітків, яких окреслюють поколінням «зумерів». У стрічці «Стоп-Земля» К. Горностай взяли участь 25 підлітків, віком від 14 до 18 років. Всі виконавці ролей є непрофесійними акторами. К. Горностай конструювала історію про сучасну молодь і намагалася зрозуміти їх погляди на світ. Задля того щоб інтегруватися у середовище «зумерів» та порушити вікову дистанцію із виконавцями, К. Горностай влаштувала акторську лабораторію на етапі підготовки фільму. Зближення з виконавцями й адаптація непрофесійних акторів відбувалася через акторські тренінги, що в основному склалися з пластичних вправ та імпровізацій на певні теми, тренінгів з драматур-

гії та інших воркшопів. Це дало змогу створити довірливі відносини між режисером та акторами, налаштувати інтонацію акторської оповіді й інтегрувати виконавців ролей у стилістику гри. Таким чином, К. Горностай у стрічці «Стоп-Земля» зобразила колективний портрет сучасної молоді: їх переживання, коло проблем і сподівань на майбутнє. Характерною рисою підходу до роботи з непрофесійними акторами у цій кінострічці також є те, що виконавці мали своїх персонажів, але грали винятково «від себе». Тобто імпровізували та говорили задані репліки, перефразовуючи їх під свій стиль мовлення та мислення (Друзюк, 2022, EP). Таким чином, стилістика гри акторів набувала документальної інтонації, адже кожен окремий дубль мав іншу інтерпретацію дії. Отже, говорячи про стрічку «Стоп-Земля» К. Горностай та підхід до роботи з непрофесійними акторами, слід зазначити, що завданням автора-режисера було зафіксувати та реалізувати світобачення сучасної молоді. Задля цього непрофесійні актори не грали умовних персонажів, а органічно існували перед камерою як достовірні особистості у запропонованих обставинах. Такий ансамбль дав змогу К. Горностай сформулювати та різнобічно зобразити покоління «зумерів» як явище в середовищі молоді України доби Незалежності.

**Висновки.** Зауважимо, що серед режисерів доби незалежної України є автори, які активно залучають непрофесійних виконавців до участі у своїх художніх кінострічках. Такі режисери-постановники, як О. Сенцов, В. Васянович, А. Лукіч, К. Горностай, користуються кількома підходами у роботі з непрофесійними акторами, що інтегрують актора-аматора у стилістику кінострічки та слугують інструментом авторського висловлювання. Першим підходом є вибір актора-аматора як виконавця головної ролі. Це дає змогу автору органічно відтворити проблему стрічки, адже виконавець є її безпосереднім та унікальним носієм. Другим підходом є залучення непрофесійних акторів на ролі другого плану та ролі масових сцен. Такий підхід дає змогу автору створити особливе середовище існування дії протагоніста й акцентувати на особливостях, що притаманні певному соціокультурному середовищу. Третім підходом є змішаний тип: автор-режисер запрошує виконавцями всіх ролей виключно непрофесійних акторів. Такий підхід дає змогу автору-режисеру детальніше запозичити риси реального життя за

рахунок манери виконання та портретування персонажів. Найчастіше цей спосіб використовують як потужний змістовий акцент, що зображає проблематику сучасних соціальних реалій.

#### Джерела та література

- Bazin, A. (1976). *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Éditions du Cerf. 372 p.
- Bresson, R; Griffin J. (Ed). (2016). *Notes on the Cinematograph*. New York: NYRB Classics. 112 p.
- Costa, M. (2009). Katie Jarvis – from the school steps to the red carpet. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/film/2009/sep/03/katie-jarvis-fish-tank> (дата звернення: 25.08.2023).
- Crimea Sos Crimea-SOS (2015). Як створювався «Гаммер» – перший фільм Олега Сенцова. URL: <https://krymsos.com/ru/yak-stvoryuvavsya-gamer-pershij-film-olega-senczova/> (дата звернення: 25.07.2023).
- Gaggiotti, M. (2021). *The non-professional actor in European cinema*. The Routledge Companion to European Cinema Routledge. 23, 24-251.
- Бойко, К. (2020). Формула авторського кіно: «Рівень чорного» Валентина Васяновича». *Лівий берег*. URL: [https://lb.ua/blog/young\\_filmcritics/469272\\_formula\\_avtorskogo\\_kino\\_riven.html](https://lb.ua/blog/young_filmcritics/469272_formula_avtorskogo_kino_riven.html) (дата звернення 28.05.2023).
- Друзюк, Я. (2023). Антоніо Лукіч і «Курган & Agregat» – про фільм «Люксембург, Люксембург» як першу драму на суржику. *The Village Україна*. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/movies/337581-antonio-lukich-znyav-film-lyuksemburg-lyuksemburg-iz-kurgan-agregat-tse-persha-ukrayinska-drama-n> (дата звернення: 25.08.2023).
- Друзюк, Я. (2022). Інтерв'ю: Як Катерина Горностай створила фільм «Стоп-Земля» у лабораторії і що вона зрозуміла про зумерів. *The Village*. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-interview/321503-stop-zemlya-prem-erakateryna-hornostay-interview-2022> (дата звернення 15.08.2023).
- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, Київ: ФЕНІКС, 2007. 296 с.
- Коркодим, О. (2015). Відбулася друга прем'єра стрічки «Мийники автомобілів» Володимира Тихого. *Телекритика*. URL: <https://web.archive.org/web/20170306052939/http://www.kinokolo.ua/articles/856/> (дата звернення: 25.08.2023).
- Меняйленко, А., Власова, А. (2020). Інтерв'ю: «Я не знаю, що таке смерть на війні. Потрібні люди з цією травмою» – Валентин Васянович про «Атлантиду» та її акторів. *Радіо Свобода*. URL: <https://hromadske.ua/posts/ya-ne-znayu-sho-take-smert-na-vijni-potribni-lyudi-z-tseju-travmoju>

na-vijni-potribni-lyudi-z-ciyeu-travmoju-valentinvasyanovich-pro-atlantidu-ta-yiyi-aktoriv (дата звернення 15.08.2023).

Саковська, А. (2020). Інтерв'ю: «Мої думки тихі»: Режисер Антоніо Лукіч про те, чому українські тварини звучать особливо тривожно. *Радіо Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30400420.html> (дата звернення 15.08.2023).

Тримбач, С. (2019). *Кіно народжене Україною*. Альбом антології українського кіно. К.: Саміт-книга.

#### References

- Bazin, A. (1976). *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris: Éditions du Cerf. 372 p.
- Bresson, R; Griffin, J. (Ed). (2016). *Notes on the Cinematograph*. New York: NYRB Classics. 112 p.
- Costa, M. (2009). Katie Jarvis – from the school steps to the red carpet. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/film/2009/sep/03/katie-jarvis-fish-tank>
- Crimea Sos. Crimea-SOS (2015). Yak stvoryuvavsya «Hamer» – pershyy fil'm Oleha Sentsova [How «Hamer» was created – Oleg Sentsov's first film]. Retrieved from: <https://krymsos.com/ru/yak-stvoryuvavsya-gamer-pershij-film-olega-senczova> [in Ukrainian]
- Boiko, K. (2020). Formula avtorskogo kino: «Riven` chornogo» Valentyna Vasyanovycha [Author's cinema formula: Valentin Vasyanovych's «The Black Level»]. *Livyi Bereg*. Retrieved from: [https://lb.ua/blog/young\\_filmcritics/469272\\_formula\\_avtorskogo\\_kino\\_riven.html](https://lb.ua/blog/young_filmcritics/469272_formula_avtorskogo_kino_riven.html) [in Ukrainian]
- Druzyuk, Ya. (2023). Antonio Lukich i «Kurhan & Agregat» – pro fil'm «Lyuksemburh, Lyuksemburh» yak pershu dramu na surzhyku. *The Village Ukrayina*. Retrieved from: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/movies/337581-antonio-lukich-znyav-film-lyuksemburg-lyuksemburg-iz-kurgan-agregat-tse-persha-ukrayinska-drama-n> [in Ukrainian]
- Druzyuk, Ya. (2022). Interv`yu: Yak Kateryna Hornostay stvoryla fil'm «Stop-Zemlya» u laboratoriyi i shcho vona zrozumila pro zumeriv. *The Village*. Retrieved from: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-interview/321503-stop-zemlya-prem-erakateryna-hornostay-interview-2022> [in Ukrainian]
- Gaggiotti, M. (2021). *The non-professional actor in European cinema*. The Routledge Companion to European Cinema Routledge. 23, 243-251.
- Korkodym, O. (2015). Vidbulasya druha prem`yera strichky «Myynyky avtomobiliv» Volodymyra Tykhoho [The second premiere of the film «Car Washers» by Volodymyr Tykhai took place]. *Telekrytyka*. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20170306052939/http://www.kinokolo.ua/articles/856/> [in Ukrainian]

- Myenyaylenko, A., Vlasova, A. (2020). Interv'yu: «Ya ne znayu, shcho take smert' na viyni. Potribni lyudy z tsiyeyu travmoyu» – Valentyn Vasyanovych pro «Atlantidu» ta yiyi aktoriv. *Radio Svoboda*. Retrieved from: <https://hromadske.ua/posts/ya-ne-znayu-sho-take-smert-na-vijni-potribni-lyudi-z-ciyeyu-travmoyu-valentin-vasyanovich-pro-atlantidu-ta-yiyi-aktoriv> [in Ukrainian]
- Sakovs'ka, A. (2020). Interv'yu: «Moyi dumky tykhi»: Rezhyser Antonio Lukich pro te, chomu ukrayins'ki tvaryny zvuchat' osoblyvo tryvozhno. *Radio Svoboda*. Retrieved from: <https://www.radiosvoboda.org/a/30400420.html> [in Ukrainian]
- Trymbach, S. (2019). *Kino narodzhene Ukrainoyu* [Cinema born in Ukraine]. Al'bom antolohiyi ukrayins'koho kino. K.: Samit-knyha. [in Ukrainian]
- Zubavina, I. (2007). *Kinematohraf nezalezhnoyi Ukrainy: tendentsiyi, fil'my, postati* [Cinematography of independent Ukraine: trends, films, figures]. Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademiyi mystetstv Ukrainy, Kyiv: FENIKS, 2007. 296 s. [in Ukrainian]

*Vladislav Vitriv*

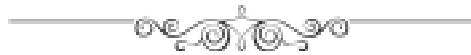
### Directing of non-professional actors in Ukrainian cinema of independence era

**Abstract.** In this article we examined the problem of the directors' approaches to working with non-professional actors as a means of expressing their personal author's worldview. Additionally, this article places special emphasis on the director's use of these approaches as a means of portraying social realities.

The following scientific research methods are applied in this article: the exploratory method (for gathering information on the chosen topic), the deductive method (for isolating specific stylistic characteristics of films within the broader context of Ukrainian cinema in the post-independence period), comparative (for highlighting the distinctive features of working with non-professional actors among European and Ukrainian directors), and method of generalization (for drawing conclusions).

**Key words:** non-professional actor, directing of feature film, actor's storytelling, director's toolkit, cinematography of independent Ukraine.

# КУЛЬТУРОЛОГІЯ



**Онiщенко Олена Iгорiвна,**  
заслужений дяч науки i технiки України,  
доктор фiлософських наук, професор,  
завiдувачка кафедри суспiльних наук.  
Київський нацiональний унiверситет  
театру, кiно i телебачення iменi  
I.К. Карпенка-Карого, Київ

**Olena 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

## АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОНЦЕПЦІЇ «ВИРОДЖЕННЯ»: ПРОЄКТ «АНТИ-НОРДАУ»

**Анотація.** Запропоновано авторську – культурологічну інтерпретацію концепції «виродження», – однієї з найбільш дискусійних як психолого-психіатричних, так і естетико-літературознавчих ідей першої половини ХХ ст. Показано розподіл європейської психології другої половини ХІХ ст. за принципом «позитивна – негативна», що спричинило введення пошукових концепцій Ч. Ломброзо, М. Нордау, Е. Феррі, Г. Россолімо у контекст «негативної» психології. Зазначено, що упродовж перших трьох десятиліть ХХІ ст. інноваційні процеси метамодернізму – нового естетико-художнього напрямку американсько-європейської культури – актуалізували окремі чинники «негативної» психології, які стимулюють до перегляду і відповідної оцінки її різних орієнтирів, що торкалися як літературно-мистецьких угруповань, так і конкретних персоналій. Проєкт «анти-Нордау» передбачає можливість презентації авторської гіпотези щодо переосмислення концепції «виродження» на теренах метамодернізму, спонукаючи до використання її окремих положень у просторі теоретико-практичних конструкцій нової моделі американсько-європейської культури.

**Ключові слова:** авторська інтерпретація, концепція «виродження», «негативна» психологія, культурологічний аналіз, натуралізм, еготизм, символізм, метамодернізм.

**Постановка проблеми та її актуальність.**  
Проблеми, що стають предметом дослідження у даній статті, актуалізують застосування культурологічного аналізу, оскільки саме у цій площині продуктивно «працюють» ті чинники, що дають змогу полемізувати з засадними положеннями теорії М. Нордау. Насамперед, йдеться про її між-

дисциплінарне підґрунтя, потенціал біографічного методу і принцип діалогізму, які зумовили дискусійний формат авторської інтерпретації концепції «виродження», що, власне, і спричинило ідею проєкту «анти-Нордау».

Саме в умовах ХХІ століття переосмислення теоретичної позиції М. Нордау спонукає вихід у площину метамодернізму, одним з основоположних чинників якого є «quirky – нова естетична чуттєвість», що стимулює зміну ракурсу дослідження феномену «виродження». Специфіка

---

У номерах 27-32 «Наукового вісника» ім'я автора англійською Олена було перекладено як Helena, що не відповідає його написанню в офіційних документах та публікаціях Олени Онiщенко.



його «чуттєвого начала» актуалізує неабиякий інтерес до художньої інтерпретації цього складного психологічного стану, що його на початку XXI ст. прагнуть осмислити представники різних видів мистецтва, які до того ж реалізують свій творчий потенціал у нових мистецьких видовищних формах.

У процесі написання статті активно використовувалася і потенціал літературознавства, адже переважна більшість «фігурантів» дослідження М. Нордау працювала на теренах французької прози та поезії. Аналізуючи причини руйнування психічної норми, науковець доволі чітко визначив часові кордони, що стали своєрідним поштовхом у його розвідці – «Кінець століття» («Fin de siècle»). Саме ця обставина спонукала М. Нордау розпочати своєрідну «селекцію» талантів і геніїв, що зумовила своєрідну типологізацію: містики, демоністи, еготисти, символісти, декаденти. Проте, у контексті концептуальної логіки дослідника, така систематизація спричинила вельми несподівані, а за великим рахунком страшні наслідки – жорстке і безжальне навішування ярликів на визнаних «кумирів» (термін М. Нордау – *O.O.*), значна частина яких була до того ж сучасниками відомого психіатра.

Окрім інтерпретації концепції «виродження», у статті запропоновано авторську гіпотезу щодо її зв'язку з творчо-пошуковими експериментами метамодерністів, які доволі позитивно оцінюють потенціал різних аспектів «негативної» психології

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Слід констатувати, що у просторі української гуманістики останніх десятиліть концепція «виродження», фактично, не ставала предметом дослідження ані з боку культурологів, ані з боку представників інших гуманітарних наук. Саме тому ми змушені обмежитися власними напрацюваннями, адже і постать М. Нордау, і його – відверто парадоксальні ідеї – доволі часто опинялися у полі наших теоретичних розвідок. Передусім, ідеться про монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (2001) та «Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до “ігор розуму”» (2021), а також навчальний посібник «Історія та теорія художньої творчості» (2023).

Оскільки розгляд концепції М. Нордау передбачає звернення до низки дотичних, передусім культурологічних питань – біографізм, діалогізм,

інтерпретація творчого процесу, естетико-літературознавча оцінка спадщини «кумирів», художні орієнтири метамодернізму, – ми, зокрема, орієнтувалися на наукові розвідки В. Даренського, Л. Левчук, В. Менжуліна, І. Петрової, Ю. Сабадаш, В. Федя, С. Холодинської.

**Мета статті.** Спонукаючи інтерес науковців до засадних положень теорії «виродження», окреслити її дискусійні моменти, артикулювати наріжні чинники проєкту «анти-Нордау» і доцільність переосмислення ідей психіатра у контексті метамодернізму.

**Виклад основного матеріалу.** Аналіз питань, анонсованих у статті, стимулює до хоча б стислої реконструкції основних фактів біографії Макса Нордау (1849–1923) – відомого німецького психіатра, який народився в Угорщині, де і отримав медичну освіту. Маючи диплом лікаря, він певний час подорожував Європою (Англія, Франція, Німеччина, Італія, Іспанія, країни Скандинавського регіону), а від 1880 року жив і працював у Парижі.

Відтак три країни – Німеччина, Угорщина та Франція – атрибутують М. Нордау як свого національного вченого, який доволі активно реалізував себе на теренах філософії, драматургії, громадської діяльності, проте, звісно ж, найбільш відомий саме як психіатр – автор вкрай дискусійної розвідки «Виродження» (1892). Парадокс теоретичних ідей М. Нордау полягає в тому, що праця, концепція якої ставала предметом жорстких дискусій, містить неабиякий потенціал щодо аналізу процесів, які виявилися на європейських теренах на перетині XIX–XX ст.

Як відомо, М. Нордау вважав себе учнем видатного італійського психіатра, професора судової медицини, засновника антропологічного напрямку в криміналістиці Чезаре Ломброзо (1835–1909), з яким перебував у постійному науковому контакті. Однак, це виявиться згодом, теоретичні ідеї М. Нордау не були суголосними засадам «ломброзології» – саме цим терміном сьогодні активно оперують у царині європейської гуманістики. Проте до відомого дослідження «Геніальність та божевілля» (1863), на сторінках якого, зокрема, представлені наріжні тези Ч. Ломброзо щодо проблеми художньої творчості та феномена творчої особистості, М. Нордау поставився вельми позитивно. Він доволі активно цитує монографію «Геніальність та божевілля» у різних розділах своєї книги «Виродження», демонструючи відверте захоплення роз-

мислами свого вчителя. Проте у тих випадках, коли у ставленні до певних діагнозів чи психологічних проблем у тандемі «Ч. Ломброзо – М. Нордау» виявляються розбіжності, це дає можливість зануритися у дискусійне поле, сформоване двома непересічними ученими межі XIX – XX ст.

У «розгортанні власного життя» – вислів самого М. Нордау – вчений доволі високо оцінював 1892 р., коли він успішно працював у Парижі, оприлюднив свою найбільш резонансну наукову працю «Виродження» і побачив на сцені власну п'єсу «Право кохати». Вистава мала не лише глядацький успіх, позитивну оцінку театральних критиків, а й стала приводом для доволі широкої дискусії щодо сутності кохання та його похідних – вірність, родина, відповідальність, обов'язки, стосунки «чоловік – дружина». Увага літературно-мистецької спільноти Парижа до п'єси «Право кохати» дає змогу в проекції часу пов'язати драматургічні експерименти відомого психіатра з двома його ранніми дослідженнями – «Звичайна неправда культурного людства» (1873) та «Парадокси звичайної правди» (1875).

Наразі знову наголосимо, що однією зі сфер наукових інтересів М. Нордау була філософія і, передусім, такий її сегмент, як етика. Дві виокремлені нами праці та п'єса, що спонукала дискусію, чітко окреслили інтерес психіатра до моральної та морально-етичної проблематики. Саме ці настанови М. Нордау на початку третього десятиліття XXI ст. і стають приводом для обґрунтування наріжних засад проєкту «анти-Нордау».

Враховуючи нормативи статті, ми змушені корегувати матеріал доволі об'ємної – близько 400-сот сторінок – праці «Виродження» і, виокремлюючи представників французької літератури, зосередитися тільки на деяких «діагнозах» психіатра. Монографія «Виродження» складається з п'яти самостійних частин – «Кінець століття», «Містицизм», «Егоїзм», «Реалізм», «Двадцять століття», у кожній з яких представлені конкретні постаті, що їх М. Нордау включає до відповідної рубрики, зважаючи на поставлений ним діагноз.

Розглядаючи «Кінець століття» як факт «Загибелі народів», психіатр робить загальні припущення щодо «симптомів», які призвели до «загибелі» не лише окремих персоналій, а й «цілих народів». Важливим фактом, який привертає увагу, є лист, що його з огляду на оприлюднення сво-

го дослідження, М. Нордау написав Ч. Ломброзо і який фактично виконав функцію чи то «вступу», чи то «передмови» до монографії «Виродження». Щирий, довірливий стиль листа, що зумовлений «оповідальним» викладом думок – така манера «епістолярного спілкування» простежувалася на французьких теренах від часів видатного новеліста Проспера Меріме – в символічний спосіб з'єднувала двох психіатрів, один з яких завершував життя, а другий – був у розквіті сил. Отож виникає враження, що М. Нордау прагнув, аби Ч. Ломброзо саме йому передав «теоретичну естафету» у царині «негативної психології». Наше припущення підтверджує дещо демонстративна щирість, яка «прихована» в уклінному визнанні, що сам він (М. Нордау) не може конкурувати із своїм вчителем – «творцем могутньої розумової течії нашого століття», проте здатний брати приклад з «дорогого вчителя» і рішуче рухатися уперед, не зважаючи ані на нерозуміння, ані на злобу, ані на умисне спотворення.

Слід визнати, що М. Нордау виконав свої обіцянки за принципом роману «Навпаки» (1884), автором якого був французький письменник нідерландського походження Жоріс-Карл Гюїсманс (1848-1907), оскільки від початку до кінця сторінки «Виродження» просякнуті нерозумінням і злобою до творчої особистості та умисним і гіпертрофованим спотворенням її доробку. Більш того, слід констатувати, що з якоюсь хворобливою послідовністю, нехтуючи усіма вимогами етики лікаря, М. Нордау оголює перед читачами реальні та вигадані психо-фізіологічні та моральні вади «сучасних пророків».

У першій частині книги «Виродження», що має назву «Кінець століття», М. Нордау намагається дати загальну характеристику тій морально-психологічній атмосфері, яка склалася у середовищі французької літературно-мистецької еліти наприкінці XIX – початку XX ст. Поняття «еліта» наразі вкрай важливе для розуміння позиції ученого, згідно з якою загальна «сила-силенна» суспільства наслідує «еліту», дублюючи її дії. Окрім цього, Нордау як професійний психіатр, поділяє суспільство за статевими ознаками, стверджуючи, що найбільш уразливими щодо моди, змін стилю життя, копіювання поведінки «еліти» є жінки. Чоловіча частина суспільства, на його думку, до певного часу, поводить більш стримано, проте врешті решт стрімкий потік «суцільного божевіл-

ля» захоплює і їх. Копіювання «еліти», неконтрольована емоційність, психічна збудженість, втрата контролю над власною поведінкою – ось той стан суспільства, який, за твердженням М. Нордау, визначає «симптоми хвороби», що охопила європейський простір у переддень нового – ХХ ст.

Це століття, на думку психіатра, має риси очевидного спотворення, що вирує в «атмосфері», якою просякнуте суспільне життя і завершується у вигляді якогось «живого створіння», що народжується як тварина чи людина, проходячи усі «фазиси земного існування». Здавалося б, подібне уявлення про певний історичний період може народитися в свідомості чи то дитини, чи то дикуна, однак і на європейських теренах чимало тих, кому подобаються подібні метафори. При цьому, такі «цивілізовані шари суспільства» не враховують фактор часу. Тож, випереджаючи презентацію своїх ідей, М. Нордау нагадує про «розбіжності часу», за яким живуть навіть ті народи, що вважаються культурними. Так, «християнство атрибує себе з кінцем дев'ятнадцятого століття», тоді як «магометанський світ» ототожнює суспільство із сучасниками чотирнадцятого століття, а євреї прославляють п'ятдесят сьоме століття» (Нордау, ЕР).

Оскільки матеріал статті ґрунтується на авторській інтерпретації концепції «виродження», логічно зосередитися на відповіді, яку – максимально відверто – запропонував М. Нордау, призначивши Емілі Золя (1840-1902) першим винуватцем усіх «європейських негараздів». Оцінка творчості видатного французького прозаїка з боку М. Нордау настільки брутальна і неприпустима – «смердюча поезія Золя і його учнів знаходить собі читачів тільки серед відсталих народів або суспільних класів. Вишукане ж суспільство затикає ніс перед помийною ямою не зм'якшеного натуралізму...», – що породжує думку про якусь особистісну образу чи упередженість психіатра до письменника. Ставлення до засновника натуралістичного методу, автора славетного 20-томного циклу романів «Ругон-Маккари», впливового громадського діяча та його послідовників («учнів» – за іронічним визначенням психіатра) з боку М. Нордау настільки негативне, що все, пов'язане з натуралізмом автоматично зараховується як до прикладів «виродження», так і до винуватців «загибелі народів».

Враховуючи, що сам М. Нордау був досить відомим драматургом, він вважав за можливе виступити і в ролі літературознавця, проте його свавілля як теоретика і критика – подекуди – не знає меж. Так, він ототожнює реалізм з натуралізмом та романтизмом, називаючи і один, і другий, і третій метод «формою виродження», різко негативно оцінює роман «Людина-звір», стверджуючи, що «такі книги, так само як і вид творчості, якою вони навіяні, здаються нам віджилими, більш застарілими, ніж найбезглуздіші твори романтичної школи». З особливою категоричністю М. Нордау виступає проти тієї манери, з якою Е. Золя інтерпретує «панорамність» людських почуттів, оскільки саме свобода як представлення, так і обговорення людської почуттєвості перетворює романи Е. Золя на твори, що, на думку ученого, викликають гидливість.

Слід зазначити, що як професійний психіатр, М. Нордау чітко відокремлює «натовп» від «вишуканого суспільства» і з дивовижною впевненістю стверджує, що творчість Е. Золя цікава лише «натовпу», який намагається наслідувати свого «кумира», тоді як освічена аудиторія вже давно відвернулася і від Е. Золя, і від його послідовників.

Затаврувавши увесь «натуралістичний рух», психіатр звертає увагу на «еготистів», виокремлюючи, передусім, творчість Шарля Бодлера (1821-1867), який найвиразніше, на думку М. Нордау, ілюструє це психічне збочення. Розглядаючи природу «еготистів», учений артикулює відмінність цього поняття від поняття «егоїст», відділяючи в такий спосіб моральнісний аспект проблеми від психіатричного. «Еготизм – від англ. *egotism* – самозакоханість – перебільшена оцінка самого себе та перебільшене почуття власної значущості» (Еготизм, ЕР), тоді як егоїзм має, сказати б, більш «заземлений» характер і, насамперед, спонукає людину здобути певний зиск.

М. Нордау констатує важкість діагностики «еготизму», оскільки ця хвороба виявляє спільні риси з містицизмом: і ті, й інші ставлять себе у центр подій, легко набувають хворобливих ознак, перетворюючись на психопатів. Усвідомлення власного «Я» і протиставлення цього «Я» зовнішньому світу визначає у «еготистів» не що інше як зраду почуттів або помилку мислення. Внаслідок такої дилеми: «зрада почуттів – помилка мислення» і «з'являється» «завершений еготист».

Відштовхуючись від означених загальних положень, М. Нордау не лише розглядає поетичну спадщину Ш. Бодлера у контексті «еготизму», а й практично у кожному абзаці своїх теоретичних розмислів знаходить привід для звинувачень великого поета. При цьому вони, на нашу думку, ґрунтуються на помилкових вихідних моментах. Конкретизуючи нашу позицію, зазначимо, що М. Нордау вважає провиною Ш. Бодлера глузливо-іронічне ставлення поета до Парижа, переважну більшість жителів якого він називає «непотрібними людьми», котрі марно витрачають свій життєвий час і нічого не розуміють у мистецтві. Безапеляційно зарахувавши поета до «еготистів-психопатів», М. Нордау використовує його позицію задля висміювання бодлерівської манери «римування» і проголошує її «тупоумним набором однозвучних слів».

Другий блок звинувачень ученого, що стає приводом для включення поета до категорії «еготистів-психопатів», ґрунтується на ставленні Ш. Бодлера до моральності загалом, та специфіки її втілення в поетичних творах зокрема. Так, образливою для М. Нордау видається теза митця, що для «поезії, <...> немає іншої мети, окрім самої поезії». Психіатра дратує відвертість Ш. Бодлера, який проголошує «насолоду заради насолоди», а «творчість заради творчості», вважаючи, що він має право на самопізнання, самооцінку та самовираження.

Наступна низка звинувачень М. Нордау спирається на його переконання в існуванні численних збочень, що «керують» як спрямуваннями його «поетичної музи», так і щоденними життєвими вчинками. Науковець доволі детально реконструює ті поетичні рядки, які просякнуті мотивами смерті: почуття насолоди, що породжує «жирна земля», адже саме в ній буде вирита могила поета, людська плоть, що смердить і поступово розпадається, потворні танці мерців, слимаки, які повільно заповнюють могилу. Усі ці емоційно-образні зображення, що їх яскраво поетизує Ш. Бодлер, дають можливість, на думку М. Нордау, артикулювати три моменти: 1. Психо-фізіологічну збоченість поета. 2. Близькість Ш. Бодлера до ідей містицизму. 3. Специфічність оточення поета, яке формували «психопати» та «збоченці».

Особливу увагу учений зосереджує на спотвореній божевіллям почуттєвості поета, що стилювалася багаторічним вживанням наркотиків.

Як відомо, Ш. Бодлер надавав перевагу запаховим враженням, що посідають важливе місце в контексті так званої, «низової естетики», яка є підґрунтям естетичного почуття. «Низова естетика», до структури якої, зокрема, входять запахові враження – це вкрай важливий сегмент естетичного знання. До того ж, науковці вважають, що в процесі художньої творчості один з подразників «низової естетики» може виступати стимулятором творчого процесу. Це ніколи не вважалося збоченням митця, а відтак – М. Нордау демонструє свідому упередженість і тенденційність в оцінці спадщини видатного французького поета. Водночас, не можна оминати і того факту, що більшість прикладів, які використовує М. Нордау, запозичені зі збірки поезій «Квіти зла» (1857), що мала для Бодлера особливе значення та була своєрідним експериментом в осмисленні тих станів людини, якими займається «негативна психологія».

У розділах монографії «Виродження», присвячених Ш. Бодлеру, М. Нордау неодноразово згадує прізвище Теофіля Готьє (1811-1872) – прозаїка, поета, теоретика мистецтва, автора концепції «мистецтво для мистецтва», наріжні тези якої обговорюються й до сьогодні.

На нашу думку, і Готьє, і Бодлер, який поділяв позицію очільника «парнасців», змогли змінити традиційний підхід європейців до мистецтва як засобу виконання численних функцій і, сфокусувавши увагу на його естетичній природі, спрямувати зусилля митців на «розкріпачення» почуттєвості і актуалізації «естетичного наповнення» твору. Це, вочевидь, вплинуло на зміну теоретичної парадигми в умовах ХІХ століття щодо предмету естетики і врешті-решт спричинило наступне визначення, яке з'явилося наприкінці століття ХХ: «Естетика – від грецьк. *aisthetokos* – чуттєвий, здатний відчувати – наука про становлення й розвиток почуттєвої культури людини» (Левчук, 2010, с. 4-32). Відтак корегування у визначенні предмета естетики значною мірою були підготовлені, зокрема, і художніми шуканнями Ш. Бодлера та Е. Золя на теренах людської почуттєвості, що ми вважаємо доволі потужним аргументом у розгортанні проекту «анти-Нордау».

Оскільки творчо-теоретична спадщина Ш. Бодлера входить у простір наших наукових інтересів – йдеться про статті «Теоретична спадщина Шарля Бодлера» у перспективі часу» (2019), «Проблемне поле французької гуманістики: досвід

другої половини XIX століття» (2020), «"Тандем" як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини XIX століття» (2022) та монографію «Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до "ігор розуму"» (2021) – ми більш-менш вільно оперуємо матеріалом, що дає нам змогу висловити свої контраргументи позиції М. Нордау, спираючись при цьому на наріжні концептуальні положення теорії його вчителя – Ч. Ломброзо.

Порівняно із працею «Виродження» дослідження Ч. Ломброзо «Геніальність і божевільня» (Lombroso, 1877), теоретична проблематика якого більш ніж провокативна, є доволі коректним. Італійський психіатр констатує діагноз «божевільня» після розмислів щодо «геніальності», а відтак – відпрацьовує її «чинники», серед яких, зокрема, є й божевільня. До того ж італійський учений намагається охопити увагою творчий процес того чи іншого митця як цілісне явище, а не «висмикує», як це робить М. Нордау, зокрема, на прикладі творів Ш. Бодлера окремі їх образи та мотиви. Це, вочевидь, не лише руйнує, а й вульгаризує вкрай складну, вишукану художньо-емоційну пластичність бодлерівської поезії.

Слід визнати, що глузлива, нищівно-брутальна, а головне – абсолютно не аргументована – оцінка доробку Ш. Бодлера з боку М. Нордау є відвертим дисонансом абсолютно іншому «образу» «проклятого поета», до створення якого долучилися провідні представники французької культури. Так, «...сучасник Бодлера, відомий поет, драматург та критик Теодор де Банвілл (1823-1891), який після його смерті опікувався перевиданням «Квітів зла», залишив наступні рядки, в яких був представлений досить показовий портрет двадцятилітнього поета: «Якщо можна назвати людину чарівливою, то найбільшою мірою це стосується Бодлера <...> Погляд його повний життя і думки <...> Упродовж того, як я слухав його швидко, витончену промову, мову справжнього парижанина, мені здавалося, що з очей моїх спадає пов'язка, що переді мною відкривається світ мрій, образів, ідей, величних пейзажів» (Оніщенко, 2021, с. 139).

Водночас ніхто не заперечує того факту, що від 20 до 40 років Ш. Бодлер помітно змінюється, що підтверджують його портрети, написані видатними сучасниками поета: Курбе, Мане, Дом'є, Фантен-Латуром. Однак до останніх років жит-

тя він інтенсивно працює і як поет, і як теоретик мистецтва, «залишивши після себе кільканадцять зразків естетико-мистецтвознавчих статей та есе, зміст яких атрибутує його як знавця живопису і критика, котрий здійснює глибоко персоналізований розгляд полотен різних авторів» (Оніщенко, 2021, с. 140).

Сьогодні відомо, що у другій половині життя поет страждав нестерпними «нервовими нападами», які мали не психічний, а фізичний характер, що врешті-решт призвело його до вживання наркотиків. Останніми роками Ш. Бодлер постійно перебував у Бельгії й тільки вже у стані паралічу та втрати пам'яті мати перевезла його до Парижа. Про це М. Нордау міг знати виключно на рівні пліток, оскільки безпосередніх контактів з пацієнтом у нього не було, але якби й були, як лікар, М. Нордау, вочевидь, мав дотримуватися лікарської етики, тим більше, що етична проблематика, як вже наголошувалося, дуже цікавила його. Отож він мусив бути коректним і толерантним і не міг оприлюднювати жакливі діагнози, навіть якщо вони і відповідали реальному стану речей.

Значну увагу М. Нордау також приділяє «символістам» але, передусім, Стефану Малларме (1842-1898). І в оцінці цього художнього напрямку, і в характеристиках самого С. Малларме – видатного поета і очільника європейського символістичного руху – М. Нордау демонструє не лише зневажливість, брутальність, а й певну озлобленість, що є більш ніж очевидною. Передусім психіатр іронізує з того, як сформувалася спільнота символістів, акцентуючи на зібранні кількох нікому не відомих балакунів і їх рішенні створити нову художню школу з гучною назвою.

Перших символістів М. Нордау звинувачує в авантюризмі, оскільки, за його твердженням, вони не мали жодного уявлення про «естетичні закони» та «художню мету». Єдине, що їх цікавило, – це наробити якомога більше галасу й привернути до себе увагу. Як і в інших розділах праці «Виродження» М. Нордау доволі чітко персоналізує учасників символістичного руху, даючи кожному з них «авторської характеристики». Так, його критика фактично знищує книгу Шарля Моріса «La litterature de tout-a-l'heure», який негативно ставиться до науки, оскільки вважає її нездатною виправдати сподівання людей. Важко сказати, наскільки сам М. Нордау компетентний

у питаннях розвитку наукового знання, проте працю Ш. Морiса вiн, за великим рахунком, знищує.

Далi М. Нордау виокремлює постать С. Малларме, доробок якого так само пiддає нищiвнiй критицi. Вiн вiдверто глузує над його обгрунтуванням символiзму i специфiкою символiстичних вiршiв. Як вiдомо, початок лiтературної творчостi С. Малларме припадає на 1858-1860 рр. Отже у 16-рiчному вiцi, написавши 64 тексти, вiн – пiзніше – видав збiрку «У чотирьох стiнах». Її поетичнi рядки були навiянi доволi нещасливим дитинством митця: рання смерть матерi, самотнiсть у чотирьох стiнах – обмеженому просторi, якого хлопець всiма силами прагнув уникнути. Бунтарська поведiнка С. Малларме зумовлювала необхiднiсть постiйної змiни шкiл, аж поки – в 16 рокiв – вiн не вiдкрив для себе простiр лiтературної творчостi.

Цi, доволi показовi факти бiографiї майбутнього поета, що, вочевидь, є важливими для розумiння специфiки його творчостi, М. Нордау вiдверто iгнорує i, не менш вiдверто, глузує з досить, на нашу думку, змiстовних пояснень С. Малларме щодо особливостей символiстичного вiрша, адже, на його думку, «назвати предмет» – це на три чвертi зменшити задоволення вiд вiрша, оскiльки, читаючи поетичнi рядки, слiд «вiдгадувати предмет», роблячи це поступово. С. Малларме стверджує, що мрiя кожного поета – знати, як «навивiвати» уявлення про предмет, адже реалiзацiя такого «вмiння» сприяє формуванню «символу», який – у поетичнiй творчостi – здатний «зобразити потрiбний душевний настрiй».

Залучаючи до аналізу творчий досвiд iнших символiстiв – Поль Верлен, Поль Адам, Гюстав Кан, Анрi де Рiньє, – М. Нордау виокремлює i тих митцiв та критикiв, якi пiдтримують їхнi творчi шукання. Називаючи символiстiв «недоумками», психiатр наполягає, що вони здатнi викликати iнтерес до себе лише у такої самої «недоумкуватої» публiки, якiй подобається навмання рухатися серед «туманного простору» символiстичної поезiї.

Слiд констатувати, що М. Нордау доволi детально реконструює бiографiю С. Малларме, наводячи кумеднi випадки, що траплялися упродовж його публiчних зустрiчей i в процесi спроб поета пояснити суть теоретичних iдей символiстiв. На сторiнках «Виродження» М. Нордау зацiкавлено торкається тих питань, якi – безпосередньо чи

опосередковано – стосуються проблеми «чуття – почуття – почуттєвiсть».

Предметом для глузування i пiдтвердження «недоумкувостi» символiстiв для М. Нордау стає «низова естетика» – визначення, що увiйшло в теоретичний ужиток на початку ХХI ст. Цей термiн у статтi «Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste» (2006) використала Мадалiна Дiакону – румунсько-австрiйський естетик, яка назвала три вродженнi «чуття» людини – дотик, нюх, смак – «низовими почуттями». На її думку, вони сприяють руйнацiї обмеженої та надмiрно рацiоналiзованої європейської естетики, представники якої подiляють почуттєвiсть людини на вродженi «зовнiшнi чуття» – зiр, слух, дотик, нюх, смак (фiзiологiчний) – та «внутрiшнi почуття» – дружба, любов, ненависть, вiрнiсть та iн. На пiдгрунтi трьох «зовнiшнiх чуттiв» – зiр, слух, дотик, якi вiдкривають можливiсть сприйняття кольору, звуку та форми, починає поступово формуватися естетичне почуття, своєрiдною вершиною якого є сприймання художньо-образної структури мистецтва.

Така (класична) структура не влаштувала М. Дiакону, саме тому вона акцентувала увагу на фiзiологiчних чинниках, вважаючи за необхiдне «наблизити» людину до тваринних iнстинктiв, що допомагають орієнтуватися, зокрема, у запахових враженнях. Взагалi, ця проблема має стати предметом окремого дослiдження, адже не можна не враховувати, що, випереджаючи М. Дiакону бiльш ніж на сто рокiв, у подiбному напрямi працював англiйський науковець Аллен Грант (1848-1899), що зумовило появу його вiдомої працi «Фiзiологiчна естетика» (1877).

Важко сказати чи знали С. Малларме i М. Нордау про цю розвiдку, i, звiсно ж, вони нiчого не знали про концепцiю румунсько-австрiйської дослiдницi, тож в оцiнцi «запахових» вражень рухалися, так би мовити, власним шляхом. Мiркування про природу людської почуттєвостi справдi посiдають неабияке мiсце у теоретичних нотатках фундаторiв символiзму. Натомiсть М. Нордау вiдверто знущається над їхнiми експериментами на теренах можливостей зорових, слухових, дотикових чи запахових вражень. Зокрема, вiн глузує над бажаннями Малларме i його колег «насолоджуватися музикою за допомогою очей, а архiтектурою – завдяки вухам», не розумiючи велику «прогностичну мiсiю», яку взяли на себе символiсти, фактично закладаючи пiдвалини синестезiї – мiжчуттєвим асоцiацiям,

на яких ґрунтуватимуться культуротворчі пошуки ХХ–ХХІ ст. Тож іронізування М. Нордау над символістами та їхніми мріями «обійняти вірші», а живопис «спробувати на смак», насправді працює проти самого психіатра, який, прагнучи реалізувати себе у галузі художньої творчості, закритий, проте, для будь-яких новацій і експериментів, а відтак порушує найвищий творчий критерій – створення принципово нового.

Слід зазначити, що у «випадку Малларме», так само як і в інших частинах розвідки «Виродження», М. Нордау відверто переходить всі можливі кордони, називаючи С. Малларме «недоумкуватим євнухом», а образно-емоційні визначення поета – «словесна музика», «оркестр, що має передавати філософські ідеї та геометричні теорії», «мова як простий гіпноічний чи колихаючий звук, а не засіб передачі думки» – відносить до психопатичних ознак, які – згодом – трансформуються у божевілля.

Нормативи статті не дають нам можливості повніше розгорнути і проаналізувати матеріал цієї розвідки, однак, відштовхуючись від окресленої нами позиції М. Нордау, все ж таки потрібно артикулювати кілька важливих моментів. Ми розуміємо, що, вивчаючи життєво-творчий шлях тих митців, яких від лікаря-психіатра відділяють не лише десятиліття, а й століття, М. Нордау був змушений користуватися мемуарною літературою, епістолярною спадщиною, спогадами сучасників, але – передусім – він мав зробити глибокий аналіз мотивів, стимулів творчості та засобів самовираження. Однак нічого подібного М. Нордау не робить, користуючись плітками, слухами, досить побіжними знаннями щодо літературно-мистецьких пошуків «своїх пацієнтів». Така позиція відомого психіатра тим більш дивна, оскільки деякі фігуранти його розвідки – серед них, зокрема, і «недоумкуватий євнух» С. Малларме – у ті роки, коли писалася монографія «Виродження», ще були живі. Більш того, наприкінці ХІХ ст. французька психологія доволі активно користувалася такими методиками, як «анкетування» та «інтерв'ю». Тож, на наш погляд, виникає цілком слушне запитання: «Чому М. Нордау не скористався цими можливостями, що зробили б його висновки й більш аргументованими, й більш переконливими, а головне – більш толерантними?»

Відповідь на це запитання, нам видається, дає назва відомої праці Ф. Ніцше – «людське, занад-

то людське». Відтак ми не випадково зафіксували факт, що упродовж свого життя М. Нордау вважався доволі популярним драматургом. А отже – у тій брутальності, зневазі, презирстві, з якими у своїй розвідці він поставився до митців, ним, цілком імовірно, «керувала» відверта заздрість – почуття, яке, на думку З. Фрейда, часто-густо визначає життєво-творчі позиції багатьох людей, серед яких митці посідають чи не перші позиції.

Завершуючи аналіз піднятих у статті питань, відповіді на які спричинили і нашу інтерпретацію концепції «виродження», і проєкт «анти-Нордау» загалом, запропонуємо авторську гіпотезу щодо своєрідного перехрестя між ідеями М. Нордау та метамодернізмом. Це перехрестя лише починає окреслюватися, але вже сьогодні воно спирається на доволі міцне підґрунтя – феномен «quirky», який, з одного боку, атрибується як «нова естетична чуттєвість» (Дж.МакДауелл), а з іншого, – актуалізує звернення до розмислів М. Нордау, який з хворобливою скрупульозністю констатував усі приклади, що «працювали» на підсилення змісту такого ланцюга: «чуття – почуття – почуттєвість» як «характеристичної» (термін М. Нордау – *О.О.*) ознаки індивідуальної манери творчості.

Сьогодні метамодернізм робить спроби втілити ідею «нової естетичної чуттєвості» на теренах різних видів мистецтва, зокрема – кінематографа. Підтвердженням цього є фільм «Вавилон» (2022), сценаристом і режисером якого виступив Дем'єн Шазелл (р. нар. 1985) – один з провідних представників сучасного американського кінематографа, який володіє чи не всіма найвищими професійними нагородами, зокрема, премією «Оскар» в номінації «За кращу режисуру» за стрічку «Ла-Ла Ленд».

Оскільки життєво-творчий шлях самого Д. Шазелла припадає на період трансформаційного руху американської культури від «постмодернізму» через «пост+постмодернізм» до «метамодернізму», він доволі добре відчуває специфічну атмосферу, яку стимулює естетика «метамодернізму». Стрічка «Вавилон», реконструюючи події, що супроводжували життя голлівудської еліти 20-х років минулого століття (період переходу німого кінематографа до звукового) з максимальною силою використовує принцип «хаотичності», який є одним з чинників «quirky» – нової естетичної чуттєвості.

На нашу думку, сам факт існування теоретико-практичної ідеї «нової естетичної чуттєвості»,

закономірно, вимагає переосмислити усі «старі естетичні чуттєвості», якими опікувалися теоретики кінця XIX – першої половини XX ст., серед яких шукання М. Нордау, беззастережно, містять стимулююче начало, хоча із очевидним префіксом «анти».

**Висновки.** Підсумовуючи матеріал статті, слід констатувати, що концепція, запропонована М. Нордау на сторінках монографії «Виродження», існує у полі європейської гуманістики вже 125 років і сьогодні здатна стимулювати науковця до розробки авторської інтерпретаційної моделі. Нове ставлення до ідей відомого психіатра, що значною мірою мали, так би мовити, медичний характер, вочевидь, мусить спиратися на естетичний (феномен чуттєвого начала), культурологічний (міждисциплінарність, біографізм, діалогізм) та морально-етичний (дозволене і недозволене в межах лікарської етики) підходи, що, власне, і доводить правомочність та актуальність проєкту анти-Нордау.

#### Джерела та література

- Еготизм.* – [Електронний ресурс ] – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/еготизм>
- Левчук, Л.Т. (2010). *Предмет естетики / Л. Левчук // Естетика: підручник; колект. автор. за заг. редак. Л.Т. Левчук. 3-тє видан. допов. і перероб. К.: Центр учбової літератури. С. 4-32.*

*Olena Onishchenko*

#### Author's interpretation of the concept of «degeneration»: the «anti-Nordau» project

**Abstract:** The author presents their own cultural interpretation of the concept of «degeneration», which was one of the most controversial psychological, psychiatric, aesthetic, and literary ideas of the first half of the twentieth century. The division of European psychology in the second half of the nineteenth century, based on the principle of «positive – negative», is illustrated. This division led to the introduction of search concepts by C. Lombroso, M. Nordau, E. Ferri, and G. Rossolimo within the context of «negative» psychology.

The article notes that during the first three decades of the twenty-first century, the innovative processes of metamodernism, a new aesthetic and artistic trend in American-European culture, have brought about a reevaluation of certain factors of «negative» psychology. These factors stimulate the revision and appropriate assessment of various guidelines, encompassing both literary and artistic groups, as well as specific personalities.

The «anti-Nordau» project envisions the possibility of presenting the author's hypothesis on rethinking the concept of «degeneration» within the realm of metamodernism. It encourages the utilization of specific provisions within this concept in the theoretical and practical constructions of a new model of American-European culture.

**Key words:** author's interpretation, concept of «degeneration», «negative» psychology, cultural analysis, naturalism, egoism, symbolism, metamodernism.

Lombroso, Cesare. *Genio e follia prelezione ai corsi di antropologia e clinica.* Psycnatrica presso la R Universita ` di Pa – Milano: U. Hoerli, 1877 – via – vill. 194 p.

Нордау, Макс. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://elevyn.co.il/zioninism/precursors-emergence>

Онiщенко, О.І. (2021). *Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до «ігор розуму»:* монографія. К.: Ін-тут культурології НАМ України. 352 с.

#### References

- Egotizm. – [Elektronniy resurs] – Retrieved from: <https://ru.wikipedia.org/wiki/egotizm>
- Levchuk, L.T. (2010). *Predmet estetiki* [Subject of aesthetics] / L. Levchuk // Estetika: pidruchnik; kolekt. avtor. za zag. redak. L.T. Levchuk. 3-te vidan. dopov. i pererob. K.: Tsentr uchbovoi literaturi. S. 4-32. [in Ukrainian]
- Lombroso, Cesare. *Genio e follia prelezione ai corsi di antropologia e clinica* Psycnatrica presso la R Universita ` di Pa – Milano: U. Hoerli, 1877 – via – vill. 194 p.
- Nordau, Maks. – [Elektronniy resurs] – Retrieved from: <https://elevyn.co.il/zioninism/precursors-emergence>
- Onischenko, O.I. (2021). *Kulturologichni vimiri intelektualnoi prozi: vyd hudozhnoi tvorchosti do «igor rozumu»:* monografiya [Cultural dimensions of intellectual prose: from artistic creativity to «mind games»]. K.: In-tut kulturologiy NAM Ukraini. 352 s. [in Ukrainian]



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

*Maryna Ternova*,  
(PhD in Philosophy science) Associate Professor  
of Social Sciences Department. Kyiv National  
I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and  
Television University, Kyiv, Ukraine

## Р.ДЖ. КОЛІНГВУД: ПРОБЛЕМА СВІДОМОСТІ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ ПОЛІ «ПРИНЦИПІВ МИСТЕЦТВА»

**Анотація.** Виокремлено проблему свідомості, яка посідає неабияке місце в ґрунтовному дослідженні відомого англійського історика науки, естетика та теоретика мистецтва Р.Дж. Колінгвуда, позиція якого формувалася із урахуванням психоаналітичної моделі свідомості.

Показано, що англійський науковець сприймав свідомість як складну структуру, яка потребує міжнаукового підходу. Внаслідок цього історико-філософська інтерпретація свідомості трансформується передусім у поле психологічного знання, оскільки від початку ХХ століття саме на теренах психології аргументується найбільш структурована модель психіки людини, в якій «свідомість» має власне місце, виконуючи низку функцій.

Наголошено, що авторська позиція Р.Дж. Колінгвуда сфокусована навколо низки проблем, таких як художня творчість, емоція, почуттєва сфера та її вплив як на створення, так і на сприймання мистецьких творів.

**Ключові слова:** свідомість, самосвідомість, концептуальне поле, психологічне знання, художня творчість, емоція, «теорія Джеймса – Ланге», корупція, структура психіки.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Монографія «Принципи мистецтва» (1938), яка є головним джерелом естетико-мистецтвознавчих поглядів Р.Дж. Колінгвуда, вийшла друком напередодні Другої світової війни, що зумовило досить пізнє входження цього вкрай важливого для англійської гуманістики дослідження в європейський культурний простір. Однак упродовж 70–90-х років ХХ століття саме ця праця англійського науковця виявилася настільки теоретично вагомим, що низка піднятих Колінгвудом проблем і сьогодні оцінюється як потужне підґрунтя для відтворення логіки дослідницького процесу на теренах філософії, естетики, психоло-

гії, мистецтвознавства від межі ХІХ – ХХ до початку третього десятиліття ХХІ століття.

Оскільки актуалізація проблеми свідомості в концептуальному полі «Принципів мистецтва» збіглась із поширенням як психоаналітичних пошуків у площині «свідоме – позасвідоме», так і юнгіанської концепції «глибинної психології», сучасне «прочитання» окремих психопатологічних станів, які осмислюються передусім у метамодерністській літературі (метапроза), виявиться більш потужним. Цьому, на нашу думку, може сприяти гіпотетична ідея – здійснити аналіз процесуальності концептуального руху «Р.Дж. Колінгвуд – З. Фройд – К.-Г. Юнг – метамодернізм»,

що надасть можливість реконструкції заявленої у статті проблеми теоретичної завершеності.

**Мета статті** полягає у наступному:

– виокремленні проблеми свідомості в концептуальному полі «Принципів мистецтва» Р.Дж. Колінгвуда;

– реконструюванні авторських підходів до можливих модифікацій поняття «свідомість» і виявлення специфіки цього структурного елемента психіки;

– здійсненні порівняльного аналізу інтерпретаційних підходів до проблеми свідомості впродовж 20-40-х років ХХ й початку ХХІ століття та використанні їх у метамодерністському літературно-мистецькому просторі.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.**

Окремі аспекти монографії Р.Дж. Колінгвуда були проаналізовані в наукових розвідках Л. Бабушки, Т. Кривошеї, О. Оніщенко, проте ніхто з них не виокремлював проблему свідомості як предмет теоретичного аналізу.

Серед публікацій українських науковців, що побачили світ на початку ХХІ століття, наголошено на статтях К. Шадманова, Н. Щербини та О. Щербини, в яких, хоча і дещо опосередковано розглядається спадщина Р.Дж. Колінгвуда, проте вони все ж дотичні до історії англійської гуманістики.

Оскільки в статті досліджується період, пов'язаний з науковою діяльністю З. Фрейда та К.-Г. Юнга, то увагу звернено на позицію Л. Левчук, В. Менжуліна, Н. Хамітова, які на теренах української гуманістики найбільш послідовно й предметно аналізували фрейдівсько-юнгіанське розуміння свідомості.

**Виклад основного матеріалу.** «Принципи мистецтва» – основне естетико-мистецтвознавче дослідження Р.Дж. Колінгвуда, здійснене на перехресті кількох гуманітарних наук, таких як філософія, історія, психологія, естетика, мистецтвознавство, кожна з яких дотична до «свідомості» і як феномену психіки, і як «керманіча» у різних сферах людської діяльності. Термін «свідомість», так би мовити, розкиданий на більшості сторінок «Принципів мистецтва», проте поступово його концептуалізація достатньо чітко виявляє пріоритети англійського науковця. Водночас, слід врахувати часовий період коли проблема свідомості набула не лише резонансу серед європейської на-

укової спільноти, значною мірою завдяки теорії психоаналізу, а й стимулювала численні дискусії з приводу структури психіки та функцій кожного з її елементів.

Оскільки в концепції Р.Дж. Колінгвуда чітко окреслене філософсько-психологічне використання поняття «свідомість», доцільно звернутися до сучасного визначення цього поняття на теренах філософії і психології. Згідно з філософським підходом «свідомість – специфічний прояв духовної життєдіяльності людини, пов'язаної із пізнанням, яке робить відомим (свідомим), знаним зміст реальності, що набуває предметно-мовної форми знання» (Бичко, 2002, с. 657).

Таке загальне визначення дає змогу «анатомувати» конкретно-деталізовані риси свідомості, які мусять враховувати її специфіку, а саме: а) відмінність від «несвідомих» проявів духовного життя; б) діяльнісний характер свідомості має спрямовувати її на зовнішній світ; в) свідомість, скеровуючи пізнавальну активність на саму себе, стає самосвідомістю, що сприяє вирізненню людини зі світового загалу.

Не заперечуючи проти означеної інтерпретації поняття «свідомість», автором якої є відомий український філософ І. Бичко, звернемо лише увагу на поняття «несвідоме», яке на межі ХХ – ХХІ століття, значною мірою завдяки напрацюванням Л. Левчук та Н. Хамітова, в українській гуманістиці трансформовано в поняття «позасвідоме», що в процесі аналізу свідомості дає можливість не уникати позиції психоаналітиків, які потужно вплинули на реконструкцію змісту психіки, де свідомість виступає одним з структурних елементів.

На відміну від філософії, психологія акцентує, що «свідомість – це: 1) вищий рівень психічного відображення і саморегуляції зазвичай вважається властивим тільки людині як суспільно-історичній істоті; 2) думки, почуття, які індивід усвідомлює в будь-який даний момент; 3) свідомість відрізняється від станів сну чи хвороби (кома, амнезія...) та органічно вплетена в духовний досвід людства» (Свідомість [EP]).

Як і філософи, психологи «анатомують» свідомість, виявляючи її конкретно-деталізовані риси, а саме: а) констатується, що до сьогодні психологія не може впевнено відповісти на питання щодо походження свідомості; б) свідомість

розвивалася від непевного, нетривкого стану до стабільного та міцного; в) набуття свідомості стимулювало появу таких почуттів, як страх так неусвідомлені емоції, що негативно впливають на психологічний стан людини.

Філософсько-психологічне трактування свідомості має принципове значення задля реконструкції теоретичних орієнтирів Р.Дж. Колінгвуда, оскільки «свідомість» цікавила його не лише сама по собі, а й як обов'язковий стимул у процесі становлення творчого задуму та пошуків засобів його реалізації. Узагальнюючи аспекти колінгвудівського аналізу свідомості, представлені у «Довіднику» до видання «Принципів мистецтва», можна стверджувати, що вони сфокусовані навколо такого: «свідомість, самосвідомість, свобода свідомості, видозміни відчуттів свідомістю, подовження відчуттів свідомістю, ставлення до уяви як форми думки, як того, що породжує мистецтво, роздвоєння свідомості, корупція або брехня свідомості, емоції свідомості. «Свідомі» (частина)/«позасвідомі» (частина)» (R.G. Collingwood, 1938, с. 320).

Принагідно акцентуємо, що, наголосивши на різних аспектах «свідомості», Р.Дж. Колінгвуд не дотримувався тої логіки їх опрацювання, яка відтворена в «Довіднику», а обрав інший шлях аналізу цього феномену, пам'ятаючи, що це «форма думки». Саме тому в статті ми будемо спиратися на цей принцип, рухаючись за думкою англійського теоретика.

Враховуючи нормативи статті, спробуємо, спираючись на теоретичні настанови Р.Дж. Колінгвуда, реконструювати аргументовану ним концепцію свідомості, початковою тезою якої, на нашу думку, мають стати загальні обриси феномену «свідомість». Вони доволі ґрунтовно осмислені дослідником, оскільки він «вибудовує» їх не лише на теренах мистецтва, а й у просторі емоцій, що породжуються різними причинами, серед яких важливе місце посідає «подвійна емоція», тобто та, спираючись на яку працював художник, і та, що виникає у реципієнта в процесі сприймання мистецького твору.

На нашу думку, своєрідне превалювання феномену «емоція» на сторінках «Принципів мистецтва» слід оцінювати як данину часу, адже наприкінці ХІХ століття на англійських теренах активно обговорювалася «теорія емоцій», яку не-

залежно один від одного аргументували американський психолог Вільям Джеймс (1842-1910) та датський лікар, фізіолог і психолог Карл Георг Ланге (1834-1900). Як стаття В. Джеймса «Що таке емоція?» (1884), так і публікації К.-Г. Юнга, які вийшли друком упродовж 1885 року, показали спільність позиції цих науковців, а їхні погляди були об'єднані назвою «теорія емоцій Джеймса–Ланге». Теоретична позиція «Джеймса–Ланге» базувалася на гіпотезі, за якою емоція є наслідком усвідомлення людиною рефлекторно-фізіологічних змін в організмі. Відтак на першу позицію висуваються фізіологічні зміни, а емоція виникає тоді, коли мозок реагує на інформацію, отриману організмом через нервову систему. У переддень ХХ століття емоція розглядалась як наслідок фізіологічних зрушень (Шапар, 2007, с. 526).

Виходячи з відповідних положень «Принципів мистецтва» Р.Дж. Колінгвуд перебував на роздоріжжі. З одного боку, «теорія Джеймса–Ланге» викликає його зацікавлене ставлення, а з іншого – він вважає якщо не помилковими, то принаймні суперечливими окремі її тези. Остаточну оцінку, яка врешті-решт викристалізувалася в англійського історика науки, ми оприлюднимо впродовж реконструкції колінгвудівської моделі свідомості.

Сформулювавши теоретичну настанову «емоції – свідомості», Р.Дж. Колінгвуд розглядає ситуацію коли людина «усвідомлює, що переживає якусь емоцію»: наразі ключовим словом є «усвідомлює». Наступний крок – «це лише збудження або сум'яття, що відбувається всередині душі людини, оскільки природа цього відчуття їй невідома» (R.G. Collingwood, 1938, с.110). Р.Дж. Колінгвуд вважає, що доки людина перебуває в такому невизначеному стані, все, що вона може сказати про свої емоції, буде звучати наступним чином: «Я відчуваю...Я не знаю, що ж я відчуваю». Такий стан кваліфікується ним як стан розгубленості та безпорадності, з якою людина «витягує себе, здійснюючи те, що ми називаємо самовираженням» (R.G. Collingwood, 1938, с. 111).

Внаслідок власних міркувань науковцем пропонується наступний концептуалізований висновок, який ми процитуємо повністю: «Ця діяльність має деяке відношення до того, що ми називаємо мовою – вона виявляє себе за допо-

могою мовлення. Окрім того, вона (діяльність – *М.Т.*) має відношення до свідомості людини: виражена емоція є емоцією, яку людині, що відчуває її, вдалося усвідомити» (R.G. Collingwood, 1938, с. 111).

Саме «відчуття емоції» спричиняє її «усвідомлення», яке у свою чергу сприяє подоланню стану «пригніченості й безпорадності». Увесь цей складний і загалом неприємний для людини шлях успішно долається завдяки «свідомості – усвідомленню» процесуальності яких обов'язково подається Р.Дж. Колінгвудом у взаємодії з «мовою – мовленням». Як ми вже наголошували, проблема свідомості цікавить науковця з огляду на широке кол питань художньої творчості – проблеми, що активно висвітлюється і в «класичних» дослідницьких розвідках і теоретичних статтях ХХ ст. О. Кайлановської, О. Оніщенко, О. Поліщук, М. Протас, С. Холодинської та ін.

У різних аспектах серед ознак специфіки творчого процесу ними фіксуються «самовираження», «самореалізація», «самовизначення» та інші суголосні поняття. Наразі зазначимо, що Р.Дж. Колінгвуд наголосив на «самовираженні», значущість якого довів до такого високого рівня, що дає змогу людині не лише відчути, а й усвідомити своє положення у певній конкретній ситуації. Це означає, що «усвідомлення» суперечливості емоційного стану трансформується у «раціональні» рішення, а саме «свідомість – усвідомлення» підтверджує певний, іноді доволі високий, інтелектуальний рівень розвитку, який притаманний лише людині.

Проте численні похідні, які є наслідком оперування Р.Дж. Колінгвудом співвідношення «свідомість – усвідомлення», не так цікавлять науковця, як «емоція – свідомість», до розгляду якого він звертається у різних розділах монографії «Принципи мистецтва». Так, у концептуально важливому розділі «Мова» (R.G. Collingwood, 1938, с. 209-246), після якого йде розділ «Мистецтво як мова» (R.G. Collingwood, 1938, с. 249-260), наголошується на особливій ролі свідомості у просторі так званих психічних емоцій, які можна представити кількома способами. Серед них найбільша виразність досягається у тому разі, «якщо робота свідомості перетворює їх із вражень на ідеї» (R.G. Collingwood, 1938, с. 214).

Окрім «психічних емоцій», є й інші емоції, які «можуть передаватися способом психічного вираження». Це потужна група, що виникає завдяки «самосвідомості». Як приклад, теоретик виокремлює такі почуття: ненависть, любов, гнів, сором, сутність яких він досить педантично пояснює:

– «ненависть являє собою почуття антагонізму, вона є ставленням до чогось, що, на наш погляд, протидіє виконанню наших бажань або завдає нам болю... (Це визначення Колінгвуд підтверджує посиланням на «Етику» Б. Спінози – B. Spinoza. Ethics, III. Affectuum Difinitiones, VII., – на сторінках якої зафіксоване його ставлення до цього почуття: «... ненависть не що інше як незадоволення (смуток), що супроводжується ідеєю зовнішньої причини». Коментуючи думку Б. Спінози, Р.Дж. Колінгвуд вважає за необхідне артикулювати, що спінозівська позиція передбачає «усвідомлення власного “Я”»;

– «любов – це почуття до чогось, що ми вважаємо нерозривно пов'язаним з нашим власним існуванням, отожд зло або благо для об'єкта нашої любові виявляється злом чи благом для нас самих»;

– «гнів, на відміну від ненависті, хоча і не передбачає існування будь-якого об'єкта, який міг би нас розгнівати, все ж має на увазі усвідомлення власного “Я” під загрозою тиску або зовнішніх перешкод»;

– «сором – це усвідомлення власної слабкості або нездатності» (R.G. Collingwood, 1938, с. 214-215).

Якщо таких почуттів, як любов та гнів, Р.Дж. Колінгвуд торкнувся побіжно, то ненависті та сорому він дав розгорнуту характеристику, використовуючи їх задля розкриття відмінностей, що існують між «емоціями свідомості» та «чисто психічними емоціями». З доволі розгорнутих ним порівнянь і пояснень, виокремимо найбільш показові, а саме:

– «...психічна емоція – це емоційний заряд почуття, однак емоція свідомості являє собою емоційний заряд не почуття, а певного стану свідомості. Отже, якщо ми задамося питанням, що це за почуття, для якого емоційним зарядом є сором, і виявиться (цілком справедливо), що ніяких, окрім, жару в щоках й мускульного розслаблення, не існує»;

– «...ми можемо спростувати судження здорового глузду, що люди червоніють від сорому і запропонувати власне карколомне відкриття, що ми соромимося тому, що червоніємо. Однак все це породжує парадокс, заснований на неправильному розумінні». На думку Колінгвуда, «попередня послідовність (1) червоний колір, (2) почуття страху, (3) його зовнішнє виявлення має місце у випадку з психічними емоціями»;

– «...емоціям свідомості відповідатиме наступна послідовність: (1) усвідомлення нашої власної неповноцінності (воно є не почуттям, а видом свідомості), (2) сором, (3) почервоніння. Здоровий глузд має рацію, а теорія Джеймса–Ланге є помилковою» (R.G. Collingwood, 1938, с. 215).

Якщо упродовж різних розділів «Принципів мистецтва» Р.Дж. Колінгвуд давав обережні оцінки «теорії Джеймса–Ланге», то у розділі «Мова», підсумувавши власні «роздуми – узагальнення» щодо «емоцій свідомості», «психічних емоцій», оприлюднивши гіпотетичне припущення щодо «видів свідомості» та продуктивно використавши потенціал етичних почуттів, він (Колінгвуд) негативно оцінив фізіологізацію емоцій. Принагідно зауважимо, що окремі тези «теорії Джеймса–Ланге» і на початку XXI століття мають як прихильників, так і опонентів, що, на нашу думку, працює на оціночні вагання англійського історика науки.

Серед низки настанов, які об'єднують колінгвудівську інтерпретацію свідомості, певного коментування заслуговує доволі суперечлива ідея «корупції, або брехні свідомості». Слід нагадати, що практика введення в контекст розгляду естетико-мистецтвознавчої проблематики так званих нетипових понять, запозичених з іншого дослідницького простору, показовим чином відбита у теоретичній спадщині Шарля Бодлера (1821-1867).

Мається на увазі есе «проклятого поета» «Про пана Арі Шеффера і про фальсифікаторів почуття. Салон 1846 року», яке досить ґрунтовно розглянуто на сторінках монографії О. Оніщенко «Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до “ігор розуму”» (2021). Зокрема, авторка зауважує, що «...критика полотна А. Шеффера, до естетико-художньої цінності яких скептично ставилися й інші фахівці, дозволила Бодлеру “сконструювати” вкрай продуктивну формально-логічну структуру, яку він окрес-

лив як “фальсифікація почуттів”» (Оніщенко, 2021, с. 161).

Інтерпретуючи позицію Ш. Бодлера, О. Оніщенко відзначає, що він вважав «фальсифікаторів почуттів» поганими живописцями, для яких найважливішим є факт «присутності в мистецтві», і глузував з тих, хто змішує «сентиментальність з моралізаторством, рухаючись до справжнього ребусу з почуттів». Окрім означеного, О. Оніщенко артикулює думку Ш. Бодлера щодо помилкової ідеї А. Шеффера, який шукав шляхи задля «неприродного зближення образотворчого мистецтва з поезією, що породжує так званий “зримий живопис”, вадою якого виступає “ілюстративність”» (Оніщенко, 2021, с. 160).

Навряд чи Р.Дж. Колінгвуд механічно наслідував автора «Квітів зла» (1857), прізвища якого взагалі немає у «Принципах мистецтва». Йдеться про інше. Дослідницькі прийоми, які були використані одним теоретиком, подекуди досить міцно закріплювалися і в культурному, і в науковому просторі, «працюючи» на його розширення. Використавши засади хронологічного підходу, можна припустити, що Колінгвуд був знайомий з есеїстикою Бодлера і застосував поняття «корупція» до аналізу свідомості так само, як раніше поняття «фальсифікація» дало змогу Бодлеру відділити зерна від плевел на теренах французького живопису середини XIX століття (О. Оніщенко).

Аналіз такої структури, як «корупція, або брехня свідомості», потребує розкриття етимології терміна «корупція (похідне від двох латин. слів corruption та corrumpere) – розбещеність, підкуп, продажність: зловживання службовим становищем чи владою у власних цілях або отримання фінансово-матеріальної користі» (Корупція [EP]).

Поштовхом до формування тези про корумпованість та брехливість свідомості став колінгвудівський наголос на «біполярності думки»: «Свідомість, – наголошує Колінгвуд, – є думкою в своїй абсолютно фундаментальній та початковій формі» (R.G. Collingwood, 1938, с. 201), а це означає, що воно має ту саму біполярність, що і думка. Водночас, біполярність доцільно зіставляти з діяльністю, яку «можна виконати добре або погано». Цей висновок трансформується у сферу свідомості: «...те, що думається, може бути істинним або брехливим» (R.G. Collingwood, 1938, с. 201).

Початкові підходи до аргументації ідеї «корумпованості, або брехливості свідомості» Р.Дж. Колінгвуд подає на досить спрощених прикладах, а саме: свідомість не може думати – це собака, коли перед нею є кішка. Інший варіант, так би мовити, пояснювальних прикладів: твердження «ось як я відчуваю» насправді передбачає подвійну полярність – протилежне твердження «ось як я не відчуваю» Підсумовуючи свої підходи до «корумпованості, Колінгвуд зазначає: «Навіть коли б насправді свідомість ніколи не помилялась, вона б все одно мала ту спільну рису зі всіма формами думки, вона повинна жити відкидаючи помилки. Істинна свідомість – це визнання наших почуттів, брехлива свідомість – буде відмовою від них (почуттів – *M.T.*), тобто думкою: «Ці почуття не мої» (R.G. Collingwood, 1938, с. 201).

Ця «плетениця» розміркувань Р.Дж. Колінгвуда дає йому підстави говорити про «корупцію» свідомості, оскільки «свідомість в таких випадках дозволяє себе підкупити, спотворює свою функцію, обертаючись від важкого та небезпечного завдання до чогось більш простого» (R.G. Collingwood, 1938, с. 202). На нашу думку, значний інтерес викликає, з одного боку, колінгвудівське переконання значення феномену «корупція – корумпованість», а з іншого – те, як психологія на початку ХХ століття окреслювала комплекс питань, пов'язаних саме з «корупцією – корумпованістю». У концептуальному полі «Принципів мистецтва» не виявлено як усього змісту поставлених питань так і не запропоновано авторської відповіді на них. Однак, попри це, для гуманістики першої третини ХХ століття Р.Дж. Колінгвуд зробив доволі корисну роботу: по-перше, наголосив на корумпованості й брехливості свідомості, залишивши при цьому простір для дискусій та подальшої дослідницької роботи, а по-друге, реанімував інтерес до тези Платона «брехня в душі», оскільки, на його (Р.Дж. Колінгвуда) думку, грецький філософ мав на увазі саме «брехливу свідомість». Паралельно з тезою Платона представлена позиція Б. Спінози та Р. Декарта, що підсилює філософсько-етичний аспект питань, які розробляє англійський історик науки; по-третє, до подекуди суперечливих чи ескізно поданих розмислів Колінгвуда «підключаються» теми творчості художника, його ролі в житті суспільства і феномен «поганого мис-

тецтва». Принагідно наголосимо, що формально-логічна структура «погане мистецтво» неодноразово трапляється на сторінках «Принципів мистецтва», проте чіткого окреслення його суті ми не отримуємо, це власне не концепція Колінгвуда, а лише окремі тези в логіці протиставлення «хороше – погане мистецтво».

Доцільно наголосити, що в процесі аргументації такої настанови, як «корупція або брехня свідомості», Р.Дж. Колінгвуд оперує такою низкою понять чи формально-логічних структур, як свідомість, емоція, психічна емоція, діяльність, вираження, уява, інтелект, істина, чесна свідомість, погане мистецтво, корумпований художник, які акцентують значущість і складність піднятих питань, спрямовуючи теоретичні пошуки інших науковців. Їхні подальші кроки дадуть можливість співвіднести ідеї Р.Дж. Колінгвуда з досягненнями гуманітарних наук на теренах проблеми свідомості, узагальнити напрацьоване, «засуджуючи» корупцію як руйнівника морально-психологічних цінностей та естетико-художньої сутності мистецтва.

Слушність цієї настанови Р.Дж. Колінгвуда підтверджує його наступний висновок: «Чим більше корумпована свідомість, тим більш отруєними виявляються криниці істини. Інтелект вже не може побудувати нічого усталеного. Моральні побудови виявляються повітряними замками. Політичні та економічні системи перетворюються в павутиння. Навіть звичайне душевне і фізичне здоров'я ставиться під запитання. І окрім цього слід пам'ятати, що корумпована свідомість являє собою синонім поганого мистецтва» (R.G. Collingwood, 1938, с. 259).

Ми назвали б цей висновок ученого «підсумковим», оскільки він дав змогу Р.Дж. Колінгвуду не лише задіяти переважну більшість понять, якими він оперував виявляючи специфіку «корупції, або брехні свідомості», а й наголосити на суспільних сферах життя та творчої активності людини, які можуть істотно деформувати корупція та брехня.

Розглянемо наступну настанову «свідома» (частина)/«позасвідома» (частина) скоріше як данину резонансу, що його на англійських теренах поступово набував психоаналіз у той період, коли Р.Дж. Колінгвуд працював над написанням «Принципів мистецтва». Хоча прізвища З. Фрей-

да (1856-1939) та К.-Г. Юнга (1875-1961) Р.Дж. Колінгвуд згадує досить побіжно, він все ж оцінив їх як поганих критиків, згадавши дослідження З. Фрейда, присвячені позасвідомим витокам творчої неординарності Леонардо да Вінчі та творчо-пошуковій моделі формування особистості Гете, яку реконструював К.-Г. Юнг. Водночас Колінгвуд без прямих посилань на Фрейда чи Юнга використовує поняття «позасвідоме», яке йому, по-перше було відоме (у просторі англійської гуманістики на початку ХХ століття ним оперувала незначна кількість науковців), а по-друге він вважає за необхідне зафіксувати своє знання. Позицію Колінгвуда можна зрозуміти: у першій третині ХХ століття, аргументуючи тези теорії свідомості та докладаючи значних зусиль задля її концептуалізації, було б неправильним з його боку зафіксувати факт свого знання.

Як відомо, З. Фрейд оприлюднив структуру психоаналізу у 1896 році і представив як таку, що «ґрунтується на трьох «китах»: 1) концепції позасвідомого як регулятора людської поведінки; 2) вченні про дитячу сексуальність, за яким сублімована (перетворена) статевая енергія є джерелом творчої активності людини; 3) теорії сновидінь як давнього, архаїчного шару психічного життя» (Левчук, 2002, с. 62).

Після цього засновник психоаналізу витратив величезні зусилля задля доведення своєї теоретичної правоти та деталізації позасвідомого, яке не тільки за об'ємом найбільша сфера психіки, а й, як акцентує Л. Левчук, її зміст розкривається за допомогою низки наріжних ознак, а саме: «...а) позачасовість; б) спадковість; в) активність; г) інфантильність; д) ірраціональність» (Левчук, 2002, с. 66). При цьому З. Фрейд вважає, що «позасвідоме» – це така психічна сфера, яка не підкоряється кантівській тезі про «простір і час як необхідні форми нашого мислення». Особливої акцентуації вимагає твердження Л. Левчук щодо фрейдівського тлумачення позасвідомих психічних процесів як не упорядкованих за часовим виміром, оскільки «час в них нічого не змінює і застосовуватися до них не може».

Наразі слід визнати, що структура психіки, розроблена З. Фрейдом закріпилася і серед наукової спільноти і серед широкого європейського загалу, який цікавився розвитком психології. Що ж стосується теорії «глибинної психології» і де-

сятирівневої структури психіки, аргументованої Юнгом, в якій є «колективне» та «особистісне» позасвідоме (Левчук, 2002, с. 72) – ці феномени вкрай складні й до сьогодні ними оперують далеко не всі фахівці.

В. Менжулін на сторінках монографії «Розворожуючи Юнга: від апологетики до критики» (2002) показовим чином відтворив складність входження юнгіанської моделі психіки в науковий простір ХХ століття (Менжулін, 2002, с. 58-97).

На тлі означеного очевидно, що Р.Дж. Колінгвуд мав досить поверхове уявлення про «позасвідоме», що підтверджують деякі з його тез, а саме: а) «...на чисто психічному рівні різниці між свідомим і позасвідомим просто не існує»; б) «...розум існує тільки у вигляді свідомості»; в) «...ніхто не зможе скласти звіт про роботу позасвідомого...» (R.G. Collingwood, 1938, с. 191-192). Водночас, попри це, наше гіпотетичне припущення, що порівняльний аналіз «Р.Дж. Колінгвуд – З. Фрейд – К.-Г. Юнг – метамодернізм» може виявити нові аспекти як у розумінні спадщини англійського науковця, так і в «ненав'язливому осучасненні» окремих його ідей. Зокрема йдеться про феномен «нової чуттєвості» (quirky), який останні десять років втілюють у літературно-мистецький простір прихильники метамодернізму.

Обриси ознак «нової чуттєвості» можна знайти у тій наполегливості з якою Р.Дж. Колінгвуд включає емоції, почуття, процес їх «вираження» у художній творчості, залучаючи їх до аналізу історико-культурних традицій використання потенціалу людської чуттєвості. У форматі підтексту елементи «нової чуттєвості» наявні в «теорії дитячої сексуальності», від якої З. Фрейд не відмовився, незважаючи на гостро критичне ставлення до її змісту з боку сучасників.

Щодо позиції К.-Г. Юнга – у розробленій ним структурі психіки «відчуття – почуття» посідають два самостійні рівні, а ще один рівень «інтуїція» – має потужне почуттєве насичення, суголосне з тою тенденцією використання інтуїтивного чинника, яка доволі чітко простежується в романах Т. Моррісон, Д.-Ф. Воллеса, фільмах М. Гондрі, К. Тарантіно, скульптурних рімейках Д. Квайоли, фотографіях М. Перрі, Г. Кордюсона, що, так само як і твори інших метамодерніс-

тів, спрямовані на розкриття «нової чуттєвості» (quirky).

Підсумовуючи наші роздуми щодо теорії свідомості у розвідках Р.Дж. Колінгвуда, слід артикулювати таке: означену проблему англійський теоретик представив не лише досить переконливо, а й зміг «відчинити двері» наступним поколінням науковців. Проте критичне сприйняття теоретичної позиції З. Фрейда і К.-Г. Юнга не дало йому можливості побачити «зерна» в ідеї «позасвідомого», реалізація якої саме в мистецтві досягла остаточної довершеності.

**Висновки.** Проблема свідомості, яку Р.Дж. Колінгвуд не лише окреслив, а й провів крізь різні аспекти багатопланової монографії «Принципи мистецтва», вочевидь є його теоретичним досягненням. Питання свідомості, складні й суперечливі для гуманітарних наук початку ХХ століття, включені ученим у дослідницький простір таких конкретних міждисциплінарних проблем, як художня творчість, істина і брехня в діяльності художника, психічна емоція, які дають змогу реконструювати його тогочасний науково-теоретичний рівень. Принципове значення мало і опрацювання поняття «самосвідомість», яке поступово посіло неабияке місце в подальшому русі на теренах «свідомості», відкриваючи теоретичні перспективи для подальших наукових пошуків.

#### Джерела та література

- Бичко, І. (2002). Свідомість. *Філософський енциклопедичний словник*. К.: Абрис. 442 с.
- Корупція. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.korrupsioon.ee/index.php/et/korrupsioonivormid-ja-naited/mis-korrupsioon>
- Левчук, Л. (2002). *Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика*: монографія. К.: Либідь. 255 с.
- Менжулін, В.І. (2002). *Розворожуючи Юнга: від апологетики до критики*: монографія. К.: Сфера. 207 с.

Онiщенко, О. (2021). *Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до "ігор розуму"*: монографія. К.: Ін-т культурології НАМ України. 352 с.

Свідомість. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://osvita.ua/vnz/reports/psychology/10057/>

Шапар, В.Б. (2007). «Теорія Джеймса–Ланге». *Сучасний тлумачний психологічний словник*. Х.: Прапор. 640 с.

Collingwood, R.G. (1938). *The Principles of Art*. Monography.

#### References

- Bychko, I. (2002). Svidomist. *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk*. [Consciousness. Philosophical encyclopedic dictionary]. K.: Abrys. 442 s. [in Ukrainian]
- Collingwood, R.G. (1938). *The Principles of Art*. Monography. [in English]
- Korrupsioon. [Corruption]. URL: – <https://www.korrupsioon.ee/index.php/et/korrupsioonivormid-ja-naited/mis-korrupsioon> [EP].
- Levchuk, L. (2002). *Psychoanaliz: istoriia, teoriia, mystetska praktyka*: monohrafiia. [Psychoanalysis: history, theory, artistic practice: monography]. K.: Lybid. 255 s. [in Ukrainian]
- Menzhulin V.I. (2002). *Rozvorozhuyuchy Yunha: vid apologetyky do krytyky*: monohrafiia. [Demystifying Jung: From Apologetics to Critique: Monography.]. K.: Sfera. 207 s. [in Ukrainian]
- Onishchenko, O. (2021). *Kulturolohichni vymiry intelektualnoi prozy: vid khudozhnoi tvorchosti do «ihor rozumu»*. [Cultural dimensions of intellectual prose: from artistic creativity to «mind games».] K.: In-t kultur-olohii NAM Ukrainy. 352 s. [in Ukrainian]
- Shapar, V.B. (2007). «Teoriia Dzheimsa–Lanhe». *Suchasnyi tлумачnyi psykholohichnyi slovnyk*. [«James-Lange theory». Modern explanatory psychological dictionary]. Kharkiv: Prapor. 640 s. [in Ukrainian]
- Svidomist. [Consciousness]. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/psychology/10057/> [EP].



*Maryna Ternova*

**R.G. Collingwood: the problem of consciousness in the conceptual domain of «Principles of art»**

**Abstract.** The problem of consciousness, which holds a significant place in the profound research of the renowned English historian of science, aesthetics, and art theorist R. G. Collingwood, is highlighted. His position was shaped considering the psychoanalytic model of consciousness. It is demonstrated that the English scholar perceived consciousness as a complex structure requiring an interdisciplinary approach. As a result, the historical-philosophical interpretation of consciousness transforms primarily into the field of psychological knowledge, as since the early 20th century, the most structured model of human psyche has been argued in the realm of psychology, wherein “consciousness” plays a distinct role in performing a series of functions.

Emphasis is placed on R. G. Collingwood’s authorial position, which is centered around a range of issues such as artistic creation, emotion, the sensory sphere, and their impact on both the creation and perception of artistic works.

**Key words:** consciousness, self-awareness, conceptual field, psychological knowledge, artistic expression, emotion, «the James–Lange theory», corruption, structure of psyche.

*Улановський Дмитро Олександрович*,  
аспірант кафедри продюсерства аудіовізуального  
мистецтва та виробництва. Київський національний  
університет театру, кіно і телебачення імені  
І.К. Карпенка-Карого, Київ

*Dmytro Ulanovskyi*,  
postgraduate student of the Audiovisual Art  
Production and productions Department.  
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theater,  
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

## ЕТИКА КАРНАВАЛІЗАЦІЇ ЯК ОСНОВИ ВИРАЖЕННЯ КОМІЧНОГО У ПОСТМОДЕРНІЙ КУЛЬТУРІ

**Анотація.** У статті розглядається вплив карнавалізованої поведінки на сучасний культурний дискурс, де вона інтегрується через спільний лейтмотив з карнавальною традицією Середньовіччя та тимчасовим отриманням необмеженої свободи. Автор аналізує маргінальні категорії і нетрадиційні аспекти в порівнянні з попередніми дослідженнями культурних полів, використовуючи поняття «містичного сприйняття» та вказує на зміну вектора розмежування між загальноприйнятим і антиповедінкою в сучасній культурі. Автор наголошує важливість дослідження етичних аспектів комічного як частини культури та його впливу на суспільний розвиток, а також на роль карнавалізації як фундаментальної основи комічного.

**Ключові слова:** антиповедінка, комічне, гротеск, карнавалізація, медіакультура.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Говорячи про дисципліни, що базуються на філософському аналізі сутнісних форм краси та її антиподів, можна бачити широкий спектр категорій, які покликані слугувати індикаторами чи маркерами сприйняття цих феноменів масовою свідомістю й на основі яких у просторі «культурного середовища» формується уявлення та оцінка результатів їхнього аналізу й прогнозуються перспективи подальшої еволюції. Комічне як один з феноменів постмодерної культури репрезентоване у всіх формах культури, починаючи з філософії, лінгвістики та закінчуючи сучасними новітніми розробками про медіакультуру.

Однією з категорій комічного є гротеск – у сучасному культурному виробництві він постає як так званий «сміттєвий образ». Актуалізація цієї категорії пов'язана зі стійким інтересом людини до феномену «антисвіту» чи «метавсесвітів» – як сфери, що репрезентує антиномію світу, порядку

та ієрархії, демонструючи дихотомію стійких семіотичних і поведінкових норм та їхніх антиподів. Така образність простежується, на наш погляд, найбільш яскраво в постмодерній культурі (маючи водночас багате й глибоке філософсько-історичне коріння).

Неможливо не помітити, що стійкий інтерес до руйнування загальноприйнятих нормативних систем був наявний у культурогенезі європейської цивілізації впродовж усієї її історичної ретроспективи, прикладом чого є явища карнавальної культури епохи. У розвитку постмодерної масової свідомості домінують установки на руйнування елементів традиціоналізму в рамках цілісного епістемологічного дискурсу. Поряд з цим відбувається процес раціоналізації абсурду та гротеску, що зумовлює формування нового сприйняття екзистенціального, що несе в собі антиномії взаємодії первинної та вторинної реальностей (раціонального та ірраціонального, ієрархізованого та

хаотичного), об'єднаних через численні гротескні форми (спостереження в політичному полі та рамках культурного виробництва, що проникло в сферу наукового знання, у тому числі у формі епістемологічного анархізму тощо). Сучасний вектор міфологізації масової свідомості спирається на абсурд і гротеск, інтегровані в постулати філософії інформаційної доби.

По суті, відбувається зміна вектора розмежування, який визначає межі загальноприйнятого та антиповедінки (як відображення норми та анти-світу), що наочно демонструє зростання ролі ірраціонального начала (у формі інтеграції комплексу ірраціональних форм, образів і символів у масову свідомість). Отже, вивчення структури карнавалізації та її репрезентації у постмодерній культурі є передусім важливим методологічним аспектом, у тому, що стосується вивчення комічного загалом. **Теоретичне значення** вивчення карнавалізації як феномену, що невід'ємно належить сучасній культурі, полягає в тому, що це надає можливість поглибленого розуміння процесів, які відбуваються в суспільстві, та механізмів їх здійснення на основі аналізу трансформації карнавальних світовідчуття і мови карнавальних символів в епоху сучасності. Обґрунтування найхарактернішої ознаки сучасної карнавалізації культури у ході дослідження, її тотальності, дає можливість цілісного осмислення досить розрізаних елементів сучасної культури і навіть розуміння суті її сучасної кризи. **Наукова новизна** дослідження виявляється у цілісному філософсько-культурному підході до аналізу феномену карнавалізації, визначенні ролі його етичного боку в культурному просторі сучасності, який детермінується хаотичним початком і аналізується з позицій самоорганізації. Це дає можливість уявити його як чинник, що стимулює процеси культурного оновлення та його вплив на комічне.

#### **Аналіз сучасних досліджень і публікацій.**

Аналіз комічного дає змогу досліджувати смішне як частину культури. Сфера комічного здавна була предметом наукового інтересу різних науковців: А. Бергсона, Ю.В. Шевченка, М. Бахтіна, В. Карасьова, В. Проппа, А. Сичова.

Лінія теоретичного розвитку сміху і комізму, відлунням якої став ще давньогрецький філософ Аристотель, розпочала свій шлях і набула нових глибин і вимірів завдяки представникам німецької класичної філософії, таким як І. Кант, Г.В.Ф. Гегель та Ф. Шелінг. За ними прийшли німецькі романти-

ки (П. Ріхтер), і філософи-іраціоналісти – А. Шопенгауер та А. Бергсон, які додали важливість інтуїції та емоцій до розуміння комічного. А в епоху постмодернізму, Ж. Дельоз та Ж. Бодрійяр, розширили горизонти розуміння комізму, включаючи в нього елементи симуляції та гри з сенсами.

Спільним моментом усіх цих філософських напрямів є їхнє бажання зафіксувати сутність комічного крізь призму суперечностей і парадоксів, що характеризують людське існування. Л. Карасьов наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років дає найбільш обґрунтовану теорію сміху у книжці «Філософія сміху» (Карасьов, 1996). Він визначає сміх як такий, що схожий на гнів і лють і є реакцією на зло, але відрізняється від них своєю парадоксальністю та суперечливістю. Те, що зазвичай потребує осуду і відкидання, у сміху викликає радість. Ця незвичайна відмінність у сприйнятті може створювати враження етичної амбівалентності та неадекватності.

Як «процес подвоєння видимості та її знищення» визначає комічне Рюміна (Рюміна, 1998). Далі ми докладніше розглянемо деякі деталі онтогенезу комічного, та для нашої статті більш визначальними стають дослідження українських науковців, що зачіпають карнавалізацію у комічному і його дотичність до медіакультури. Загалом, більшість сучасних українських досліджень навколо категорії комічного зосереджені на лінгвістичних студіях, де детально розкриваються мовні та художні засоби комічного. Щодо іншого пласту досліджень, то вони розкривають комічне як культурологічний і соціальний феномен та його вплив, зокрема, на політичну сферу життя України. Так, Т. Зинов'єва у своїй статті наголошує, що саме ефект карнавальності у виборчих процесах та Помаранчевій революції став вирішальним культурним механізмом, що забезпечило єдність українського народу (Зинов'єва, 2005).

М. Петрушкевич у своєму дослідженні акцентує, що «сублімативність, як один із аспектів класичної карнавальності, у соціальних мережах багаторазово гіперболізується, підштовхує користувачів не опиратися несвідомим бажанням, долати соціальні приписи та заборони власного цензора» (Петрушкевич, 2022). Наголошуючи на діалогічній природі карнавальності, дослідниця вважає його основою комунікативних процесів сучасних соціальних мереж. М. Пашкевич в свою чергу відстоює думку, що саме карнавальність дає змогу розши-

рювати межі етичного, ґрунтується на запереченні традиційних устоїв і норм, що робить її світоглядною парадигмою сучасного світу, яка так чи інакше більше підпорядкована мистецтву ніж ідеологіям. Ці та інші аспекти карнавалізації дають нам можливість говорити про необхідність дослідження етичних норм феномену, його зв'язку з комічним та визначення впливу на сучасний постмодерний або навіть післяпостмодерний метасвіт.

У статті «Карнавальне за Бахтіним: переосмислення на основі демонстрацій руху “Чорні життя важливі” 2020 року та штурму Капітолію США у 2021 році» автор Теодор Шекелс пропонує детальну реконцептуалізацію цієї основної ідеї Бахтіна. На теоретичному рівні автор визначає карнавалізацію як методологічний інструмент для аналізу демонстрацій і соціальних рухів, частиною яких вони є (Sheckels, 2023).

В. Самохіна у статті «Полікодова сутність постмодерної комічної літератури» звертається до літературних студій і вивчення комічного як полісемантичної основи постмодерної літератури та її вплив на культуру (Samokhina, 2022).

Л. Лангман у статті «Карнавалізація суспільної сфери» відзначає важливість вивчення феномену карнавалізації і для політичної сфери, що визначає дану проблематику як поліструктурну й таку, що має широке практичне застосування (Langman, 2014).

**Метою статті** є аналіз естетико-етичного боку карнавалізації як фундаментальної основи комічного.

**Виклад основного матеріалу.** Явище комічного – одне з найдавніших в історії культури і включає в себе збудження сміхової реакції людини. Сміх, як і моральні стандарти, завжди ґрунтувався на реакції оточення і громадській думці. Історія моралі – це процес становлення людяності в людині та гуманних стосунків між людьми. Але водночас це і процес визнання певних способів дій, намірів, почуттів нелюдськими та такими, що не мають права на існування. Мораль виникає лише в суспільстві, у сфері людських взаємин. Це принципово відрізняє поведінку людини від поведінки тварин. Більш того, багато конкретних форм зла засуджуються самою мораллю як поведінка, негідна людини, як нелюдська, брутальна. Але, будучи породженою законами суспільного розвитку, мораль покликана вирішувати ті супереч-

ності, які виникають у самому суспільстві, а не у співвідношенні соціального і природного.

З етичної точки зору всі розвідки зводилися лише до того, що сміх виправляв мораль, виступав проти несправедливості і мав певний зв'язок зі злом. Філософи античності неодноразово використовували поняття комічного в культурному житті суспільства. Платон намагався пояснити сутність поняття сміху, вважаючи, що суть сміху співвідноситься з його першопричиною – неправильна самооцінка – це нещастя, а сміх приносить радість; тобто сміятися з когось – значить радіти чужій біді. Суть смішного представлена як «суміш смутку та насолоди», де смуток складається зі смутку через чужі помилки та радості та впевненості у відсутності цих почуттів у сміхотворця. Мета сміху очевидна: він виправляє помилкові уявлення, вказуючи на неадекватно завищений рівень чиєїсь самооцінки. Однак сміх, хоч і ефективний, є етично небажаним засобом виправлення моралі.

За Аристотелем, іронія підходить вільній людині, тому що той, хто її використовує, викликає сміх для власного задоволення, а блазень – для розваги інших. Аристотель називає іронією відтінок сміху як особливий комедійний прийом, коли людина говорить одне, але вдає, що вимовляє інше, або називає щось словами, протилежними змісту того, про що йдеться.

Застосовуючи етичне правило золотієї середини, Аристотель виокремлює з єдиного цілого ту частину сміху, яка є найбільш цінною для його вчення про мораль і вимоги епохи, а саме: його раціональний бік, ретельно звільнений від грубих і агресивних начал. Розглядаючи саме такий сміх, він створив знамениту філософську формулу, яка стверджує, що з усіх живих істот лише людина здатна сміятися.

Витоки смішного Т. Гоббс бачить у суб'єктивних переживаннях людини. Саме марносластво і почуття вищості, що лежать в основі сміху, визначають етичні погляди вченого на нього. «Ця пристрасть властива, здебільшого, тим людям, які усвідомлюють, що у них дуже мало здібностей, і змушені, щоб зберегти самоповагу, помічати недоліки інших людей. Тому багато сміятися над недоліками інших є ознакою боягузтва», – пише він у «Левіафані» (Гоббс, 1991). Можна сказати, що етичні погляди Т. Гоббса на сміх пов'язані з ідеями античного філософа Платона.

Моральне зло виникає тоді, коли в суспільстві склалися такі відносини, за яких окремі особи та групи людей не можуть задовольнити свої життєві потреби культурно встановленими способами і відкидають ці методи, прагнучи задовольнити ці потреби по-своєму. Таким чином, в аморалізмі є як повернення до попередніх поведінкових стереотипів, так і пошук нових обхідних шляхів.

Естетичність у І. Канта завжди передбачає серйозність судження. Він розглядав сміх у психофізіологічному плані, пов'язуючи його, звичайно, з одним із видів смислової гри. Вчений писав: «Сміх – це афект від раптового перетворення напруги очікування в ніщо», що сприяє рухам низки внутрішніх органів тіла, корисних для здоров'я людини (Кант, 1996). Філософ робить висновок, що як особливий ігровий прийом виділяється один із суттєвих принципів комічного – несподіване звільнення створеної напруги.

У Середньовіччі народний сміх, протилежний суворій ідеології церкви, звучав на карнавалах, у комедійних виставах і ходах, на святах «дурнів», у пародійних творах, в елементах легковажної вульгарної мови, у дотехах і витівках блазнів та в побуті. Сміх не лише виявляє недосконалість світу, а й, «омиваючи» світ свіжою емоційною хвилею радості, перетворює й оновлює його. У *карнавалі* як заперечувальна, так і стверджувальна сила сміху проявляється найповніше. Сфера досліджень М.М. Бахтіна – народний сміх.

Вчений вважав, що сміх можна визначити як частину загальнолюдської культури, і до основних елементів сміхової культури відносив: 1) ритуали та видовища; 2) пам'ятки літератури; 3) фамільярне мовлення (Бахтін, 1990). Карнавалізація – є ядром комічного мистецтва. Саме карнавальна культура «цивілізує карнавалізацію» як «інстинктивне почуття», спрямовуючи її в русло естетичної діяльності; зокрема, такими можуть слугувати карнавальні форми сучасного мистецтва (вуличний театр, клоунада, мемна культура, пародія). Карнавальна культура створює особливий тип «карнавальної людини». Ця концепція відображає філософську точку зору М. Бахтіна на особистість як процес, що залишається вічно незавершеним і динамічно розвивається.

Відмінною рисою типу особистості «карнавальна людина» є *карнавальний світогляд*, джерелом якого є суспільне повсякденне життя з функціонуючими в ньому цінностями, нормами та установками,

а також форми і види побутового сміху, які не завжди повноцінні й далекі від сфери мистецтва.

Центром естетичних поглядів філософії Жана-Поля є проблема сміху. Він вважає, що немає гідного визначення поняття комічного: «З незапам'ятних часів смішне не хотіло вписуватися в визначення філософів, хіба що проти його волі, просто тому, що почуття смішного набуває стільки різних форм, яких ще не було в світі; серед усіх своїх почуттів він має лише одне – невичерпний матеріал, рівний числу кривих ліній» (Жан-Поль, 1981).

На його думку, сфера смішного включає іронію та гумор. Іронія є вираженням об'єктивного контрасту, який приховує суб'єктивність. Гумор спирається на суб'єктивний контраст; відповідно, гумористичним буде розповідь, яка наочно показує всю комічність ситуації з точки зору пізнання суб'єкта. Гумор у широкому розумінні – глобальний і за змістом порівнянний із філософською іронією романтиків. Це творче динамічне начало, засноване на свободі, здатний трансцендувати все кінцеве і відносно з точки зору нескінченності, на відміну від іронії, він не заперечує кінцеві речі, а підводить усе під єдиний чисельник нескінченності, пов'язуючи воедино антитези життя та його різноманітні сфери. Гумор є ознакою самого життя в його розвитку.

Г. Лессінг поділив сміх на дві великі сфери. Одна містить насмішку, інша не містить цієї насмішки. Цей розподіл є класифікацією, заснованою на наявності та відсутності однієї ознаки. У цьому разі він виявиться правильним не лише формально, а й по суті. Це розрізнення також спостерігається в деяких естетиках (Лессінг, 1936).

Отже, ми окреслили основні етично-естетичні ідеї щодо комічного. Потрібно визначити, як саме комічне і його феноменальність у карнавалізації може бути пов'язане із сучасними процесами у контексті розвитку інформаційного суспільства.

Це насамперед пов'язане зі зростанням ролі антиповедінки в естетичних і культурних практиках постмодернізму.

Є кілька векторів звернення до антиномії загальноприйнятої поведінки:

1) у рамках звернення до ірраціонального та потойбічного (що пов'язано з новими формами ритуалізації життя сучасної людини та приходом у її буття нових ритуалів зі збереженням його традиційних елементів);

2) у рамках використання низки специфічних форм осуду (прикладом цього може бути явище cancel culture, онлайн-тролінг тощо, що можна порівняти з практикою використання «стовпа ганьби» та «маски сорому», характерних для міської культури пізнього середньовіччя);

3) у поведінці «юродивих» (у реаліях інформаційної доби відповідна образність тією чи іншою мірою застосована до аналізу різноманітних елементів електронної культури та шоу-бізнесу) (Литвиненко, 2022).

Антиповедінку відповідно до зазначених категорій можна інтерпретувати як вироблений ситуативний акт, що часто має символічне вираження, яке виникає в умовах формування стійкої потреби суб'єкта вийти за межі реальності з метою релаксації, для чого активно використовуються гротеск і комічне (що є інтеграцією хаотичного, внесеного антиповедінкою, у структурований, семіотично впорядкований простір культури).

У постмодерній культурі феномен антисвіту набуває трагічного відтінку, який пов'язаний із посиленням залежності суб'єкта від неконтрольованих ним явищ і процесів, що умовно можна назвати інформаційним міфом, до якого належать різноманітні трансформації мови, підвищення ролі аудіовізуальних мистецтв, подальша міфологізація масової свідомості в умовах гібридних війн тощо. Відповідно основні характеристики антисвіту – пародія та комічна імітація – набувають нових форм, об'єднуючись у концепцію симуляція, квінтесенцією якої стають різного роду символи та образи.

Це спричиняє подальший розвиток нової соціокультурної парадигми, в основі якої лежить взаємопроникнення (і навіть «розчинення» одна в одній) первинної та вторинної реальностей (причому дихотомія перетворюється на єдність норми й антисвіту). Хаос (або абсурдизація, як його семіотичний прояв) і порядок, «зустрівшись» у сучасному культурному виробництві, зіткнулися й «поглинули» один одного, породивши нову реальність, засновану на пошуку й накопиченні оновлених смислів.

Багато в чому саме аудіовізуальне мистецтво стає джерелом репрезентації нової образності, що містить у собі елементи карнавалізації (або оргіастичності, як її називає Ж. Бодрійяр) (Бодрійяр, 2000), маргіналізації соціокультурного простору (точніше, його ілюзія), що призводить до формування нових

форм «дурості», розширюючи межі людського пізнання та вторгаючись у сферу ірраціонального.

Процеси такого роду (що мають на увазі синтез елементів первинної та вторинної реальності) демонструють подальшу інтеграцію в сферу культури та суспільних відносин елементів літературного дискурсу, актуалізуючи антагонізм сучасного культурного виробництва, балансує на межі між порядком і хаосом, яку Р. Барт представляє як конфлікт між «письменниками» та тими, хто пише (у рамках глобальної ментальної революції) (Барт, 1994).

Підґрунтям перебігу такого багатоаспектного процесу є збереження домінантного впливу «постмодерної ментальності» в умовах розвитку світу VUCA<sup>1</sup>. Водночас, незважаючи на те, що людство приходить до усвідомлення того, що антисвіт не відкрив йому шляху до абсолютної свободи, у духовній сфері продовжують домінувати кореляції реальності та концепція уявного як прояви наступного етапу міфологізації масової свідомості.

Карнавалізація як універсальна модель культурного виробництва і цілий конгломерат її образів, як символи і симулякри, багато в чому визначаючи розвиток аудіовізуальних мистецтв, оперують згаданими раніше механіками (симуляція і міфологізація), дають людству новий гротеск, який, з одного боку, інструменталізує принципи, закладені Плавтом та Аристофаном (Silk, 2002) і розроблений Ф. Рабле та Еразмом Роттердамським (Lintott, 2016), пропонуючи людям «нове dell'arte» і формуючи завдяки своїй спадковості принципи соціокультурного міфу сучасності.

У реаліях розвитку модернізму та постмодернізму концепція антисвіту, заснована в тому числі на гротеску, утворює стійку естетичну платформу, інтегруючись у простір від реалізму до експресіонізму. Багато в чому відповідні форми відображення дійсності отримали розвиток, стаючи своєрідними симулятивними структурами, спрямованими на руйнування усталених соціокультурних норм.

Певний інтерес до гри як до філософського явища виявляв Е. Роттердамський. Твір «Похвала

<sup>1</sup> Скорочення VUCA означає «Volatility, Uncertainty, Complexity, Ambiguity» (нестабільність, невизначеність, складність, неоднозначність) і використовується для опису сучасного світу, який відрізняється великою швидкістю змін, великою невизначеністю, складністю та неоднозначністю у прийнятті рішень і плануванні. Всі ці фактори роблять середовище надзвичайно вимогливим для бізнесу, управління та прийняття рішень. (авт.)

Глупоті», що містить у собі значну соціально-філософську конотацію зі значною часткою іронії, такої характерної для тієї епохи, трактує людину як істоту, яка перебуває в просторі гри, тобто гравця, бурлескного, абстрактного, але водночас особлива дія, що втілює взаємозв'язок Космосу та мікрокосму: «...Мені захотілося пограти в шпильки чи покататися на довгому пруті. Насправді, дозволяючи ігри людям будь-якого рангу, чи справедливо було б відмовляти в них вченому, особливо якщо він трактує смішні теми таким чином, що читач, який не зовсім дурний, отримає від цього більше користі, ніж від інших педантичних та помпезних міркувань» (Роттердамський, 1960).

Це пряме відображення початку нової епохи, в якій глядач мріє бути творцем гри, в якій амбівалентність та іронія, прихованість під маскою окреслюють грані двовимірності буття. Це ґрунтується на контрастах і дисонансах, як наслідок – в основі культурного виробництва переважають дражлива експресивність, спрощеність форм, форсована кольоровість і загальний динамізм композиції, від ляпаса до суспільного смаку, що перетворюється на норму, та ілюзія всездозволеності, що дещо по-іншому сприймається сучасниками; отож цей образ уособлює появу нової реальності, в основі якої лежить карнавалізація життя і свідомості (як їх називає М.М. Бахтін). Здебільшого ця форма філософської рефлексії проявляється у розвитку феномену «ігрових віртуалізованих всесвітів», але її витoki лежать на межі «майданних розваг» (будь то карнавальна хода чи урочиста хода) і витoki театру також (у всіх його векторах), включаючи елліністичну традицію, римські розваги, *dell'arte*, бароковий театр, кабаре тощо, тому близькі пересічній людині. У представлених формах діалектизм масової та елітарної культур відображається в інформаційній епосі, показуючи нам стиль епохи, принципи та творчі орієнтири якої продовжують значною мірою визначати програми сучасного філософського дискурсу.

Будучи візуальною, вербальною та мовленнєвою фігурою, комплекс гротескних символів (часто з'являються в просторі ігрових та кінематографічних всесвітів), вже ідентифікований раніше, відображає процес втрати семантичних конотацій (чи принаймні рух у цьому напрямку) і звернення до несвідомого, що репрезентує більшість гротескних образів універсальних культурно-філософських категорій, на практиці розвиває концеп-

цію «екзистенційної депривації», демонстровану структуралістами і постструктуралістами і пов'язану з руйнуванням кордонів між особистим (інтимним), соціальний простір, світ мрій (антисвіт) і реальність. Руйнування табуированих систем поховало ілюзії індивідуальної незалежності, непопушності принципів оперативного вживання мови, зруйнувавши елементи старого міфу та рушивши до іншого, що можна спостерігати у творчості Р. Барта, М. Фуко, Ж. Бодрійяра та ін.

Ймовірно, це один із наслідків міфологізації масової свідомості через введення в нього комплексу трешових образів, які є проявами гротеску, на межі сенсу й абсурду.

У рамках сучасного культурного виробництва, зокрема, в аудіовізуальних формах, що використовують комічне як засіб репрезентації сенсів, можна спостерігати використання розглянутої нами образності як засобу «вдирання у реальність і досягнення природності», «доступу до природи», як назвав цей процес Ролан Барт. Це своєрідна відповідь на стійку тенденцію міфологізації свідомості у сфері існування інформаційної цивілізації; відповідно, масова свідомість, приймаючи відмову від усвідомлення існування і рухаючись до стану абсурду, являє собою формування основ «неосенсуалізму». Як слушно зазначає Р. Барт, цей процес окреслює лише вектор потенційного руху, оскільки абсурд, як кінцева точка, повинен мати логічне підґрунтя (воно неможливе поза рамками певної логічної структури) – відповідно, це і є «крайність» такої абсолютної істини, до якої можна прагнути, але якої неможливо досягти (Барт, 1996). Наслідком існування такої культурної ситуації є різноманітні крайнощі, що виникають у рамках «глобальної творчості суспільства» (Барт, 1996), яка проектується передусім у рамках розвитку концепції аудіовізуальних мистецтв.

Вона ґрунтується на плюралізмі, втіленому у феномені множинності значень, і окреслює грані «культурної свідомості», у рамках якої існує гротескний філософський дискурс, втілений у відповідній образності (звертаємо увагу насамперед на представлену раніше тріаду). Водночас гротеск структурно дихотомічний; він ґрунтується на відчуженні смислів (або деформаціях), що відповідає твердженням Р. Барта про природу міфу.

Безпосереднім наслідком трансформацій культурного виробництва, які ми описуємо, є перетворення процесу освоєння міфологічного дискурсу

в руслі постструктуралістської традиції в одну з доміант суспільного розвитку, що веде до міфологізації свідомості через прийняття принципів – гротеск як форма філософського мислення. Більше того, в умовах екзистенційної дихотомії, глобального дисбалансу масової свідомості (як прямого відображення процесу доміантного носія інформації в умовах «постмодерної ситуації»), значною мірою вульгарно-гротескної образності (треш-образи), спроектованого харизматичними особистостями, визначає хід процесу зміни соціокультурної парадигми та методології дослідження культури.

Тією чи іншою мірою відповідна позиція представлена у працях Бодрійяра (Бодрійяр, 2000). Зосереджуючись на достатку як антинормі позбавлення, автор демонструє глибинний взаємозв'язок поняття реальності й антисвіту, на межі якого балансує поняття абсурду й гротеску, активно використовуване сучасними ЗМІ, надаючи людині можливість мріяти (хоча це і є форма містифікації), але в умовах чергової революції міфологізація масової свідомості, в рамках якої відбувається локальна деміфологізація звичних речей і знаків (Барт, 1996). що, по суті, є заміною один міф на інший. Нова міфологія не спирається на традиційний номінальний дискурс і оперує особливими образами та синтаксичними категоріями, що породжує культурні артефакти. Ця міфологія спирається на карнавалізацію, де міф дає змогу зробити себе менш «фальшивим», отождичування (Природи і Культури, письма і тексту тощо) не усувається, а лише стає менш гострим.

Подібні кроки спрямовані на задоволення одвічного прагнення людини впорядкувати те, що вона сприймає (що раніше лежало передусім у рамках розвитку філософського знання та релігії). Як зазначав Р. Барт, «...як тільки це щось означає, воно вже не стає таким небезпечним» (Барт, 1994), що є безпосереднім розвитком принципу дихотомічного структурування простору і в свою чергу зумовлює формування феномену гротескного мислення.

Як наслідок, карнавалізована поведінка (яка лежить в основі функціонування феномену ігрових віртуалізованих всесвітів), інтегрована в сучасний культурний дискурс (завдяки спільному лейтмотиву з карнавальною традицією Середньовіччя, тимчасове здобуття необмеженої свободи), концентрує увагу на маргінальних і нетрадиційних категоріях стосовно попередніх досліджень

культурних полів, що трансформуються, використовуючи різного роду символи чи культурні артефакти, одним із яких є об'єктивний порядок речей, правда якого прихована за порогом «природності» або «природності», що їх комплексно можна об'єднати поняттям «містичне сприйняття». Карнавал не може тривати вічно, інакше він стає руйнівним для культури. Інверсія меж і центру дослідницької системи, породжена постмодерністським карнавалізмом, неминуче висвітлила нову тенденцію – актуалізацію дослідницького інтересу до того, що тимчасово було відсунуто на периферію: глибинних проблем культурного буття, глобалізму, відновлення загальнолюдського.

**Висновки.** Таким чином, сміх є специфічним виявом розуміння, яке в свою чергу визначається сукупністю соціально значущих елементів культури, включаючи норми, традиції, ціннісні орієнтації, переконання. Вивчення етичної основи сміху має суттєве значення для виявлення особливостей як комічного, так і морального в процесі суспільного розвитку: гносеологічна та онтологічна основа повною мірою виражається лише в моральній сфері суспільної свідомості. Сміх, як мораль, включений прямо чи опосередковано в процес комунікації, він передбачає оцінку речей з точки зору того, що має бути, і ґрунтується на неофіційних санкціях – насамперед на реакції оточення і громадській думці. Саме поняття комічного об'єднує сфери широкого кола наук і виокремлює різні рівні смішного – від мовних ігор до глобальних філософських конструктів, а естетичні та етичні сторони комічного є однією з найважливіших складових соціально-комунікативного процесу. Карнавалізація – це один із основних фундаментальних конструктів комічного, що надає можливість розширювати межі культури на невизначені кордони, даючи нам можливість поглибити розуміння суті комічного як складної, багатогранної філософської концепції, яка розкривається у контексті гри, суперечностей і культурних трансформацій. Вплив карнавалізації й її розмиті етики на сучасні медіакультури – предмет для подальшого аналізу та вивчення.

---

#### Джерела та література

Hall, E., & Wrigley, A. (2007). *Aristophanes in Performance: Peace, Birds and Frogs*. Oxford: Legenda, 390 p.



- Halporn, J. (1993). *Theater and Society in the Classical World* / ed. Ruth Scodel. Ann Arbor, 268 p.
- Langman, L. (2014). The Carnivalization of the Public Sphere. In book: *Re-Imagining Public Space* (pp.191-214). DOI:10.1057/9781137373311\_10
- Lintott, S. (2016). Superiority in Humor Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 74(4). P. 347-358. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/44510295>
- Rucker, R. (2003). *As above, so below: A novel of Peter Bruegel*. New York: Forge, 320 p.
- Samokhina, V. (2022). Polycode Essence of Postmodern Comic Literary. *Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 12, No. 9, pp. 1711-1717, September 2022. DOI: <https://doi.org/10.17507/tppls.1209.02>
- Silk, M.S. (2002). *Aristophanes and the Definition of Comedy*. Oxford University Press, 456 p.
- Sheckels, T. (2023). Bakhtin's Carnavalesque: A Reconsideration Based on the BLM Demonstrations of 2020 and the Storming of the U.S. Capitol in 2021. *American Behavioral Scientist*, 67(5), 665-680. <https://doi.org/10.1177/00027642211062870>
- Барт, Р. (1994). *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*; пер. с фр. М.: Прогресс, 616 с.
- Барт, Р. (1996). *Мифологии*. М.: изд-во Сабашниковых. 312 с.
- Бахтин, М.М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (2-е изд.). М.: Худож, лит. 543 с.
- Бергсон, А. (1992). *Смех*. М.: Искусство, 127 с.
- Бодрийяр, Ж. (2000). *Прозрачность зла*. М.: Добросвет, 258 с.
- Гегель, Г.В.Ф. (1977). *Энциклопедия философских наук* : В 3 т. М., Т.3.
- Гоббс, Т. (1991). О человеческой природе / *Гоббс Т. Сочинения*: В 2 т. М., Т.2.
- Дегтярєва, І. (2013). Лексико-семантичні ознаки карнавальності в постмодерністському тексті. *Культура слова*, 78. С. 68-73.
- Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен* (2005). Ред. І.С. Шевченко. Харків: Константа.
- Жан-Поль (1981). *Приготовительная школа эстетики*. М.: Мысль.
- Зінов'єва, Т.А. (2005). Карнавал як культурний механізм сучасної України. *Аркадія*, 2(8). С. 25-28.
- Кант, І. (1966). Критика способности суждения / *Кант И. Собр. соч.*: В 6 т. М., т. 5.
- Карасєв, Л.В. (1996). *Философия смеха*. М.: РГУ. 224 с.
- Карнавалізація; Осучаснення. Лексикон загального та порівняльного літературознавства* (2001) ; ред. А. Волков. Чернівці: Золоті литаври.
- Кондратенко, Н.В. (2017). Тролінг у політичному інтернет-дискурсі. *Одеський лінгвістичний вісник*. Спец. вип. С. 86-88.
- Лессинг, Г. (1936). *Гамбургская драматургия*. М.; Л.: Academia.
- Литвиненко, А.І. (2022). *Теорія культури: онтологія і феноменологія*: навч.-метод. посібник для студ. спец. 034 Культурологія освітнього ступеня «Бакалавр». Полтава: ПНПУ ім. В. Г. Короленка. 126 с.
- Пропп В. (1976). *Проблемы комизма и смеха*. М.: Наука, 1976. 182 с.
- Роттердамский, Э. (1960). *Похвала глупости*. М.: Художественный литературный фонд, 168 с.
- Рюмина М.Т. (1998). *Тайна смеха, или Эстетика комического*. М.: Либроком, 320 с.
- Соціокультурні виклики сучасності: потреба у теоретичному осмисленні: колективна монографія*. (2022) ; ред. Марії Петрушкевич. Острог: Вид-во Національного університету «Острозька академія», 212 с.
- Фрейд, З. (2016). *Остроумие и его отношение к бессознательному*. СПб: Азбука-классика, 288 с.

## References

- Hall, E., & Wrigley, A. (2007). *Aristophanes in Performance: Peace, Birds and Frogs*. Oxford: Legenda, 390 p.
- Halporn, J. (1993). *Theater and Society in the Classical World* / ed. Ruth Scodel. Ann Arbor, 268 p.
- Langman, L. (2014) The Carnivalization of the Public Sphere. In book: *Re-Imagining Public Space* (pp.191-214). DOI:10.1057/9781137373311\_10
- Lintott, S. (2016). Superiority in Humor Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 74(4). С. 347-358. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/44510295>
- Rucker, R. (2003). *As above, so below: A novel of Peter Bruegel*. New York: Forge. 320 p.
- Samokhina, V. (2022). Polycode Essence of Postmodern Comic Literary. *Theory and Practice in Language Studies*. Vol. 12. No. 9, pp. 1711-1717, September 2022 DOI: <https://doi.org/10.17507/tppls.1209.02>
- Silk, M. S. (2002). *Aristophanes and the Definition of Comedy*. Oxford University Press, 456 p.
- Sheckels, T. (2023). *Bakhtin's Carnavalesque: A Reconsideration Based on the BLM Demonstrations of 2020 and the Storming of the U.S. Capitol in 2021*. *American Behavioral Scientist*, 67(5), S. 665-680. <https://doi.org/10.1177/00027642211062870>
- Bart, R. (1994). *Izbrannie raboti* [Selected works]. М.: Progress, 615 s. [in russian]
- Bart, R. (1996). *Mifologii* [Mythology]. М.: Izd-vo Sabashnikovykh, 312 s. [in russian]
- Bakhtin, M.M. (1990). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekova i Rennsansa* (2-e izd). [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. М.: Khudozh. lit., 543 s. [in russian]
- Bergson, A. (1992). *Smekh* [Laugh]. М.: Iskusstvo, 127 s. [in russian]

- Bodriyar, Zh. (2000). *Prozrachnost zla* [Transparency of evil]. M.: Dobrosvet, 258 s. [in russian]
- Gegel, G. (1977). *Entsiklopediya filosofskikh nauk* [Encyclopedia of philosophical sciences]: V 3t. M., т. 3. [in russian]
- Gobbs, T. (1991). O chelovecheskoi prirode [About human nature] / *Gobbs T. Soch.*: V 2 t. M., т. 2. [in russian]
- Dehtiarova, I. (2013). Leksyko-semantichni oznaky karnavalnosti v postmodernistskomu teksti [Lexical-semantic signs of carnival in the postmodern text]. *Kultura slova*, 78. 68-73. [in Ukrainian]
- Dyskurs yak kohnityvno-komunikatyvnyi fenomen* [Discourse as a cognitive-communicative phenomenon] / red. I. S. Shevchenko: monohrafiia (2005). Kharkiv: Konstanta. [in Ukrainian]
- Zhan-Pol. (1981). *Prigotovitel'naya shkola estetiki* [Preparatory school of aesthetics]. M.: Misl. [in russian]
- Zinovieva, T.A. (2005). Karnaval yak kulturnyi mekhanizm suchasnoi Ukrainy [Carnival as a cultural mechanism of modern Ukraine]. *Arkadia*, 2(8). С. 25-28. [in Ukrainian]
- Kant, I. (1966). Kritika sposobnosti suzheniya [Criticism of judgment] / *Kant I. Sobr. Soch* : V 6 t. M., т. 5. [in russian]
- Karasyov, L.V. (1996). *Filosofiya smekha* [Philosophy of laughter]. M.: RGU. 224 s. [in russian]
- Karnavalizatsiia; Osuchasnennia. Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* [Carnivalization; Modernization Lexicon of comprehensive and comparative literature] / red. A. Volkov. (2001). Chernivtsi: Zoloti lytavry. [in Ukrainian]
- Kondratenko, N.V. (2017). Trolinh u politychnomu internet-dyskursi [Trolling in political internet discourse]. *Odeskyi linhvistychnyi visnyk*. Spets. vyp. S. 86-88. [in Ukrainian]
- Lessing, G. (1936). *Gamburgskaya dramaturgiya* [Hamburg Drama]. M.; L.: Academia. [in russian]
- Lytvynenko, A.I. (2022). *Teoriia kultury: ontolohiia i fenomenolohiia* [Theory of culture: ontology and phenomenology]: navch.-metod. posibnyk dlia stud. spets. Kulturolohiia osvithnoho stupenia «Bakalavr». Poltava: PNPU im. V.H. Korolenka. [in Ukrainian]
- Propp, V. (1976). *Problemi komizma i smekha* [Problems of comedy and laughter]. M.: Nauka, 1976. 182 s. [in russian]
- Rotterdamskii, E. (1960). *Pokhvata gluposti* [Praise for stupidity]. M.: Khudozhestvennii literaturnii fond, 168 s. [in russian]
- Ryumina M.T. (1998). *Taina smekha, ili Estetika komicheskogo* [The mystery of laughter or the aesthetics of the comic]. M.: Librokom, 320 s. [in russian]
- Sotsiokulturni vyklyky suchasnosti: potreba u teoretychnomu osmyslenni: kolektyvna monohrafiia* [Sociocultural challenges of modernity: the need for theoretical understanding: a collective monograph] / za red. Marii Petrushkevych. (2022). Ostroh: Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia», 212 s. [in Ukrainian]
- Freid, Z. (2016). *Ostroumie i yego otnoshenie k bes-sozhatelnomu* [Wit and its relation to the unconscious]. Spb: Azbuka-klassika, 288 s. [in russian]

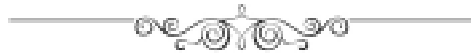
**Dmytro Ulanovskyi**

### **Carnivalization as a philosophical underground for the study of comic**

**Abstract.** The article explores the influence of carnivalized behavior on contemporary cultural discourse, where it is integrated through a common leitmotif with the medieval carnival tradition and the temporary acquisition of unrestricted freedom. The author analyzes marginal categories and unconventional aspects in comparison to previous studies of cultural fields, utilizing the concept of “mystical perception.” The article highlights a shift in the demarcation between the accepted and anti-behavior in contemporary culture. The author emphasizes the importance of studying the ethical aspects of the comic as part of culture and its impact on societal development, as well as the role of carnivalization as a fundamental basis of the comic.

**Key words:** anti-behavior, comic, grotesque, carnivalization, media culture.

# БІБЛІОГРАФІЯ





## ВАЛЕНТИНА СЛОБОДЯН: ЖИТТЯ ЯК ПРИСВЯТА УКРАЇНСЬКОМУ КІНО

DOI: 10.34026/1997-4264.33.2023.291492

Ім'я Валентини Романівни Слободян назавжди увійшло до кінознавства України. Її книги, численні статті, інтерв'ю з кіномитцями розкривають нові та яскраві сторінки науки про кіно, без якої неможлива повноцінна кінематографічна практика. Праці Валентини Романівни притаманна дорогоцінна якість: свої рецензії, статті, книги вона завжди писала з почуттям щирої любові до митців і до кінематографа у цілому.

Перефразовуючи класика, можна цілком обґрунтовано написати: чи любите Ви кіно, як його любила Валентина Слободян? Всеосяжну силу цих почуттів вона довела своєю творчою біографією.

А все починалось, як у багатьох дівчаток нашого покоління. Ми обожнювали знаменитих кінозірок, як вітчизняних, так і зарубіжних. Та у ті часи не було тік-тока, не було популярних сайтів, де можна б було не лише прочитати про свого кумира, а й подивитися його фільми. Тому тоді школярки збирали фото своїх улюбленців та улюбленець. З тих фото складалися альбоми, які ми іноді потайки брали до школи (це захоплен-

ня не схвалювалось), з гордістю демонстрували одна одній, інколи обмінювались фотокартками. Такі альбоми я бачила у Валентини Романівни вже тоді, коли ми стали фаховими кінознавцями. Вона їх ретельно зберігала, а згодом разом зі своїми книжками передала до бібліотеки. Здавалось би, гуманітарні нахили юної Валентини, що проявлялися зі шкільних років – вона була «примою» драмгуртка разом з Адою Роговцевою, – мали би привести її до творчого вишу. Та не так сталося, як гадалося: сімейна традиція взяла гору. Валентина вступила до технічного інституту і отримала диплом будівельника гідротехнічних споруд.

Далі почав розгортатися майже фантастичний казковий сюжет. Як у кіно. Вже працюючи інженером на хорошій посаді, дівчина вирішила спробувати свої сили і здати іспити на акторське відділення щойно відкритого кінофакультету. Це був курс, на який вступали майбутні зірки українського кінематографа: Раїса Недашківська, Іван Миколайчук, Борислав Брондуков та інші. Знаний режисер Володимир Денисенко відразу вирішив, що юна

абітурієнтка потрібна українському екрану. Валентина успішно пройшла всі відбіркові тури. І яке ж було розчарування, коли з'ясувалось, що вона не має права вступати на стаціонар, оскільки вже мала вищу освіту. Та дівчина не відступилася від своєї мрії і почала навчання на вечірньому відділенні (тоді була така форма) акторів драми. Щоправда, закінчувала вона навчання вже як театрознавець. Натомість, спаливши всі мости, покинула роботу інженера і пішла працювати на скромну посаду лаборанта відділу кіно Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнографії АН УРСР<sup>1</sup>.

Слід зауважити, лаборанти, які прагнули займатися науковою роботою, не викликали захвату у колег. Їхньою справою було друкувати тексти наукових співробітників. Втім, це не зупинило Валентину Романівну. Вона сумлінно виконувала свої прямі обов'язки і відразу почала працювати над науковою темою свого життя: актор у кіно. Її наукові зусилля були реалізовані в кандидатський дисертації, яку вона успішно захистила у 1974 році, а у 1975 році вийшла її книга «Актор і кіно»<sup>2</sup>. Ця дебютна книжка була більш за все цікава тим, що авторка змахнула архівний пил з імен, які здавалось назавжди поглинула темрява забуття. І поставила українських кіномитців у широкий кінематографічний контекст. Опуклими і багатоплановими вийшли на сторінках книги творчі постаті таких артистів, як Степан Шагайда, Микола Надемський, Дмитро Капка. На сторінках видання йшлося і про акторів, що розкрили повною мірою свій талант у фільмах Олександра Довженка – Семена Свашенка та Петра Масохи. І про таких знаних митців, як Амвросій Бучма та Наталія Ужвій.

Наталія Михайлівна Ужвій відіграла особливу роль у долі Валентини Романівни. Саме цій актрисі присвятить свою дипломну роботу Валентина Слободян, випускниця театрознавчого відділення тоді ще Театрального Інституту ім. І.К. Карпенка-Карого<sup>3</sup>. Зустріч з Ужвій стане доленосною для неї. Працюючи над текстом, дипломниця відчула потребу познайомитися з актрисою, почути її спогади, її думки про мистецтво актора, про її роботу над роллю. Цим контактам сприяв Сергій Параджанов, який

зняв фільм «Наталія Ужвій» й був під впливом харизми актриси. Параджанов вважав, що український кінематограф збіднює себе, не використовуючи такі таланти, як Ужвій, Бучма та інші постаті українського театру. У 1961 році він зняв Ужвій у невеликій ролі професорки консерваторії, наставниці юної співачки – героїні фільму «Українська рапсодія».

Ця картина стала етапом у житті Валентини Романівни. Тоді ще далека від кіно, щойно закінчивши свій технічний виш, юна Валентина раптом отримала від асистента режисера пропозицію взяти участь у зйомках цього фільму. В картину шукали дівчат виразно українського типуажу. Тепер ми знаємо, яке значення надав Параджанов як режисер типажності. Серед дівчат, які потрапили на зйомки, була і Валерія Заклунна, згодом знана українська актриса, а тоді 18-річна випускниця школи. Дівчата відразу здружилися й були у захопленні від подорожі до села Бучаки, що розкинулося на високому березі Дніпра. Через кілька десятиліть Валентина Романівна згадає цю «бучакську ідилію»<sup>4</sup>, ці незабутні знімальні дні, коли почав розкриватися творчий геній Параджанова. До групи приєднався і молодий співак Юрій Гуляєв, що дуже скоро стане окрасою української оперної сцени. У ті далекі роки, здається, сама молодість окрилювала Параджанова, коли він знімав незабутні кадри повернення дівчат з сінокосу на човнах. Здається, на рікою пливають чарівні острови і над простором лине дівочій спів.

Безкрайня далеч на Дніпром, вечори біля вогнища, співи, де завжди вирізнявся голос Гуляєва – все це перетворювало роботу в кіно у безперервне свято. І Валентина тоді вже зробила остаточний вибір. Хоч акторська кар'єра не склалася, вона вирішила назавжди лишитися в кінематографі. І на все життя зберегла глибоке розуміння і любов до професії актора.

Перу В. Слободян належить ціла низка творчих портретів українських кіномитців. Валентину Романівну як науковця цікавила таке завжди гостре, навіть конфліктне питання взаємодії актора і режисера у роботі над фільмом. При цьому вона прагнула не покладатися на чужі спостереження. Працюючи над творчим портретом, Слободян проводила чимало часу на знімальному майданчику, щоб не випустити з уваги найменші нюанси творчості. Так з'явилися надзвичайно цікаві спо-

<sup>1</sup> Нині – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України <https://www.etnolog.org.ua/>

<sup>2</sup> Слободян В.Р. Актор і кіно. К.: Наукова думка, 1975. 136 с.

<sup>3</sup> Нині – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, <https://knutkt.com.ua/>

<sup>4</sup> Слободян В.Р. Бучакська ідилія. *Українська культура*, 2017, № 1. С. 38-40.

стереження над режисерською роботою Юрія Ілленка у фільмі «Свято печеної картоплі». Натурні зйомки проходили у близьких серцю кінознавиці Бучаках. Присутність Валентини Романівни на знімальному майданчику, як правило, не викликало заперечення у режисерів-постановників, бо вона приходила туди, щоб зрозуміти, щоб вникнути у суть процесу, а не подати формальний звіт про те, що відбувається на зйомках.

Цікавим і плідним було перебування Слободян і на зйомках чотирисерійного «Овода» Миколи Мащенка. Як потім вона писала, для неї як кінознавця було надзвичайно корисно спостерігати за роботою і відомого режисера, лауреата премії Оскар Сергія Бондарчука, і юного дебютанта, випускника Київського театрального інституту Андрія Харитонова. Як ці митці різних поколінь піз керівництвом режисера Миколи Мащенка знаходили точки дотику і разом творили гармонійну тканину майбутнього фільму.

Не меншого значення Валентина Романівна приділяла інтерв'ю, що давало їй можливість проникнення до творчої лабораторії митця. Взятє змістовне багатопланове інтерв'ю – для цього справді треба мати неабиякий хист. Інколи сама негативна інтонація інтерв'ю змушує митця замкнутися, закрити свій внутрішній світ. Валентина Романівна могла з перших питань викликати абсолютну довіру до себе. Її щира ненаграна зацікавленість завжди викликала відповідну реакцію. Саме інтерв'ю стали основою творчих портретів таких знаних митців, як Ада Роговцева, Микола Гринько, Леонід Биков, що вийшли в її книжці «Кіноактор і сучасність»<sup>1</sup>. І нині вони зберігають свою наукову і творчу цінність як портрети наших сучасників, так і по статі тих, хто увійшов в історію.

Робота Валентини Романівни як історика українського кіно теж має бути особливо відзначеною. Вона є співавторкою двотомної Історії українського кіно (третій том не вийшов), де предметом її аналізу були також акторські здобутки.

І все ж не академічна діяльність стала визначальною для Валентини Слободян. У 1978 році вона переходить до Інституту театрального мистецтва імені Карпенка-Карого на кафедру кінознавства, де невдовзі отримує звання доцента, а згодом – професора кафедри.

<sup>1</sup> Слободян, В.Р. Кіноактор і сучасність. К.: Мистецтво, 1987. – 283 с.

Можна сказати відверто, що Валентина Романівна спочатку трохи знітилися, коли увійшла до студентської аудиторії. Ставилася вона до себе надзвичайно прискіпливо і критично. То їй не подобалось звучання власного голосу, то їй здавалось, що лекції вийшли банальними та сухими. Але це було не так – до кожної своєї теми вона знаходила рідкісні публікації у пресі, архівні матеріали. До того ж вона була живим свідком кінопроцесу. Як вже зазначалось, була особисто знайома з багатьма кіномитцями. Цікавими були її лекції про Івана Кавалерідзе, з яким вона спілкувалась багато разів. Про Сергія Параджанова, за творчістю якого спостерігала, від коли він був ще початківцем на кіностудії О. Довженка.

Цікавими були спогади Слободян про зйомки «Поєми про море», де вона з'являється в ролі дівчини-будівельника поруч із Ларисою Шепітько, яка теж брала участь у картині як студентка довшенківського курсу ВДКУ. Вже згадувалось про її знайомство з Ужвій. Отже, про ролі цієї актриси в кіно Валентина Романівна розповідала надзвичайно емоційно, наголошуючи свій аналіз висловлюваннями Ужвій, що їх чула особисто.

В. Слободян ретельно та уважно стежила, щоб студенти орієнтувалися у сучасному українському кінопроцесі. Пам'ятаю її завжди з пачкою запрошень до Будинку кіно для студентів на чергову прем'єру українського фільму. Охоче запрошувала до себе на заняття українських кінематографістів, які були готові поспілкуватися з майбутніми кінознавцями. Це відрізняло лекції Слободян від традиційної академічності.

Успішною була і робота з аспірантами. Галина Погребняк успішно захистила кандидатську дисертацію, присвячену творчості Юрія Ілленка. Сьогодні Галина Петрівна є доктором мистецтвознавства і викладає в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв. Цікавою була дисертація Романа Росляка, в якій автор досліджує історію української кіноосвіти. Роман Володимирович – провідний науковий співробітник ІМФЕ імені Рильського НАН України – продовжує розкривати невідомі сторінки українського кінематографа на базі архівних матеріалів і викладає на кафедрі кінознавства КНУКіТ імені І. Карпенка-Карого.

Творчо ставилася Слободян до кінофестивалів. Ні, вони ніколи не були для неї просто розвагою, віддушиною у повсякденній рутині. Це

були можливості нових контактів з акторами та режисерами. Сама аура фестивалю наче схилила людину до більшої ширості та відвертості. Валентина Романівна могла «розговорити» найбільш закритих митців завдяки своїй доброзичливості та вмінню слухати з зацікавленістю.

Особливі стосунки у Слободян були з дитячим фестивалем «Кришталеві джерела». Слід зазначити, що вона стояла біля витоків цих «Джерел». Заснований такими подвижниками, як Галина Костівна Полікарпова та Ілля Михайлович Фоменко, цей фестиваль з локального провінційного кіноогляду у місті Суми перетворився на подію всеукраїнського значення. Унікальність фестивалю полягала в тому, що постановниками фільмів були самі діти зі студій, що працювали у різних містах України. Валентина Романівна з ентузіазмом підтримувала ці дитячі гуртки, особливо ті, які діяли у невеликих містах або навіть у селищах, як от «Жайвір» з Донецчини. Зустрічі зі Слободян завжди були надзвичайно цікавими й корисними і для дітей, і для їхніх педагогів. Адже вона фахово аналізувала їхні екранні твори, підтримувала досягнення, тактовно аналізувала помилки та недоліки.

У Києві Валентину Романівну можна було найчастіше зустріти у Будинку кіно. Поки дозволяло здоров'я, вона відвідувала не лише прем'єри українських фільмів, а й події, присвячені пам'ятним датам вітчизняного кінематографа. І завжди могла висвітлити цікавий факт чи важливу подію у неочікуваному ракурсі. Пам'ятаю її змістовні виступи, зокрема на вечорі класика українського кіно – Арнольда Курдюма. Активно працювала Слободян і в Національній спілці кінематографістів України, зокрема, у Раді ветеранів, завжди ініціювала допомогу тим, хто її потребував.

У вирі українського кінознавства вона охоче рецензувала книги колег. Зокрема ґрунтовну працю Романа Росляка «Протоколи Правління

ВУФКУ (1922–1930 рр.)», де автор знайшов, упорядкував і прокоментував надзвичайно важливі документи, без яких неможливо було б скласти об'єктивну картину українського кінематографа 20-років ХХ століття.

Надзвичайно емоційний відгук надала Валентина Романівна на книгу «Чуєш, брате мій...» – збірник спогадів про знаного українського кіномитця Володимира Денисенка, упорядкований сестрою режисера – Галиною Денисенко. Про митця згадують колеги та учні, всі ті люди, яких добре знала Валентина Романівна, а головне, що сам Володимир Денисенко був тією людиною, яка відіграла у зміні долі рецензента чи не вирішальну роль.

Творчий потенціал Валентини Романівни був надзвичайно високим. Авторка цих рядків мала змогу працювати разом зі Слободян над книгою «Світло далеких зірок»<sup>1</sup>, яку ми підготували до 100-річного ювілею кінематографа. Третім нашим співавтором була Наталія Мусієнко, якій ми завдячуємо надзвичайно цікавими матеріалами з іноземних видань, що були недоступними у доінтернетну епоху.

Пам'ятаю, хтось нам дорікнув, мовляв, книжка написана занадто популярно. Валентина Романівна не забарилась із відповіддю: але весь наклад був миттєво розкуплений і у нас залишилися тільки авторські екземпляри.

Валентина Романівна ніколи не припиняла творчої роботи і останні роки життя працювала над книжкою про видатних українських митців – випускників КНУТКиТ імені І. Карпенка-Карого. На жаль, праця залишилась незавершеною, а рукопис загубився в евакуації.

Своєю науковою і педагогічною діяльністю Валентина Романівна Слободян збагатила українську кінознавчу думку і залишилася на гідному і почесному місці як дослідник та вчитель, який доносив її здобутки для прийдешніх поколінь.

*Оксана Мусієнко*

<sup>1</sup> Мусієнко Н., Мусієнко О., Слободян В. Світло далеких зірок. – Київ: Мистецтво. – 1995.



**Бондарчук, Степан. Майстерство актора. Мімограмота** / Степан Бондарчук; Благодійний фонд «Центр розвитку мистецької освіти»; упоряд. Микола Шкарабан. К. : ПП «Свро-Волинь», 2023. 218 ст. : іл.

DOI: 10.34026/1997-4264.33.2023.2914923

«Переоцінка цінностей. Повернення належної оцінки», – так можна охарактеризувати суть видання. Це засвідчено у назві передмови «Український театр: Rediscovering!» Олександра Клековкіна, який отримав від відомого дослідника творчості Леся Курбаса та курбасівців Миколи Лабінського архівні матеріали й передав упорядникові книги Миколі Шкарабану. Це фотокопії сторінок книги, що за життя автора так і не була видана.

«Цією працею ми розпочинаємо серію видань, присвячених методології театру, або, послугуючись терміном Леся Курбаса, сценознавству». – так у передньому слові колегія, на чолі з ініціатором видання О.І. Безгіним характеризує розпочату серію.

Члени редакційної ради – відомі театральні діячі, очільники кафедр мистецьких профільних вишів: Б.М. Бенюк, Н.В. Владимірова, М.В. Захаревич, Б.М. Козак, В.В. Корнієнко, М.М. Шкарабан.

«Мімограмота як азбука актора» – так назвав передмову упорядник навчального посібника Микола Шкарабан. «...в один день – 26 квітня 1966 року, і в одному місці – в Центральному державному архіві Жовтневої революції УРСР у Хар-

кові – бучанець Микола Лабінський «ознайомлювався» з рукописом Степана Бондарчука, тоді як одесит Степан Бондарчук «ознайомлювався» з рецензіями на свою монографію «з метою фотокопіювання»... В кількох презентаціях книги, що відбувалися жваво, науково-змістовно та творчо-емоційно, як дистанційно так і очно, – М. Шкарабан наголошує саме цей важливий символічний момент подорожі книги до вдячного читача через століття, навіть більше ніж через століття...

За свідченнями багатьох провідних дослідників творчості тандему Курбаса – Куліша, карателі пошкодували навіть кулі для двох талантів, розстріляли однією в Урочищі Сандармох у Карелії. «Хрестоматійно руйнувалися людські долі», – зазначає О.Ю. Клековкін, та всупереч руйнівному хаосу зовні, творчі люди творили, й результати праці більш як сторічної давнини виявилися потрібними творчо-науковому, педагогічному процесу й сьогодні. Але рукописи прийшли до нас через архівні матеріали, не все з доробку було знищено. Ці матеріали засвідчують, що українські міста і села початку ХХ століття виявилися



театральними територіями ментально. Справді так, як, за О. Клековкіним: «Гротовський, Мільтініс і Барба, всупереч адміністративному поділу, перетворили маленькі міста на театральні столиці». Аналітичним статтям і Ю.О. Клековкіна, і М.М. Шкарабана притаманний несподіваний як для наукового видання динамічний сарказм, іронія в поглядах на історичні театральні процеси, позиція публіцистів і критиків. Ми бачимо огляди тих процесів під кутом зору, дуже далеким від замилених імперських чи проімперських позицій. Вивчення методологічної спадщини майстрів українського театру справді виявляється дієвим способом позбутися внутрішньої провінційності практика чи теоретика українського театру.

Це, можна сказати горде осмислення національної методологічної традиції і є суттю книги, що має, крім наукового, певне ідеологічне значення. «Азбука актора» – книга про мімограмоти, оці першоелементи підготовки професіонала, вона виявляється як потрібним донині посібником, так і теоретичною спадщиною. Степан Бондарчук говорить про «майстерство» як про ремесло, що підпорядковане конкретним законам «виразистості», він звертає увагу на прикладну цінність ще й донині маловідомих у практиці українського театру систем Дельсарта чи Далькроза, популярних в українському театрі перших десятиліть ХХ століття. Нині інформація про цих авторів часто осмислюється крізь призму практик, скажімо, Єжи Гротовського чи когось з інших представників європейського театального мистецтва. Хоча в театральну Україну ці імена прийшли ще на початку ХХ століття, зокрема, через популяризацію їх князем Сергієм Волконським.

Курбасівське гасло «поворот до Європи і до самих себе» виявляється донині актуальним. «Математика й мистецтво – ці два поняття якнайкраще описують загальне враження від місцями нечитабельної фотокопії рукопису “Мімограмоти”, оскільки у ньому неозброєним оком видно десятки таблиць із вправами на виховання тих чи інших навичок актора», – так у передмові зазначає М.М. Шкарабан. Ю.О. Клековкін у передмові гостро саркастичний, дуже несподіваний як для самого себе, особливо в осмисленні та оцінках щодо міфологізованої «системи» Станіславського (слово взято в лапки автором передмови). М.М. Шкарабан через Бондарчука більш зосереджений на осмисленні «природи і мистецтва» (за Гьоте

і веймарським класицизмом). Бондарчук і упорядники книги повертають нас до руху, як основного чинника в часі і просторі, до пластичної ексцентрики, до загостреної театральної виразності, до грамотного знаку, а не до психологічної деталізованості, яку ми звикли вважати за певну глибину. Поклоніння умовним рефлексам через Павлова – Станіславського відступає на задній план. «Метр або розмір», «темп», «рітм», «внутрішній рітм», «соціальний рітм» – трактування цих термінів за С. Бондарчуком суголосні європейським театральним школам тридцятих років, особливо француза Шарля Дюллена, вихованцем якого на теритої Союзу був, зокрема, Юозас Мільтініс, засновник театру у містечку Паневежис, перший з когорти видатних режисерів литовського театру.

Напрямки руху: вперед, назад, вгору, вниз, вбоки для Бондарчука не є мертвими лініями у просторі. Він стверджує: «напрямки оприділяємо і розуміємо, виходячи від людини, що є центром, від якого походить рух», адже «людина як і всяка реальність, має свій центр тяжіння». За Бондарчуком, напрямки вперед і вгору є напрямками активними, напрямки вбоки, вправо і вліво є напрямками орієнтаційними, напрямки назад і вниз є напрямками пасивними. Бондарчук розробив деталізовану, нюансовану, а головне – психологічно виправдану, підкріплену наукою психологією систему напрямків. Його методологія, його умовний театр аж ніяк не є відстороненими, відірваними від психології. Важливо зрозуміти, що психологічний театр не є прерогативою «системи Станіславського», що він буває різним, в цьому разі орієнтованим на розробки представників різних національних шкіл європейського театру. І коли нині в ситуації повномасштабної війни, розв'язаної імперським сходом, ми усвідомлюємо чіткий зв'язок української національної культури з багатьма європейськими культурами – це і є певним ідеологічним значенням, ідеологічним звучанням призабутого старого тексту одного із представників школи курбасівців. Через педагогічну, творчу діяльність практика театру Бондарчук був відомий в своєму часі, але через те, що текст книги не був зафіксований власне як надрукований текст, як книга для широкого загалу, не був виданим – це применшувало значення методології як зразка світової театральної культури. І ось ця прогалина заповнена.

Розділи книги не переобтяжені теорією, це стрункий підручник для практика театру: «Людина як матеріал видовищного дійства»; «Рух та його основа»; «Властивості виражаючих категорій»; «Стан як виражаюча категорія та його властивості»; «Стан як змісловий зміст діяння»; «Виміри руху як виражаюча категорія сили, швидкості та розмаху руху»; «Виражаючі власнівості часового виміру в соціо-психічній паралелі виражаючих категорій»; «Напрямки та їх значення»; «Вихідні точки руху»; «Протиставлення»; «Послідовність»; «Композиція форми як динамічного знаку внутрішнього переживання образу» (не написано автором – М. Ш.).

Книга засвідчує ту застарілість совєцького терміна щодо митця і мистецтва «формаліст» і «формалізм» як чогось апріорі негативного. Будь-яке мистецтво є формальним та умовним, бо це не життя, точніше – інше життя. Мистецтво як різновид життя, мистецтво як різновид природи

людини. Бо людина за природою не є особоною тваринного світу.

З боку упорядників, у передмовах, – книга супроводжується не лише цитатами багатьох відомих дослідників творчості К. Станіславського чи Леся Курбаса та курбасівців, а й самих цих діячів театру. За порядком цитувань це: Юрій Мова, Є. Маланюк, проф. В. Сладкопєвцев, Бєскін Ем., Лєсь Курбас, К. Станіславський, И. Соловйова, Г. Кристі та Н. Чушкін, Г. Чіпка, П. Рулін, О. Загаров, С. Данченко, В. Василько, О. Клековкін, Б. Брехт, Н. Єрмакова, С. Бондарчук, Р. Кутєпов, С. Волконський, Л. Предславич, З. Чучмарів, Г. Веселовська, Жак-Далькроз, К. Шторк. У книзі цитовано широке коло опублікованих і неопублікованих архівних документів, що дарує нам широкий спектр поглядів на проблему взаємодії та взаємозаперечень світових театральних культур та їх дослідників.

*Валентина Грицуц*

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Альмувайїл Фадель** – доктор філософії в галузі педагогічних наук, доцент Вищого інституту драматичного мистецтва, м. Сальмія, Кувейт.

**Ангелова Ангеліна Олегівна** – доктор філософських наук, доцент, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

**Баоцзян Фен** – аспірант кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

**Бенюк Петро Петрович** – аспірант кафедри організації театральної справи імені І.Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

**Вітрів Владислав Вадимович** – аспірант кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

**Грицук Валентина Іванівна** – старший викладач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

**Журавльова Тетяна Василівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

**Клопенко Максим Ігорович** – аспірант кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

**Курбанов Георгій Олександрович** – творча аспірантура, аспірант кафедри звукорежисури Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

**Лягущенко Андрій Геннадійович** – заслужений діяч мистецтв України кандидат мистецтвознавства, професор кафедри організації театральної справи імені І.Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

**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, Київ.

**Никоненко Володимир Володимирович** – аспірант кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

**Нищук Євген Миколайович** – народний артист України, аспірант 3 курсу 1-ї кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

**Оніщенко Олена Ігорівна** – заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

**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.

**Тернова Марина Володимирівна** – кандидат філософських наук, доцент кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

**Улановський Дмитро Олександрович** – аспірант кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

**Ходаківський Дмитро Дмитрович** – аспірант, творча аспірантура 2-ї кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ..

**Хомутецька Олена Петрівна** – аспірантка кафедри аудіовізуального мистецтва, викладачка Харківської державної академії дизайну і мистецтв, м. Харків.

**Ціньвень Чжан** – аспірантка кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць Вип. 33. / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого; редкол.: Сакун Аїта (голова) та ін. Київ : Видавництво Ліра-К, 2023. 190 с.

#### ДО УВАГИ АВТОРІВ!

Цитування та внесення посилань здійснюється за **правилами АРА-стиль** (див. сайт). Короткі цитати (3-4 рядки) подаються в лапках із зазначенням наприкінці в **круглих** дужках прізвища автора, року видан, сторінок. Розлогі цитати подаються **без лапок і з абзацу** через подвійний інтервал. Бібліографія – в алфавітному порядку без нумерації: 1-й рядок без абзацу, решта з відступом 1.25 також через подвійний інтервал. Референси – в тому ж порядку латиницею з дублюванням **назви** твору англійською в квадратних дужках.

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: **постановка проблеми та її актуальність** у загальному вигляді й її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; **мета** статті; **аналіз сучасних досліджень і 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 невіршених 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 однаковими 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](mailto: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 33**

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-4Р,  
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.

ISSN 1997-4264

Редактор *Т. К. Щегельська*  
Коректор *Т. К. Торецька*

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,  
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету  
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Керівник видавничого проєкту *Віталій Зарицький*  
Комп'ютерний дизайн *Олена Щербина*

Підписано до друку 08.12.2023. Формат 60x84 1/8.  
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.  
Умовн. друк. аркушів – 22,08. Обл.-вид. аркушів – 16,67.

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»  
Свідоцтво № 3981, серія ДК.  
03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1  
тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77  
Сайт: [lira-k.com.ua](http://lira-k.com.ua), редакція: [zv\\_lira@ukr.net](mailto:zv_lira@ukr.net)