

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 34

Київ 2024

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.: Ірина Ян (голова) та ін. К., 2023 р. Вип. 34. 276 с.

ISSN 1997–4264

Цей номер «Наукового Вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення» містить чимало цікавих розвідок і досліджень зі сфери екранних мистецтв. Особливістю цих матеріалів є те, що чимало з них стосуються сучасних напрямів у кіно та медіасфері: це європейський досвід підготовки продюсерів, сучасний контекст українського виробництва телесеріалів, специфічні особливості тексту в нових медіа, кіно травмуючої дійсності, штучний інтелект у сучасному кіновиробництві тощо. У збірнику бачимо й авторський погляд на нові види сценічного мистецтва: розвідки про вербатім-театр, концепцію тотального театру, формування інтерактивного театру та інші. Цікавими будуть для читачів і матеріалірозділів «Культурологія» та «Музичне мистецтво».

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(Протокол №6 від 28 травня 2024 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.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Голова редакційної колегії

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

Редакційна колегія:

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 (заступник голови редколегії) (Україна).

Балевічюте Рамуне, доцент, PhD, проректор Литовської Академії музики й театру (Литва).

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).

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

Камінскайте-Янчоріене Ліна, доцент, доктор гуманітарних наук, Литовська Академія музики й театру (Литва).

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

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).

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 (Україна).

Павлова Олена, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (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).

Рогожа Олена, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна).

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

Тернова Марина, кандидат філософських наук, доцент (відповідальний секретар). Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

Чміль Ганна, академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, професор, директор Інституту культурології Національної академії мистецтв України (Україна).

EDITORIAL BOARD

Chairman of the Editorial Board:

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

Editorial board:

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

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

Balevičiūtė Ramunė, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Vice-Rector for Art and Research Lithuanian Academy of Music and Theatre (Lithuania).

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

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

Kaminskaitė-Jančorienė Lina, Associate Professor and Head of the LMTA Department of History and Theory of Art, Doctor of Humanities, Lithuanian Academy of Music and Theatre (Lithuania).

Kopania Kamil, Doctor of Philosophy, Professor, The Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw (Poland).

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

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

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

Pavlova Olena, Doctor of Philosophy, Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

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

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

Rohozha Olena, Doctor of Philosophy, Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

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

Ternova Maryna, Doctor of Philosophy, Associate Professor, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University (Executive secretary) (Ukraine).

Chmil Hanna, Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Philosophy, Professor, Director of the Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine).

ЗМІСТ

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

| | |
|--|----|
| Наталія Владимірова Літературно-критична спадщина Івана Труша: театрознавчий аспект..... | 8 |
| Галина Миленька Історія доктора Фауста на сцені європейського театру XXI століття: потенціал відкритої інтерпретації (німецька модель)..... | 14 |
| Євген Локтіонов Феномен вербатім-театру: потенціал междисциплінарного підходу | 24 |
| Ірина Ян Соціокультурні та націєтворчі контенти становлення українського музично-драматичного театру наприкінці XIX – початку XX століття | 31 |
| Іван Білаш Особливості інтерпретації концепції тотального театру в теоретико-практичному дискурсі сценічного мистецтва XX – початку XXI століття | 36 |
| Андрій Білоус Вправа-спостереження за життям (вербатім) як метод навчання студентів першого акторського курсу..... | 43 |
| Олександр Яндола Формування інтерактивного театру в Європі..... | 55 |
| Дмитро Коник Тема війни в трилогії В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» у роботі над інсценізацією роману..... | 63 |

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

| | |
|--|-----|
| Георгій Черков Перші фільми братів Люм'єр. Фактологічна основа і виникнення образу-міфу | 72 |
| Оксана Мусяченко Вестерн: трансформації жанру | 82 |
| Володимир Никоненко Художні інтерпретації постаті батька в українському поетичному кіно (1960–1970 рр.) | 98 |
| Алла Демура Кіно травмуючої дійсності: між репрезентацією та досвідом | 106 |
| Павло Сушко Європейський досвід підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва | 114 |
| Ігор Печеранський Штучний інтелект у сучасному кіновиробництві: можливості та ризики | 122 |
| Наталія Дніпренко Специфічні особливості тексту в нових медіа | 129 |
| Назар Майборода Специфіка каскадерського мистецтва в фільмах жанру горрор | 137 |
| Кирило Горобець Сучасний контекст українського виробництва телевізійних серіалів..... | 143 |

CONTENT

SCIENE ART

| | |
|--|----|
| Nataliia Vladymyrova The Iv. Trush literary and critical heritage: theatrical aspect..... | 8 |
| Halyna Mylenka The story of doctor Faust on the stage European Theater of the 21st century: open interpretation potential (German model)..... | 14 |
| Yevhen Loktionov Verbatim theater phenomenon: the potential of an interdisciplinary approach..... | 24 |
| Iryna Yan Sociocultural and nation-building contents of the formation of the Ukrainian music and drama theatre..... | 31 |
| Ivan Bilash Characteristics of interpreting the concept of Total Theatre in the theoretical and practical discourse of stage art from the 20th to the beginning of the 21st Century..... | 36 |
| Andrii Bilous Exercise-observation of life (verbatim) as a method of education of students of the first acting course..... | 43 |
| Oleksandr Yandola Formation of interactive theater in Europe | 55 |
| Dmytro Konyk The theme of war in V. Nestayko's trilogy «The Toreadors from Vasyukivka» while working on the novel's adaptation | 63 |

SCREEN ART

| | |
|--|-----|
| Georgii Cherkov The first films of the Lumiere brothers. Factual basis and emergence of the image-myth..... | 72 |
| Oksana Moussienko Western: genre transformations | 82 |
| Volodymyr Nykonenko Artistic interpretations of the figure of the father in Ukrainian poetic cinema (1960s–1970s) | 98 |
| Alla Demura Cinema of traumatic reality: between representation and experience | 106 |
| Pavlo Sushko European experience of training producers in the field of audiovisual arts and production | 114 |
| Igor Pecheranskyi Artificial intelligence in modern film production: possibilities and risks | 122 |
| Nataliia Dniprenko Specific characteristics of text in new media | 129 |
| Nazar Maiboroda Specificity of stunt art in horror genre films..... | 137 |
| Kyrylo Horobets Current context of Ukrainian television series production | 143 |

| | |
|--|-----|
| Максим Клопенко | |
| Екзистенціальні мотиви у фільмах режисерів Польської школи кіно. Частина 1 | 151 |
| Олександра Пономаренко | |
| Екранний герой як камертон культурної орієнтації сучасного Суспільства | 160 |
| Георгій Курбанов | |
| Манга і аніме в творчості Хаяо Міядзакі | 166 |
| Андрій Хіміч | |
| Підтекст як режисерський спосіб передачі характеру персонажа у конвенційних сценах детективу | 174 |
| Владислав Вітрів | |
| Принцип дедраматизації в артхаузному кіно як авторський підхід до інтерпретації соціальної реальності | 181 |
| Антон-Григорій Цьона | |
| Режисерські способи характеризації акторського ансамблю у фільмах Пола Томаса Андерсона | 189 |
| Марія Івашечкіна | |
| Психофізичні техніки подолання м'язових блоків як елемент роботи режисера аудіовізуальних мистецтв з актором | 199 |

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

| | |
|---|-----|
| Олена Оніщенко | |
| «Афект – афективний поворот»: заключний етап трансформації «постмодернізм – пост+постмодернізм – метамодернізм» | 208 |
| Галина Погребняк | |
| Національні традиції ромів у сценічній та візуальній культурі | 215 |
| Марина Тернова | |
| Спадщина Платона в авторській інтерпретації Р. Дж. Колінгвуда | 224 |
| Дмитро Улановський | |
| Сценарний підхід як теоретико-методологічна засада вивчення комічного дискурсу | 232 |
| Василь Романчшин | |
| Особливості функціонування музичних фестивалів в умовах війни | 242 |

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

| | |
|--|-----|
| Михайло Нагорний | |
| Роль вокального виховання в освітньо-професійній підготовці акторів театру | 254 |
| Ангеліна Трушевська | |
| Соціокультурні чинники функціонування моноопери в контексті трансакційного аналізу Еріка Берна | 259 |

БІБЛІОГРАФІЯ

| | |
|---|-----|
| Валентина Грицук | |
| Наталія Владимірова. Історія театру Західної Європи і США | 270 |

| | |
|---|-----|
| Maksym Klopenko | |
| Existential motives in the films of directors of the Polish School of Cinema. Part 1 | 151 |
| Olexandra Ponomarenko | |
| The screen hero as a tuning fork of the cultural orientation of modern society | 160 |
| George Kurbanov | |
| Manga and anime in the Hayao Miyazaki creation | 166 |
| Andrii Khimich | |
| The subtext as a directorial method for conveying a character's personality in conventional detective scenes... .. | 174 |
| Vladyslav Vitriv | |
| The principle of dedramatization in arthouse films as the director's approach to the interpretation of social reality | 181 |
| Anton-Hryhorii Tsona | |
| Director's ways of characterizing actor's ensemble in the Paul Thomas Anderson films | 189 |
| Mariia Ivashchekina | |
| Psychophysical techniques for overcoming muscle blocks as an element of the audiovisual arts director's work with the actor | 199 |

CULTUROLOGY

| | |
|---|-----|
| Олена Оніщенко | |
| «Affect – affective turn»: the final stage transformations «postmodernism – post+postmodernism – metamodernism» | 208 |
| Halyna Pogrebniak | |
| The national traditions of roma in stage and visual culture | 215 |
| Maryna Ternova | |
| Plato's heritage in the author's interpretation of R. G. Collingwood | 224 |
| Dmytro Ulanovskiy | |
| Scenario approach as a theoretical and methodological basis for studying comic discourse | 232 |
| Vasyl Romanchyshyn | |
| Features of functioning of music festivals in the conditions of war | 242 |

MUSIC ART

| | |
|---|-----|
| Mykhailo Nagorny | |
| The role of vocal education in educational and professional training theater actors | 254 |
| Anhelina Trushevska | |
| Monoopera: historical origins and psychological foundations of the genre | 259 |

BIBLIOGRAPHY

| | |
|--|-----|
| Valentyna Grytsuk | |
| Nataliia Vladymyrova. History of the theater of Western Europe and USA | 270 |

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО



Владимирова Наталія Вікторівна,
член-кореспондент НАМ України, доктор
мистецтвознавства, професор, професор
кафедри театрознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.
Київ, Україна?

Nataliya Vladymyrova,
Doctor in Art Studies, Professor.
I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА СПАДЩИНА ІВАНА ТРУША: ТЕАТРОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Анотація. У статті розглядається літературно-критична спадщина відомого українського художника і критика Івана Труша (1860–1941). Акцентовано на дописах митця, вміщених на сторінках часопису «Артистичний вісник», які дають змогу виявити театрознавчий аспект його критичної спадщини. Аналіз численних публікацій та відгуків Ів. Труша засвідчує, що він чітко бачив ті проблеми та перешкоди, які гальмували розвиток українського театру, намагався здійснити порівняльний аналіз його діяльності із зарубіжними колективами, зокрема – польськими трупами. Особливе зацікавлення викликало у Ів. Труша питання входження до репертуару творів іноземних драматургів, що, на його думку, створювало певні виклики для акторів української сцени. Ці постановки потребували більшого фінансування театральних труп, що мало б забезпечити, як пошиття та утримання гардеробу для дійових осіб, так і гонорари акторів. Ситуація, що склалася на той час навколо цього питання, викликала гіркі роздуми митця щодо подальшого динамічного розвою українського театру, який, був переконаний Ів. Труш, спроможний сприяти як піднесенню національної культури, так і самосвідомості нації. У статті також наголошено на полемічних думках автора, що виразно перегукуються з окремими соціально-мистецькими проблемами сьогодення.

Ключові слова: літературна творчість Івана Труша, національна культура, український театр, драматургія, музейна справа, освітянська місія.

Постановка проблеми та її актуальність. У 90-ті роки ХІХ століття на сторінках україномовної львівської преси дедалі частіше починають з'являтися різноманітні дописи – рецензії, відгуки, критичні статті, де доволі детально висвітлювалися ті мистецькі події, що відбувалися не лише у місті, а й далеко за його межами. Авторами багатьох таких матеріалів нерідко виступали самі митці – актори, режисери, композитори, драматурги, архітектори, що ще більш акцентувало

та увиразнювало важливість усіх видів мистецтв у театральному синтезі. Такий підхід, безперечно, сприяв більш активній інтеграції українського театрального мистецтва до західноєвропейської театральної культури, а також наголошував вагомість постатей тих українських митців, які рухалися саме таким шляхом.

Метою дослідження є вивчення та аналіз дописів відомого українського художника Івана Труша (1860–1941), який на межі ХІХ–ХХ століть

матеріалами, що з'являються на сторінках періодичної преси Львова, презентує себе потужним критиком мистецтва. Особлива увага у розвідці приділена тим його статтям, які виявляють театрознавчий аспект зацікавлень Ів. Труша та увагу до проблем національної театральної культури. **Методологія** статті базується на джерелознавчому, історичному та узагальнювальному методах.

Виклад основного матеріалу. Насамперед слід зазначити, що саме Ів. Труш у згаданий період ініціював та організував у Галичині низку мистецьких професійних товариств, художніх об'єднань, журналів, вісників і часописів: «Товариство для розвою руської штуки» (1898), «Будучність» (1899), «Товариство прихильників української літератури, науки і штуки» (1905). До останніх належить й «Артистичний вісник», журнал, який митець редагував упродовж усього часу його існування (1905-07 рр.) і на сторінках якого зосереджена вагома частка його літературно-критичної спадщини.

Вже в одному з перших номерів «Артистичного вісника», наголошуючи місію культури у становленні національної свідомості, Іван Труш декларує, що «...початок національного руху дала штука (література), а не якийсь економічний або політичний подвиг; а навіть сили, що працюють нині на всіх місцях національної ниви, приєднали нам не політики, а літератори – вони ж нам дали перевагу над галицькими москвофілами, навіть як політичній масі» (Труш, 1905, с. 7). Перелічуючи завдання, що стоять перед новим виданням, митець обіцяє, що його мета буде «головно популяризувати серед нашої суспільності те, що витворено в Європі». Такі чинники, на його думку, допоможуть більш динамічно сформуватися й національній культурі, а коли вже «виповнять свою задачу і наша громада почує легіт незнамого й досі вітру з запашних лугів, напевно не скаже, що занадто багато цвіту, а бажатиме його більше» (Труш, 1906, с. 7).

Артикулювавши освітянську місію часопису, зауважимо, що, справді, саме «Артистичний вісник» завдяки зусиллям його авторів – С. Людкевича, І. Франка, Ф. Колесси виступив «...пожаданим органом усіх інтелігентних Українців, усіх українських товариств музичних і товариств для плекання штук пластичних, усіх артистів музики, композиторів, драматичних артистів, усіх малярів, різьбарів і артистичних сницарів, усіх люби-

телів штуки, – всіх, кого хоч крихітку обходить сучасний рух в артистичнім світі, та хто хоче про всякі нові здобутки та течії на полі артистичної творчості людського духа інформуватися»¹ (Труш, 1905, с. 50). Відчуваючи потребу українців у періодичних часописах, Ів. Труш одразу декларує й таке його завдання – стати своєрідною сполучною ланкою між різними товариствами, поодинокими музикантами, композиторами та артистами. А однією із заporук здійснення такої мети він вважає розміщення на сторінках часопису «фахових статей з обсягу музики, театру, малярство, різьбарства і артистичного промислу, звертаючи спеціальну увагу на галузі штуки, плекані на території України». Важливим, на наш погляд, є й те, що у цій же програмній статті першого номеру журналу Ів. Труш висловлює стурбованість щодо проблеми формування «артистичного смаку у нашої театральної і концертної публіки. В цій цілі, – декларує митець, – буде Редакція поміщувати принагідно статті знавців музики і драматичної штуки». Обіцяючи презентувати широкому загалові все «добре і гарне, вітаючи з радістю все, що нове і гідне», водночас митець забор'язується «п'ятувати критичним методом усе, що стоїть у дорозі до духовного розвою нашої нації, все, що стоїть опором на дорозі до тої високості, де горить огонь чистої великої штуки, великих духовних інтересів» (Труш, 1905, с. 50). Одразу зазначимо, що, справді, не зважаючи на невеликий срок існування, саме часопис «Артистичний вісник», відіграв провідну роль у формуванні естетичних смаків шанувальників мистецтва Галичини, підняті рівня духовної культури регіону.

Літературно-критичний доробок Ів. Труша, вміщений на сторінках «Артистичного вісника», доволі різножанровий: тут і невеликі есе-замальовки, і розгорнуті аналітично-критичні статті, і зауваження з приводу тієї чи іншої мистецької проблеми, що привертала увагу не лише місцевої, а й західноєвропейської публіки. Слід наголосити, що, залучаючи до кола власних інтересів західноєвропейські культурні процеси, Ів. Труш був переконаний, що одним із головних завдань «Артистичного вісника» є «популяризувати серед нашої суспільності те, що витворено у Європі. Дома будуть ці цивілізаційні чинники прикладати руки до сформовання тієї фізіономії, яка тепер заледве зачинає вирина-

¹ Тут і далі збережено правопис та окремі виділення Ів. Труша.

ти із грубої брили, а виразно скристалізується вже в недалекій будучності – до формовання української штуки. Коли сі нові гості хоч у часті виповнять свою задачу, і наша громада почує легіт незнаного їй доси вітру запашних лугів, напевно не скаже, що занадто багато цвіту, а бажатиме його більше», – стверджував митець (Труш, 1905, с. 7).

Одним із найбільш важливих дописів митця, що засвідчує його глибоке розуміння важливості збереження національної спадщини і подальшого розвитку духовної культури українського народу, вважаємо його статтю «Потреба українського музею». Появу цього матеріалу спричинило рішення надати галицькій крайовій автономії краківського замку Вавель для перебудови його, як пише Ів. Труш, «на пам'ятник польської минувшини». Нагадуючи про те, що Краків має вже декілька потужних музейних установ, перелічуючи музеї Праги, автор робить висновок, що на запитання: «“Чим ви були і що ви є”, можуть сі народи показати на свої монументальні споруди і сказати: “Там половина відповіді на ваше питання”». А далі читаємо такі гіркі і болючі запитання від автора допису: «Куди піде Українець, коли захоче приглянутися творах українських рук і народного духа? Де має наш чоловік наглядний доказ, що ми не провінціальна громадка, що обслуговує матеріальних і духовних панів Москалів і Поляків?» Іван Труш не може примиритися з ситуацією, коли український дослідник мусить їхати до музеїв інших країн і там вишукувати і вивчати старовинні українські ікони, писанки, гуцульські вишивки. Він переконаний у необхідності організації етнографічного музею у Львові, адже «се пекуча потреба останніх літ нашого культурного розвитку». До речі, митець прекрасно розуміє всі перешкоди, що можуть виникнути на шляху втілення такої благородної ідеї. І, на жаль, вони полягали не лише у відсутності матеріальної підтримки, а й у відсутності, як вказує Ів. Труш «у сеймі ні одного чоловіка, що доріс до становища посла і розумів народні потреби. Се одна з найтемніших точок нашого парламентського життя», – підсумовує він. Чи бачив митець хоч якийсь вихід з такого становища? Так: «пожертвовання одним або кількома людьми більших сум на сю ціль» – тобто пошук меценатів. Заглядаючи далеко уперед, акцентуючи важливість музейних установ у процесі позашкільної освіти молоді, Ів. Труш висловлює сподівання, що суспільство все ж таки «прийде

до переконання про конечну потребу устроєння українського музею у Львові і постарасться знайти фонди на цю ціль, або найдуться одиниці, що його збудують власним коштом – довго нас будуть показувати чужі пани в с в о і х музеях, як показують культуру Тунгузів, Готентотів, Індіян і т.п.» (Труш, 1905, с. 65-66)

Порівняльний аспект щодо визначення місця української культури відносно польської виразно проступає й у статті Ів. Труша «Новий театральний будинок і вигляди на будуче». Пригадуючи відвідини у Кракові одного з театральних приміщень, митець одразу висловлює пересторогу щодо звички українців копіювати все польське. «Наша публіка імітує Поляків в їх найдурніших боках товариського життя, – зауважує Ів. Труш. Ся хіба не дасться у нас усунути, на всякий случай не скоро, просто з тієї простої причини, що наші люди не хочуть бути “чимсь гіршим” як Поляки». Висловивши таку думку, митець закликає, насамперед, ретельно продумати архітектурний проєкт майбутнього приміщення, враховуючи присутність у ньому різної публіки – тієї, що буде заповнювати партер і тієї, яка зможе розташуватися у ложах. Звісно, висловлюючи такі побажання, Ів. Труш прекрасно розумів, що рівень театральної культури забезпечить, передусім, не театральне приміщення, а національна драматургія. З цього приводу він іронічно зауважує: «Vos ropuli обіцяє, що з двигненем театрального будинку зачнуть наші літератори творити ліпші драми, немов би драматургія мусіла в будучності достроїтися до висоти будинку». І далі: «Драматургію підносить не будинок, а інші чинники, передовсім таланти, які у нас є». Чітко вказує митець й на ту головну причину, яка, на його погляд, гальмує розвиток національної драматургії. Це – відсутність «артистично-культурної традиції. На жаль, про неї тепер говорити передчасно, бо така історія не за нами, а перед нами, як перед нами ще довгі літа, які ми повннні використати для піднесення урвня інтелігенції нашої суспільності, а тим самим піднесення урвня нашої літератури взагалі, спеціально ж – літератури драматичної» (Труш, 1905, с.49-50).

У наступному дописі – «Наш проєктований театр», продовжуючи осмислювати сутність національно-історичної і культурної еволюції, Ів. Труш розвиває власний критичний погляд на стан тогочасної української драматургії: «Наша драматургічна штука дуже односторонна, бо обмежуєть-

ся головно на мужицькім стані, який бере вона за односторонно, не втягуючи у свою царину цілого його життя-буття та не поглиблюючи його мужицької душі». І тут же, не заперечуючи проти входження до репертуару українського театру творів драматургів інших країн: «І справді нема й тепер на світі поважного театру, який стояв би лиш місцевою національною драматургічною літературою», Ів. Труш робить вельми цікаве спостереження, зауважуючи, що «з заграничною літературою входять на нашу сцену королі, князі, мільонери, фабриканти, декаденти всякого сорта, поминувши уже всякі національні не наші типи». Такі обставини, на думку митця, можуть стати своєрідним викликом для акторів, адже «...бідний наш артист, що часто не має кілька шісток на обід, не може поставитися в роллю мільонера, як не відчуває інтелектуального стану декадента людина, що заледве перейшла “бу-квар” народної школи». Акцентувавши на скрутно-му положенні українських митців, на відсутності не лише професійної, а й, часто-густо, будь-якої освіти, Ів. Труш звертає увагу й на матеріальний бік справи, вказуючи, що «Для типів заграничної драматичної літератури треба справити спеціальну гардеробу, яка коштує як не кількасот, то що найменше кількадесят тисяч гульденів разом із декораціями».(Труш, 1905, с. 33)

Вказавши на декілька перешкод, що, на його думку, гальмують розвиток національної сцени, Ів. Труш зосереджується на функціях такої поста-ті, як директор театру, встановлюючи оціночну планку його діяльності на надзвичайно високому рівні: «Завдання директора театру се не посада університетської катедри, яку може обняти в крайнім разі і не учений – сю функцію може взяти на себе лишень людина з великим інтелектом і великим знанням світової, спеціально же драматичної літератури і знанням людей, а при тім усім ознайомлена з театральним життям». Митець категорично стверджує, що директор театру – то не посада, а «завдання, яке може сповнити лишень чоловік, що визначається сильною творчою енергією», людина, яка постійно стежить за усіма про-явами навколишнього життя, яка різниться все-стороннім розумінням людської природи у всіх її проявах. «Такого чоловіка у нас трудно найти, а може й цілком нема», – констатує на завершенні статті Ів. Труш. Втім, він висловлює й сподівання, що «видати може його доперва наша суспільність,

коли буде культурнішою і багатішою» (Труш, 1905, с. 33-34).

Нарешті, останній матеріал, що привернув нашу увагу в контексті виявлення театрознавчо-го аспекту літературно-критичної спадщини Івана Труша, – це його допис «Ювілей», надрукований у №№ 7-8 за 1905 рік. У нашому дослідженні ми свідомо опускаємо окремі висловлювання митця, що вміщені у першій частині допису і де йдеться про окремі морально-етичні засади інтелігенції та ті методи, які надають можливість окремим індивідуумам та представникам певних прошарків населення «розпоряджаючись сильними ліктями і мідяним чолом», нав'язувати іншим свої правила поведінки і цінності. Наведемо лише одне з висловлювань Ів. Труша, що вкотре засвідчує його стурбованість процесами самоідентифікації українського народу: «Обсада впливових і добре платних посад буває часом найбільше разяча там, де панує одна нація над другою» (Труш, 1905, с. 81).

Замислюючись над тим, яким чином можливо визначити цінність того чи іншого твору мистецтва, критик зауважує: «Великих творів штуки літератури часто не можна навіть оцінити на франки чи гульдени. Хто може визначити платню від аркуша за “Гамлета” Шекспіра; за “Вину і кару” Достоевського; за “Фавста” Гете або за твір Ніцше “Що казав Заратустра?” Коли б “Острів смерті” Бекліна оцінити на 1000 разів більшу ціну, як за картину заплачено, все таки буде твір недооцінений. Літературні твори головно, не потраплять часто співчасні оцінити як слід, але їх й зрозуміти», – вважає Ів. Труш (Труш, 1905, с. 81).

Далі, виявляючи причини, що змушують різні народи святкувати ювілеї видатних митців або ж увічнювати їх у пам'ятниках, Ів. Труш наводить дві, абсолютно протилежні, на перший погляд, позиції. Це, на його думку, «національне почуття гідності або просто національна порожність, як коли». Напрочуд цікавими й актуальними видаються сьогодні ті приклади, якими митець підкріплює цю свою тезу. Наведемо їх без скорочень, враховуючи, звісно, й суб'єктивність Ів. Труша у визначенні ним окремих мистецьких пріоритетів:

Виставили Поляки Міцкевичові аж три великі пам'ятники, оминаючи більшого артиста, яким був Словацький, а то тому, що Міцкевич є ближчий польській суспільності як духовно-суспільна вдача. Москалі гучно святкували 100-літній ювілей Пушкіна, не тому, що він був великий поет –

мало хто з ювілянтів його знає як письменника, а тому, що її література, а властиво велика літературна доба зачинається від нього. З подібних мотивів святкували і ми недавно ювілей Котляревського. Більша половина зібраних у сади польського театру не читала епохальної “Енеїди”, від якої числять початок нашої літератури, про особу Котляревського більш-менш нічого не знала, а спішила заповнити залу для національної маніфестації, або щоб задокументувати гідно 100-літню історію нашої літератури. Ювілей вплинув на піднесення національної свідомості як у нас, так і на російській Україні, святкований у Полтаві, але не спричинила його пошана для талану автора “Енеїди” (Труш, 1905, с. 82).

Висловивши такі полемічні думки, Ів. Труш все ж таки переконаний, що святкування ювілеїв потрібне, адже вони є своєрідною «маніфестацією вдячності» тій чи іншій видатній особистості. Водночас митець висловлює їй пересторогу у виборі постаті ювіляра, «...у невідповіднім виборі чоловіка, якого мається окрузити німбом». «У нас спеціально статися знаменитістю дуже легко, – вважає митець. – Треба кинути по раз першим згадку про емансипацію жінок піднести в сеймі, що східна Галичина, то наша земля... Писання новел і поезій робить чоловіка также національною дорогоцінністю». У фіналі статті, пригадуючи декілька штучно організованих ювілеїв, яких йому доводилося спостерігати, Ів. Труш підсумовує: «Так заслуженими ювілеями депреціонується святковане справді заслужених людей, які своєю силою інтелігенції і енергії справді піднесли українську націю і причинилися для її будучого щастя» (Труш, 1905, с. 82).

Цікаво, що в цьому ж номері «Артистичного вісника» у рубриці «Огляд», що супроводжувала всі номери часопису, Ів. Труш вміщує інформацію про те, що «Відділ товариства прихильників української літератури, науки і штуки іменував Івана Нечуя Левицького, при нагоді ювілея його 35-літньої літературної діяльності, членом того ж товариства» (Труш, 1905, с. 11).

Ну і наостанок вважаємо за необхідне навести ще один вислів Ів. Труша, вміщений на сторінках іншого львівського видання – «Літературно-науковий вісник»:

Навіть сама ідея про те, що театральним мистецтвом можливо заробляти гроші повинна бути відкинута людським розумом. Я згадую слова

Рьоскіна – і він був правий... Він якось написав мені, що я „*справжній художник*”. Вам не слід з цим погоджуватися. На мою думку, художник не взмозі один привнести свіжий струмінь у театр – лише людина, яка знаходиться на межі життя і смерті могла б цього досягти – позасвідомо (Труш, 1912, с. 306).

Звісно, у цих словах Ів. Труша простежується певна категоричність і навіть нотки відчайдушного песимізму. Втім, вважаємо, що вони є ще одним приводом до більш уважного та глибокого вивчення філософсько-мистецтвознавчих поглядів видатного діяча української культури.

Висновки. Аналіз низки дописів видатного українського живописця і літературного критика Ів. Труша, що були вміщені на сторінках львівського часопису «Артистичний вісник» на початку ХХ століття, дав змогу не лише виявити театрознавчий аспект теоретичної спадщини митця, а й актуалізувати його критичні погляди щодо виявлення та вирішення різноманітних проблем у галузі театральної культури. Особлива увага приділена тим матеріалам Ів. Труша, де чітко зазначені головні завдання та пріоритети, якими, на його думку, має керуватися національний театр, зокрема – його освітянська місія.

Джерела та література

- Труш, Ів. (1905). Від редакції. *Артистичний вісник*. Зошит I. С. 2.
- Труш, Ів. (1905). Дві роботи. *Артистичний вісник*. Зошит II. С. 7.
- Труш, Ів. (1912). Джон Рьоскін. *Літературно-науковий вісник*. № 60. С. 306.
- Труш, Ів. (1905). Наш проєктований театр. *Артистичний вісник*. Зошит VII. С. 33-34.
- Труш, Ів. Новий театральний будинок і вигляди на будуче. *Артистичний вісник*. Зошит V.– С. 49-50.
- Труш, Ів. Огляд. *Артистичний вісник*. Зошит VIII. С. 83.
- Труш, Ів. Потреба українського музею. *Артистичний вісник*. Зошит VI. С. 65-66.
- Труш, Ів. Ювілей. *Артистичний вісник*. Зошит VIII. С. 81-83.

References

- Trush, Iv. (1905). Vid redaktsii [From the editorial office]. *Artystychnyi visnyk*. Zoshyt I. S. 2. [in Ukrainian]
- Trush, Iv. (1905). Dvi roboty [Two works]. *Artystychnyi visnyk*. Zoshyt II. S. 7. [in Ukrainian]

- Trush, Iv. (1912). Dzhon R'oskin [John Ryoskin]. *Literaturno-naukovyi visnyk*. № 60. S. 306. [in Ukrainian]
- Trush, Iv. (1905). Nash proiektovanyi teatr [Our projected theatre]. *Artystyctnyi visnyk*. Zoshyt VII. S. 33-34. [in Ukrainian]
- Trush, Iv. (1905). Novyi teatral'nyi budynok i vygliady na buduče [The new theatre building and prospects for the future]. *Artystyctnyi visnyk*. Zoshyt V. S. 49-50. [in Ukrainian]
- Trush, Iv. (1905). Ohliad [Review]. *Artystyctnyi visnyk*. Zoshyt VIII. S. 83. [in Ukrainian]
- Trush, Iv. (1905). Potreba ukrains'kogo muzeiu [The need for the Ukrainian museum]. *Artystyctnyi visnyk*. Zoshyt VI. S. 65-66. [in Ukrainian]
- Trush, Iv. (1905). Yuvilei [Jubilee]. *Artystyctnyi visnyk*. Zoshyt VIII. S. 81-83. [in Ukrainian]

Nataliia Vladymyrova

The Iv. Trush literary and critical heritage: theatrical aspect

Abstract. The article deals with the literary and critical heritage of the famous Ukrainian artist and critic Ivan Trush (1860-1941). The emphasis is placed on the artist's articles published in the journal "Artistic Bulletin", which allow us to reveal the theatre studies aspect of his critical heritage. An analysis of numerous publications and reviews by Ivan Trush shows that he clearly saw the problems and obstacles that hindered the development of Ukrainian theatre. He tried to make a comparative analysis of its activities with foreign groups, in particular, Polish companies. Trush was particularly interested in the issue of including works by foreign playwrights in the repertoire, which, in his opinion, posed certain challenges for Ukrainian theatre actors.

These productions required more funding for theatre companies, which would have provided both sewing and maintenance of actors' wardrobe and their fees. The situation around this issue at the time caused the artist to reflect bitterly on the further dynamic development of Ukrainian theatre, which, he was convinced, could contribute to the rise of national culture and the nation's self-awareness. The article also emphasises the author's polemical thoughts, which clearly resonate with certain social and artistic problems of our time.

Keywords: Ivan Trush's literary works, national culture, Ukrainian theatre, drama, museum work, educational mission.

Миленька Галина Дмитрівна,
доктор мистецтвознавства, професор.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна?

Halyna Mylenka
Doctor of study of Art, Professor.
I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ІСТОРІЯ ДОКТОРА ФАУСТА НА СЦЕНІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ XXI СТОЛІТТЯ: ПОТЕНЦІАЛ ВІДКРИТОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НІМЕЦЬКА МОДЕЛЬ)

Анотація. Розглянуто найбільш показові, як з позиції вільного тлумачення класики, так і застосування складної комбінаторики традиційних і сучасних засобів театральної виразності, режисерські моделі трагедії «Фауст» Й. В. Гете на сцені німецького театру XXI століття. Аналіз вистав Роберта Вілсона (театр Berliner Ensemble) і Франка Касторфа (театр Volksbuehne) виявив основну тенденцію сучасних підходів до сценічної інтерпретації класики, які пов'язані з «конструюванням значення» за «логікою власної свідомості» та відходом від сценічної реалізації закладених у драматургії сенсів. Для осмислення режисерських рішень, спрямованих на «перепрошиття» авторського задуму класичного тексту і створення сценічного світу «естетичної автономії» здійснено звернення до філософсько-естетичних поглядів як зарубіжних, так і вітчизняних учених.

Ключові слова: театральне мистецтво, інтерпретація, режисерська інтерпретація, трагедія «Фауст», драматургія, сценографія, європейський театр XXI століття.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Інтерпретація літературного тексту – від формування режисерської концепції до її сценічної реалізації – найголовніший аспект роботи над виставою, який визначає режисерську стилістику, відбір засобів виразності, архітектоніку вистави та ін. У XXI столітті, коли перед режисерами вже не стоїть завдання сценічного відтворення авторського задуму, межі інтерпретації драматургічного твору суттєво розширюються, що було атрибутовано ще у другій половині XX століття у працях «Що таке автор?» Мішеля Фуко і «Смерть автора» Ролана Барта. Аналіз сценічних інтерпретацій «Фауста» Й. В. Гете на німецькій сцені XXI століття доволі показово продемонстрував вектор сучасних режисерських пошуків, як у сфері прочитання кла-

сики, так і застосування нових засобів театральної виразності. Підвищений інтерес до історії доктора Фауста, яка вже декілька століть перебуває у фокусі уваги європейської літератури і театру, пояснюється багатозаровістю закладених у ній смислів, що дає змогу, за твердженням ведучої програм NDR Катї Немус, «кожній добі отримати Фауста, на якого вона заслуговує» (Володіна, 2012). Актуальність даної розвідки пов'язана і з тим, що ознайомлення з театральним процесом західної Європи надає можливість окреслити основні тенденції сценічних пошуків німецької режисури й поповнити аналітично-навчальний ресурс з історії зарубіжно-го театру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Враховуючи суттєве розширення інтерпретацій-

ної свободи у театральному мистецтві ХХІ століття, а також використання доволі екстравагантних, з огляду на традиційний театр, засобів виразності, огляд режисерських версій «Фауста» Й. В. Гете на сценах Берліна здійснено у дискурсі філософсько-естетичних міркувань щодо «відкритого» для інтерпретації твору, «плюралізму інтерпретації», розкриття «поліваріантності побудови» драматургічного тексту. Зокрема, теоретичним підґрунтям в осмисленні інтерпретаційних можливостей сучасного мистецтва стали праці Р. Барта, У. Еко, Р. Ніча, Д. Наливайка, М. Зубрицької, а у виявленні застосованих німецькими режисерами сучасних прийомів і засобів виразності, які продемонстрували відхід театру від фігуративності та наративності, – теоретичні розвідки українських дослідників О. Оніщенко, Д. Шестакової та аналітичні огляди мистецтвознавців Німеччини У. Бюзінга, А. Шефера, Р. Шапера та ін. Основний зміст статті ґрунтується на рецензіях німецьких критиків, розміщених на сайтах ЗМІ та ін., що дало змогу ознайомитись і проаналізувати сучасні режисерські моделі «відкритої інтерпретації» класики на німецькій сцені.

Мета статті – виходячи з концепції «відкритості» художнього твору, проаналізувати найбільш показові версії режисерського прочитання «Фауста» на німецькій сцені ХХІ століття, стратегія сценічної інтерпретації яких спрямована на створення інтерсуб'єктивного й поліконцептуального простору театрального мистецтва як комунікативної системи.

Виклад основного матеріалу. Історія доктора Фауста, завдяки закладеним у ній смислам і універсальності конфлікту, вже понад 500 років не втрачає своєї актуальності. Сьогодні існує понад 30 літературних і сотні сценічних і кінематографічних версій про вченого, мага і чорнокнижника Фауста. Звернення лише до найбільш відомих літературних наративів надає підстави простежити смислові відмінності у відтворенні змісту народних уявлень про сенс життя, межі можливостей людини та ціну її бажань. Якщо у «Народній книзі» Й. Шпіса (1587) та у трагедії К. Марло (1590) «обов'язок Мефістофеля – виконувати всі бажання свого покровителя, аби згодом заволодіти його душею», то у Г. Е. Лессінга – цей представник нечистої сили перебирає на себе роль «господаря ситуації, який уміло користується людськими вадами і моделює для них підступні пастки»; у трагедії ж Й. В. Гете (1774-1832) «взаємовідносини

Фауста і Мефістофеля ускладнюються, а ментальне протистояння стає рушійною силою одного й іншого характеру» (Миленька, 2013, с. 252-253). Власне, між цими полюсами історія доктора Фауста у мистецтві сьогодення набуває значення метанаративу, онтологічний зміст якого відкриває простір для його нових, неочікуваних, а подеколи й парадоксальних прочитань.

Поряд із Фаустом, який окрилений вірою і впевненістю у силі знань та інтелекту, Фаустом, який шукає сенс буття, у сучасних театральних і кінематографічних інтерпретаціях можна бачити Фауста, позбавленого «будь-яких ілюзій», амбітність бажань якого є нічим іншим, як «проявом психічної невірноваженості»; Фауста, який «живе віртуальним життям і його всесвіт обмежений екраном ноутбука»; Фауста – запеклого матеріаліста, який продає свою душу навіть не заради насолоди, а для підвищення рівня адреналіну через криваве насильство, оргії» (Миленька, 2024, с.11) і т.п.

Досліджуючи сучасні стратегії інтерпретації, зокрема «плюралістичний підхід» до її розуміння, Р. Ніч стверджує, що сьогодні «...можуть існувати тільки інтерпретації інтерпретацій, з яких жодна, очевидно, не може бути повнішою чи правильнішою, аніж інші...» (Ніч, 2007, с.100-101). Важко не погодитися з позицією польського теоретика, оскільки, навіть в межах даної статті, звернення до зазначених вище текстів про доктора Фауста, засвідчує наступне: «Історія про доктора Йоганна Фауста, знаменитого чародія й чорнокнижника» Й. Шпіса є інтерпретацією народних переказів з позиції благочестивого лютеранина, а трагедії К. Марло, Г. Е. Лессінга, Й. В. Гете, К. Д. Габбе, поема Г. Гейне, романи Ф. М. Клінгера, Т. Манна та ін. – переосмисленням, інтерпретацією змісту «Народної книги» Шпіса. Інтерпретація, закладеного у цій історії філософського смислу, надає можливість розповісти про свій час, про своїх сучасників, про ментальні і духовні проблеми, які турбують суспільство, а через це і про стан його розвитку і перспективи.

Варіативність тлумачення твору мистецтва ґрунтовно довів Умберто Еко, який у праці «Відкритий твір» артикулював, що, «надаючи життя формі, художник робить її доступною для нескінченної кількості можливих інтерпретацій – можливих тому, що “твір живе лише у тих інтерпретаціях, які надані йому”» (Еко, 1998, с.165). На думку італійського ученого, «неоднозначність художнього твору є «його принциповою особливіс-

тю», що й дає змогу розглядати його як «постійне джерело смислів, які постійно змінюються...» (Еко, 1998, с. 196).

Унаочненням особливо сміливих і неочікуваних інтерпретацій історії доктора Фауста у ХХІ столітті можуть слугувати вистави на сценах Великої Британії і Німеччини. І, якщо англійські сценічні моделі – це прочитання «Трагічної історії доктора Фауста» К. Марло, то німецький театр, звертаючись до осмислення «вічних питань», обирає не трагедію англійця К. Марло, а трагедію великого німця Й. В. Гете.

Для сучасних німецьких режисерів трагедія Гете стала «джерелом смислів» і «відкритим» для інтерпретації текстом, сценічні моделі якого відсилають до думки Р. Барта, стосовно того, що текст

має не просто кілька значень, але <...> у ньому здійснюється властива йому множинність сенсу – множинність така, що не підлягає усуненню, а не та, що є тільки припущенням <...> він не підкоряється навіть плюралістичному тлумаченню, у ньому відбувається вибух, розщеплення всіх сенсів (Барт, 2002, с. 381-382).

Так, режисер Роберт Вілсон (Robert Wilson) у постановці «Фауста» на сцені театру «Берлінер Ансамбль» (2015) відходить від принципів фігуративності і наративності у відтворенні сюжету Гете і пропонує нову театральну мову, нові принципи існування, які виводять сценічну дію за межі звичайної логіки. За висловлюванням самого режисера, у мистецтві має право на існування «чисте естетичне поле». Тому у його виставі «замість імітації наслідування відбувається естетична церемонія»; він «створює сценічні світи «автономної логіки, які хочуть бути не зображенням зовнішнього світу, а самим світом» (Oberender, 2015). Оглядач культури «Tagesspiegel» зазначав, що «чисте естетичне поле» режисерської версії Р. Вілсона, не має «нічого спільного з вознесінням на небеса і очищенням душі грішника». «Оголюючи скелет тексту Гете», Р. Вілсон вибудовує на сцені «чужий специфічний світ», в якому відділити реальність від фантазмагорії, як і уві сні, практично неможливо. Натомість у його виставі гротескова неадаптованість образів подеколи поступає місцем живому переживанню і раптом виявляється, що «механічні» персонажі «мають душу і почуття» (Scharer, 2015). Наразі, з великою долею ймовірності, можна говорити про застосування режисером художньої стратегії «quirky»,

яка визначається напругою між іронією і щирістю, з метою створення нової «структури почуттів», (Turner Luke, 2015).

Разом з тим, О. Оніщенко, розглядаючи феномен «quirky» зауважує, що у мистецтві «quirky» використовується не лише задля виявлення нової «естетичної чуттєвості», а й задля пошуків «нової культурної форми» (Оніщенко, 2021, с. 142). В «квазілітургійно впорядкованому» просторі спектаклю Р. Вілсона «слова, рухи і образи реалізують формально точну структуру» (Oberender, 2015). У створенні своєї естетичної реальності, він не намагається, ані «критично осмислити текст» Гете, ані його «проілюструвати»; він «розглядає його як форму» (Oberender, 2015) для творення власної естетичної реальності, в якій «зображує енергію життя з закритими очима» (Oberender, 2015).

Ще до початку спектаклю в залі звучала музика. Вісім «першокласних музикантів» виконували веселу музичну композицію Херберта Гренемейера (Herbert Grönemeyer), створюючи атмосферу нічного клубу, що анонсувало відсутність претензій режисера на серйозність і філософську глибину сценічної інтерпретації історії середньовічного ученого Фауста. Клубну атмосферу, в якій вілсонівський Фауст почувався «вельми комфортно» (Scharer, 2015), доповнювали промені засліплюючого світла, спрямовані безпосередньо у глядацьку залу з глибини сцени, якою у шаленому вихорі проносилися безликі постаті, занурюючи глядачів у поле нестримної енергії. Р. Вілсон мав намір «зробити забавний радісний спектакль», натомість, жартівливі інтермедії і відверті «кабаретні» номери зовсім «не відміняли сцен гіпнотичних – на кшталт руху героїв на тлі уповільненої документальної зйомки гепарда, що біжить» (Должанский, 2015).

Загальний образ вистави ґрунтується на фірмових світлових рішеннях Вілсона: «в рухомому та архітектурно очищеному дизайні сценічного простору чітко висвітлюються мізансцени», які режисер вибудовував у такий спосіб, що «актори здавалися маріонетками» (Basar, 2015). Режисер «перетворює акторів у візуальні персонажі, які наче приводяться до руху механікою» (Spreng Von Eberhard, 2015). Завдяки такому режисерсько-сценографічному прийому на сцені з'являються «надзвичайно деталізовані і добре опрацьовані світлові конструкції, що позиціонує Вілсона як інтелекту-

ального онука Адольф Аппія» (Basar, 2015). Для Р. Вілсона взагалі характерно розпочинати роботу над виставою не з тексту, а з руху. В одному з інтерв'ю він зазначав, що завжди починає роботу з руху, аби переконатися в його силі; в тому, що рух може впевнено існувати сам по собі, навіть без слів, бо текст лише доповнює візуальну складову, яка є первинною. Тому у його «Фаусті» актори «майже половину сценічного часу танцюють і співають, але якщо назвати спектакль мюзиклом, це не відобразить його сутність» (Basar, 2015). Взагалі жанр цієї вистави визначити неможливо, – вона існує у власній системі координат; і все, що відбувається на сцені, не потребує логічного пояснення.

Раптом хаотичне стрімке пересування персонажів у виставі припинилося, вони синхронно «втягували» на сцену ліжка й одночасно вкладалися спати (Должанский, 2015). Режисер наче оголошував, що побачене далі можна вважати чарівним сном. Спостерігаємо очевидну схожість з драматургічною стилістикою п'єси Августа Стріндберга «Гра снів», яка, за задумом, мала відтворювати «видіння сновидця». Роберт Вілсон, подібно до шведського драматурга, попереджає, що, можливо, те, що відбуватиметься далі, може здаватися незв'язним/незрозумілим/неможливим з позиції реалістичної передачі змісту, але матиме логіку, характерну для форми сновидінь. У цьому контексті доречно звернутися до промови інтенданта Берлінського фестивалю Томаса Оберендера (Thomas Oberender), який під час нагородження Р. Вілсона медаллю Гете проголосив його «спадкоємцем сюрреалістів», з якими його зближує «непереборна відраза до оповідальної мови», а відтак – стремління «до створення сцен сновидінь <...>, які зображують <...> плутанину між денним і нічним світом» (Oberender, 2015).

У першій дії режисер використовує прийом «поліфонічного розведення» образу Фауста на чотири персони. У всіх чотирьох Фаустів «однаково білі обличчя, брови зігнуті високими дугами, яскраво-червоні губи» (Spreng Von Eberhard, 2015) чорні тіні під очима, вузькі борідки. Але кожен рух, кожна емоція відбивається на всіх обличчях по-різному. У виставі Р. Вілсона Фауст зовсім не нагадує людину «з особливим поєднанням пізнавальних інтересів і еротичних потреб» (Spreng Von Eberhard, 2015), його «не цікавлять люди, <...> він зображує їх типами, істотами снів, очищеними явищами» (Oberender, 2015). Особли-

во виразно вілсонівська естетика упізнається у мандрівках Фауста крізь простір і час. У сценах мандрівок всі герої «нагадують або хитромудро зроблених ляльок, або дивовижних тваринок» (Должанський, 2015). Така поліморфність і гібридність, застосовані режисером у створенні образної системи вистави, так само дає змогу говорити про «quirku»-чуттєвість, оскільки наявність умовностей – комбінаторика у створенні зовнішнього вигляду персонажів, їхня акцентована ненатуральність, дитячість – створювали ситуацію балансування на межі іронічної відстороненості та щирого існування у створеному режисером естетичному просторі.

Лише у другій дії, де розгортатиметься одна з найважливіших сцен вистави, – заключна пікіровка доктора і Мефістофеля – Р. Вілсон персоналізує Фауста, і його гратиме один актор. Режисер знов вдається до типологічної інтертекстуальності, використовуючи стріндбергівський підхід до створення образної системи п'єси «Гра снів», герої якої, так би мовити, «переливаються» з одного в іншого, розщеплюються і знов збираються в один образ. Р. Вілсон «тиражує» й інші образи: Гретхен у виставі – три, Валентина – два (Basar, 2015). Проте всі вони – не мовчазні дублери: режисер «розпорошує» текст Гете між ними всіма на фрагменти, уривки, окремі фрази. А разом із швидкою зміною фокусу світла, яке хаотично і доволі швидко вихоплює з темряви сцени, то чиєсь обличчя-маску, то чиєсь руку із чудернацькими довгими пальцями, вистава починає справляти враження «страшної дитячої казки, де літають на гойдалках, блукають невідомі чудовиська, а Вальпургієва ніч схожа на урочисту балетну феєрію під звуки індустріального року» (Должанський, 2015). Таке враження підсилюється й вибором кольорів для костюмів і оформлення (білий, чорний, блакитний, червоний). Проте у вілсонівській палітрі «Фауста» повністю відсутній колір живого людського тіла. Уникнення «тілесності» – однієї з ознак живої людини як «смысловой та естетичної категорії, що постає як інтерпретація бачення тіла та усїєї сфери тілесного у художньому творі» (Шестакова, 2023, с. 53), доволі зухвалий прийом вілсонівського театрального повідомлення, яке, так само «сповіщає» про дію у просторі міфу, казки, нереального. Справляється враження, що «міфи Вілсона, монстри, мутації демонструють певну матеріальну втому» (Schaper, 2015).

Мефістофель має вигляд не «посланця темряви, а трохи втомленого конферансьє, який на решті знайшов глядачів» і, на відміну від інших персонажів, в обох діях його гратиме один актор. Він єдиний, хто менш за всіх схожий на маріонетку – він інфернальний спокусник, який асоціюється з сучасним шоуменом; він «харизматичний і надзвичайно симпатичний» (Schaper, 2015); він вдягнений як справжній фронт, хоча й не позбавлений ознак інфернальної особи, що акцентовано білими різьками на голові.

У другій дії Р. Вілсон відкриває Мефістофелю величезне поле для бешкетування, і взагалі він найжвавіший персонаж вистави, адже весь час дебоширить, зачіпає жінок, запросто спілкується з ангелами, морочить людей, балаганить і теревенить – йому завжди весело. Натомість Мефістофель владно диригує всіма учасниками цього «прирученого бестіарію»; його авторитарність і контроль над усім, що відбувається, не дає змоги перетворити виставу «на божевільне ревію з атмосферою нічного клубу», в якому практично всі перебувають у стані хоррор-тріпу (Schaper, 2015).

У фінальній сцені Мефістофель чіпляє Фаусту один з різків зі своєї голови, запрошуючи розділити з ним його азартне існування і в такий спосіб позиціонує доктора як частину себе. Тому відповідь Мефістофеля «Куди б ти не пішов – шоу має тривати» на запитання Фауста «Куди тепер йти?», вочевидь передає стан розгубленості сучасної людини у вирі хаосу сучасного життя і втрати відчуття реальності, відходу від усвідомлення свого буття. Зрештою, схоже, що диявол виграв парі. Таким чином, грайливість фінальної сцени стає «головним жестом вистави» і кожен з глядачів має сам вирішити «радісною» чи «сумною» є така єдність героїв (Schaper, 2015).

Якщо все ж таки спробувати у звичний інтелектуальний спосіб концептуалізувати зміст режисерського рішення Р. Вілсона, то за допомогою звичайної логіки напрошується вкрай невтішний висновок – *modus vivendi* сучасної людини унеможлиблює отримання прощення і спасіння душі. Але то ж був сон...

Презентуючи «квалітургійне» суміщення співу і мови, рухів і образів режисер у своїй «естетичній реальності» наче зупиняє час. Але, попри «естетичну деструкцію» образної системи, демонстративний відхід від традиційних сценічних форм за допомогою новітніх стратегій і при-

йомів (*quirky*, інтертекстуальність, гібридність, поліморфність, постіронія та ін.) режисер не ставив за мету зруйнувати смислові пласти трагедії Й. В. Гете. Просто сценічна інтерпретація Р. Вілсона від початку її задуму не була спробою «відкрити значення» тексту німецького просвітника; його інтерпретація – це «конструювання значення» (Нич, 2007, с. 99), конструювання світу «естетичної автономії» (Oberender, 2015) за логікою власної свідомості. У виставі Р. Вілсона «внутрішні конфлікти, зовнішня дія перетворюються в шифри, у казку», – відзначає у своїй рецензії Рюдігер Шапер, – але у казку, про яку не можна сказати, що вона нешкідлива». Вілсон створює нові міфи, але ж «не менше міфів і у Гете, які він виливає з рогу достатку» (Schaper, 2015).

Здавалося б, доволі складна й неординарна інтерпретація гетевської трагедії була розрахована на сприйняття інтелектуальної публіки, але триваллий успіх вистави спростовує таке припущення. Зокрема, відзначаючи неабияку зацікавленість глядачів вілсонівським «Фаустом», критик Андреас Шефер, констатував, що це було неймовірне видовище, «чотири з половиною години чистого театрального задоволення, яке доставляло втіху не лише освіченій еліті» (Schäfer, 2015).

Не менш показовою демонстрацією режисерської свободи в інтерпретації класики стала сценічна версія гетевського «Фауста» Франка Касторфа (Frank Castorf), який, очоливши Берлінський театр Volksbuehne, проголосив своїм мистецьким кредо «супротив “мейнстрімному конформізму”» (Büsing, 2017).

Його постановка «Фауста» у театрі Volksbuehne (2017) відразу була визначена критикою «нетрадиційною і провокаційною» (Büsing, 2017) версією класичного сюжету; «приголомшливою інтерпретацією» (Шлегель, 2017), «витонченою інтерпретацією, актом звільнення, радикальним експериментом з драматургічною формою Гете в пошуках виходу з фатальної конструкції трагедії», де «складним чином поєднувалася поезія, історія і трансцендентність з реальністю сцени» (Kaiser/Hegemann, 2017). «Фауст» Касторфа, подібно до попередніх його вистав, був «вільним прочитанням класичного тексту, націленим на асоціативне сприйняття, з тією різницею, що цього разу сценічна інтерпретація була менше схожа на нісенітницю» (Kelting, 2017). Отже, сценічна версія «Фауста» Ф. Касторфа стала не менш

потужним, аніж вистава Р. Вілсона, «вибухом» і «розщепленням всіх смислів» (Барт, 2002, с. 381-382) трагедії Гете.

«Перевантажений» простір спектаклю, відверта гротескність образів, застосування стратегій історіопластичності, гетерогенності й інтертекстуальності, використання метадраматичних прийомів та демістифікація класичного тексту – все це засвідчувало рішучий намір режисера здійснити апробацію напрацьованих сучасним мистецтвом підходів до витвору сценічної реальності. Класичний пролог на небесах, що відкривав дію, був замінений Ф. Касторфом прологом у земній забігайлівці й «розіграний з грубою прямою звичаїв, що панують у тюремній камері» (Шлегель, 2017). У критиці відзначалося, що у цій сцені Фауст і Мефістофель виглядали як справжні приятелі, як нерозлучна пара двох пройдисвітів, які гідні один одного. І «зустрічаються вони не внаслідок небесного парі, а тому що не могли не зустрітися: Мефістофель все може, а Фауст всього бажає» (Федяніна, 2017).

Мефістофель «вилуплювався» з добрячка-пуделя, а до його шляпи було причеплено перо півня – єдиний атрибут, що давав змогу виокремити посланця диявола з сонму персонажів у перших сценах. Це був упізнаваний типаж вуличного бандита, який пригнічує слабких і пасує перед силою. Образ Фауста був наче втіленням дволикого Януса, «обличчя якого звернені не лише до майбутнього і минулого, а й до Паркінсона з Альцгеймером» (Шлегель, 2017). А в образі Маргарити глядач зустрічався «не просто із звичайною простачкою, а простачкою з борделю», яка ділить «свого» Фауста з колежанками по ремеслу (Шлегель, 2017). По сцені Маргарита шкандибала в одній туфлі на шпильці, на іншій нозі – товстий наколінник; її костюм і, час від часу, випадкове оголення грудей (як і у решти жіночих персонажів вистави), – такий собі «пластичний жест» Касторфа, який був «свого роду коментарем до чоловічого погляду, а не просто його відтворенням...» (Keltling, 2017).

Сценічна дія відбувалася у грандіозній багатоповерховій конструкції, яка складалася з декількох, майже закритих, приміщень, що займали всю висоту сцени театру Volksbuehne, й додатковий огорожений простір у фое (сценограф Олександр Денич). Як і у постановці Р. Вілсона відчутною є паралель з композиційною стратегією А. Стріндберга, який першим, ще у 1902 році, запропонував

конструкцію багатоквартирного будинку, стіни кімнат якого не лише відгороджували людей один від одного, а й давали можливість приховувати брудні секрети. На сцені панував неймовірний галас – а «камери прямого ефіру демонстрували крупним планом частини або продовження деяких сцен» (Büsing, 2017). Використання видової «гібридності» у розгортанні сценічної дії, коли частина подій презентувалася у форматі театрального дійства, а частина – на величезному екрані, закріпленому на задникові сцени, – «особливий постановницький прийом, що став візитівкою Берлінського театру Volksbuehne ще у 20-ті роки» (Шлегель, 2017).

Більша частина вистави розігрувалася у внутрішніх закритих приміщеннях багатоповерхової конструкції, тому у відкритому просторі сцени глядач бачив лише декорацію, а життя персонажів відбувалося за її стінами. Але глядач не був позбавлений можливості стежити за дією, яка розігрувалася безпосередньо «тут» і «зараз», оскільки все приховане усередині конструкції трансливалося на великий екран у режимі online. Час від часу частини деяких епізодів «вивалювалися» з закритих приміщень на сцену, що створювало ефект поліфонізму у співіснуванні двох просторових реальностей.

Сьогодні дедалі частіше обговорюється питання щодо техно-художньої гібридизації, яка розширює можливості не лише візуальної культури, а й театрального мистецтва. Натомість, така мультимедійність у створенні вистави на основі різних технік візуалізації, власне, складна художня гібридизація (об'єднання дії живого актора у порталі сцени, дії актора, які транслиуються online, сценографічна конструкція, що створює єдиний простір на якому при цьому зберігається задумана режисером послідовність дії) була застосована Ф. Касторфом у 90-х роках минулого століття. Він став першим режисером, який зробив цей прийом частиною свого театрального методу; першим знайшов можливість візуалізувати на сцені конструкт «прозорості» сучасного світу, – світу, в якому людина не може приховати своє особисте життя і стає відкритою, зокрема, для відеокамер спостереження, визначення її місця знаходження й інформаційних пріоритетів за мобільним телефоном тощо.

Чи погоджувався глядач з режисерським свавіллям, чи ні, але всі були зачаровані дією до самого фіналу. У критиці відзначалося, що режисерський «виверт» продиктований, хоч як дивно, первинним задумом Гете, адже він задумав і на-

писав філософську трагедію. Але суперечки схоластів і фанатиків навколо філософського каменя часів Гете навряд чи могли зацікавити сучасників. І зовсім інша справа «філософські баталії 50-річної давнини: руйнування колонізації, зміна карти світу, хвилі еміграції і мультикультуризації, переосмислення людством і кожною людиною своєї значимості. Або нікчемності. Тут було над чим замислитись» (Шлегель, 2017).

Ф. Касторф «перекидав» дію з середньовічної Німеччини до Франції часів Алжирської війни і кризи П'ятої республіки. У його виставі образ Фауста під безпосереднім впливом Мефістофеля трансформувався «від інтелектуала, який впав у сумнів і відчай, до глобального гравця й бізнесмена і, таким чином, ставав прототипом тоталітарного економічного світового правителя і колонізатора, чия влада охоплює всю планету». Так само, як і у трагедії Гете, Фауст Касторфа зазнав невдачі, але його незадоволення було пов'язане з відсутністю перспектив у світі, «де приватні інтереси є рушійною силою соціального розвитку». Таким чином, його угода з дияволом виявлялася нічим іншим, як «проявом індивідуального егоїзму і відсутністю відповідальності перед іншими» (Kaiser/Hegeman, 2017). І якщо першою послугою Мефістофеля для Фауста була реалізація бажання пережити якомога більше задоволень, то згодом об'єктом його «ненаситного жагучого бажання стане весь світ, всі його можливості і живі істоти» (Федяніна, 2017).

Зміна історичного контексту надавала глядачу підстави, разом із режисером переглянути й переосмислити ті соціальні ризики, які віддзеркалюють стан сучасної цивілізації та її кризи. Застосування Ф. Касторфом прийому просторово-часової історіопластичності сприяло наближенню закладених у трагедії Гете онтологічних смислів до усвідомлення людиною ХХІ століття. Режисер провокаційно наповнював виставу цитатами з теорії деколонізації країн Третього світу Франца Фанона й вірша «Фуга смерті» Пауля Целана про винищення євреїв нацистами. Звідси решта наступних зсувів: чорношкірі репери у паризькій підземці замість сатирів і фавнів, північноафриканські чаклунки й вудуїстський Барон Суббота замість європейських відьом на Лисій горі, надсада і гіркота алжирської війни замість «історично обумовлених» середньовічних бідувань і лиха. Сам режисер «провокаційність» своїх рішень пояснював тим, що «мистецтвом можна управляти –

втручатися, змінювати, турбувати і розхитувати ландшафт німецької душі через задоволення від протиріч» (Büsing, 2017).

Ф. Касторф свідомо «усував можливість однозначного дешифрування» змісту вистави, а це викликало почуття, що всі вихідні смисли Гете зруйновані. «Таким чином, адресат (глядач – М. Г.) опинявся у ситуації криптографа, який змушений був декодувати» сценічне повідомлення, код якого невідомий, і тому «мав узнати код повідомлення з самого повідомлення» (Есо, 1998, с.196).

«Приголомшлива інтерпретація <...> трагедії <...> Гете про людство» (Büsing, 2017) була перетворена Ф. Касторфом у «багатогадинне видовище», в якому, подеколи втрачалася межа між цинізмом і «ною ширістю», естетичною чуттєвістю і неприродною штучністю, серйозністю смислів та цирковою клоунадою. В такий спосіб, постіронічний погляд режисера на історію доктора Фауста не лише «перевертав» усю конструкцію Гетевої трагедії і весь час збивав глядача з пантелику, змушуючи переживати когнітивний дисонанс і напружено шукати ментальний декодер для розуміння його задуму, а й надавав можливість говорити про серйозні речі, зокрема долю людини, її відповідальність за свій вибір, сучасний стан європейської цивілізації і т.п. При цьому постіронія Ф. Касторфа проявилася не як «антиіронія» або «структурний елемент комічного», а як «структурний елемент твору як форми» (Онщенко, 2023, с. 150-151). Режисер свідомо допускав двозначність того, що відбувається на сцені. Його сценічне рішення було націлене на те, щоб змусити глядача сумніватися у тому, чи те, що він бачить – серйозно, чи ні? Але його постіронія була доступною для розуміння не всім, а лише обізнаним з його режисерським підходом до тлумачення класики, адже «привнесення самовідсилань і жартів для посвячених» стало «культовим прийомом Касторфа, завдяки якому режисер завоював численних прихильників» (Büsing, 2017).

Вистава вражала «неймовірною тонкістю, точністю і вивіреністю кожної деталі», шаленою напругою акторської гри. Масштабне видовище на сцені Берлінського театру Volksbuehne «було зіграно не лише на нерві, а й на грані цирку навпіл з мюзик-холлом: яскраві монологи, дотепні мізансцени, пісні, танці, кумедні клоунади, акробатичні етюди, гімнастичні смертельні номери» (Шлегель, 2017). Через використання видової гібридності

й гетерогенності режисер посилив не лише репрезентативну силу, а й перформативні можливості у конструюванні своєї «естетичної реальності». Уте Бюзінг у своєму огляді вистави зазначав, що у сценічній інтерпретації гетевського «Фауста» Ф. Касторф використав «всі інгредієнти, які зробили «його відьомське вариво таким унікальним. Це, поза сумнівами, одна з найсильніших його постановок за всю історію» (Büsing, 2017).

Висновки. Аналіз найбільш яскравих і сміливих інтерпретацій класики на німецькій сцені XXI століття засвідчив, що видова специфіка вистави, переважаючи суто драматичну дію з перформансом, танцем, TV та іншими медіа-технологіями, сьогодні втрачає свою «чистоту» і перетворюється, так би мовити, на своєрідний паратаксіс. Але, попри руйнування звичних для попереднього періоду розвитку театру змістовних і смислоутворювальних конструкцій, нескінченно іронізування над тим, що й досі для більшості залишається моральним пріоритетом, постійним шокуванням публіки, театр, хоча і доволі приховано, піднімає питання про нашу безвідповідальність обов'язки, втрати тощо. Режисерські моделі Роберта Вілсона і Франка Касторфа, орієнтовані «на ігрову відкритість тексту драми», виявилися суголосними теоретичним міркуванням Г.-Г. Гадамера, Р. Барта, М. Фуко, У. Еко, Р. Нича, М. Зубрицької та ін. стосовно того, що сьогодні «розуміння художнього тексту не є його реконструкцією, а є осягненням і конструюванням сенсу...» (Наливайко, 2001, с. 6). У сучасній теоретичній думці легітимізація інтерпретаційної свободи митця пояснюється тим, що у кожному творі мистецтва «водночас існує незмінне значення тексту і постійно мінливий процес його означування через відношення суб'єкта до цього значення» (Зубрицька, 2004, с. 91). Саме це у своїй праці «Відкритий твір» атрибував Умберто Еко, пояснюючи «чисельність можливих інтерпретацій чисельністю його інтерпретаторів, тобто особистостей, кожна із власним способом бачення, мислення і існування» (Еко, 1998, с. 165).

Таким чином, у сучасній театральній практиці Німеччини простежується загальна для європейського театру тенденція, яка відображає напрям пошуків європейської режисури в галузі інтерпретації класики – відмова від наміру сценічної реалізації задуму драматурга і спроба через реалізацію суб'єктивних інтенцій сконструювати влас-

ну «автономну естетичну реальність» та надати життя новим смислам, які апіорі не можуть бути спродуковані свідомістю іншого суб'єкта творчості.

Джерела та література

- Барт, Р. (2002). Від слова до тексту. У кн.: *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття*. Л.: Літопис. С. 378-384.
- Зубрицька, М. (2004). *Ното legens: читання як соціокультурний феномен: монографія*. Л.: Літопис.
- Миленська, Г. (2013). *Культуротворчий потенціал теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга: монографія*. К.: Освіта України.
- Миленська, Г. (2024). Історія доктора Фауста на сцені європейського театру XXI століття: потенціал відкритої інтерпретації (англійська модель). «*Часопис*»: *Наук. журнал націон. музичної академії України імені П. І. Чайковського*, №1 (62). Сс. 7-31.
- Наливайко, Д. (2001). Вступне слово упорядника // *Гадамер Ганс-Георг, Герменевтика і поетика: вибрані твори*; пер. з нім. К.: Юніверс. Сс.5-6.
- Нич, Ришард, 2007. *Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство*. Пер. з польсь. Львів: Літопис.
- Онiщенко, О. (2021). Метамоделізм: теоретична реальність чи «Фігура філософії»? *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 27/28. Сс.137-143.
- Онiщенко, О. (2023). «Постіронія» як структурний елемент комічного: метамоделізмська модель. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 32. Сс.146-153.
- Шестакова Д. (2023). Концепт тілесності у театрі французького класицизму. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: збірник наукових праць. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 32. С.50-55.
- Шлегель Е. (2017). *Фауст, Берлін. Volksbühne*. URL: <<https://liveberlin.ru/articles/2017/03/24/faust-volksbuehne/>> (дата звернення: 11.12.2023).
- Eco Umberto (1998). *The Open Work*, 1998. Transl. by Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Basar, Deniz (2015). A comparison between two virtuoso solos of theatrical bastardization: Robert Wilson's Faust I&II and Robert Lepage's The Nightingale and Other Fables [online]. Available at: <<https://www.academia.edu/20724981/>> (accessed: 14.12.2023).

- Büsing, Ute (2017). Curtain comes down on Frank Castorf's era at the Volksbühne, 2017 Available at: <<https://www.dw.com/en/curtain-comes-down-on-frank-castorfs-era-at-the-volksbuehne/a-39476544>> (accessed: 11.12.2023).
- Kaiser Sebastian / Hegemann Carl, 2017. Volksbühne Berlin Available at: <<https://volksbuehne.adk.de/praxis/en/faust/index.html>> (accessed: 11.12.2023).
- Kelting, Lily (2017). We'll always have Paris – The Berliner. Available at: <<https://www.the-berliner.com/stage/frank-castorf-faust/>> (accessed: -07.04.2024).
- Oberender Thomas, 2015. Theaterkünstler Robert Wilson erhält Goethe-Medaille: Sammler des Lichts. [online]. Available at: <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/sammler-des-lichts-3582136.html>> (accessed: 14.04.2024).
- Schaper Rüdiger, 2015. Robert Wilson inszeniert «Faust» am Berliner Ensemble: Goethemeyers Greatest Hits [online]. Available at: <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/goethemeyers-greatest-hits-8154445.html>> (accessed: 07.04.2024).
- Schäfer, Andreas (2015). Theaterevent und Marke: Robert Wilsons Faust [online]. Available at: <<https://www.memo-media.de/blog/theaterevent-und-marke-robert-wilsons-faust/>> (accessed: 07.04.2024).
- Spreng Von Eberhard (2015). Goethe mit Glamour und Grönemeyer [online]. Available at: <<https://www.deutschlandfunk.de/faust-i-und-ii-am-berliner-ensemble-goethe-mit-glamour-und-100.html>> (accessed: 14.12.2023).
- Turner, Luke (2015). Metamodernism: A Brief Introduction – Notes on Metamodernism [online]. Available at: <<https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>> (accessed: 07.04.2024).
- ka. Vybrani tvory. [Ästhetik und Poetik. Gesammelte Werke, Bd. 8-9]. Translated from German. K.: Yunivers. Pp. 5-6. [in Ukrainian]
- Nyys, Ryszard (2007). *Svit tekstu: poststructuralizm i literaturoznawstvo*. Transl. from Polish. Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
- Onishchenko, O. (2021). Metamodernizm: teoretychna realnist chy «Figura filosofii?». *Naukovy visnyk Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Film and Television University*. Vyp. 27/28. Pp. 137-143. [in Ukrainian]
- Onishchenko, O., 2023. «Postironia» yak strukturny element komichnogo: metamodernistska model. *Naukovy visnyk Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Film and Television University*. Vyp. 32. Pp. 146-153. [in Ukrainian]
- Shestakova, D. (2023). Koncept tilesnosti u teatri francuzkogo klasycyzmu. *Naukovy visnyk Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Film and Television University*. Vyp. 32. Pp. 50-55. [in Ukrainian]
- Shlegel E. (2017). Faust, Berlin, Volksbühne Available at: <<https://liveberlin.ru/articles/2017/03/24/faust-volksbuehne/>> (accessed: 11.12.2023).
- Eco, Umberto. *The Open Work*, 1998. Transl. by Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Basar, Deniz (2015). A comparison between two virtuoso solos of theatrical bastardization: Robert Wilson's Faust I&II and Robert Lepage's The Nightingale and Other Fables [online]. Available at: <<https://www.academia.edu/20724981/>> (accessed: 14.12.2023).
- Büsing, Ute (2017). Curtain comes down on Frank Castorf's era at the Volksbühne, 2017 Available at: <<https://www.dw.com/en/curtain-comes-down-on-frank-castorfs-era-at-the-volksbuehne/a-39476544>> (accessed: 11.12.2023).
- Kaiser, Sebastian / Hegemann Carl, 2017. Volksbühne Berlin Available at: <<https://volksbuehne.adk.de/praxis/en/faust/index.html>> (accessed: 11.12.2023).
- Kelting, Lily (2017). We'll always have Paris – The Berliner (2017). Available at: <<https://www.the-berliner.com/stage/frank-castorf-faust/>> (accessed: -07.04.2024).
- Oberender, Thomas (2015). Theaterkünstler Robert Wilson erhält Goethe-Medaille: Sammler des Lichts. [online]. Available at: <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/sammler-des-lichts-3582136.html>> (accessed: 12.12.2023 лишити, не відкривається більше).=8
- Schaper, Rüdiger (2015). Robert Wilson inszeniert «Faust» am Berliner Ensemble: Goethemeyers Greatest Hits [online]. Available at: <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/goethemeyers-greatest-hits-8154445.html>> (accessed: 07.04.2024).
- Schäfer, Andreas, 2015. *Theaterevent und Marke: Robert Wilsons Faust* [online]. Available at: <<https://www.memo-media.de/blog/theaterevent-und-marke-robert-wilsons-faust/>> (accessed: 07.04.2024).

References:

- Barthes, Roland (2002). Vid slova do textu [le Bruissement de la Langue]. Transl. from French. In: Slovo. Znak. Diskurs. *Antologiya svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX stolittya*. L.: Litopys. Pp. 378-384.
- Zubrycka, M. (2004). *Homo legens: chytannya yak socio-kulturny fenoven*: monografia. L.: Litopys, 2004. Pp. 352 c. [in Ukrainian]
- Mylenka, H. (2013). *Kulturotvorchy potencil teoretychnoi spadshchyny G. E. Lessinga*: monografia. K.: Osvita Ukrainy. [in Ukrainian]
- Mylenka, H. (2024). The story of Doctor Faustus on the European theater stage of the 21st century: the potential of open interpretation (English model). «Magazine»: «Scientific journal of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Ukraine». No. 1 (62). Pp. 7-31. [in Ukrainian]
- Nalyvayko, D. (2001). Vstupne slovo uporyadnyka // *Gadamer*; Hans-Georg, 2001. Hermenevtyka i Poety-

Spreng, Von Eberhard (2015). *Goethe mit Glamour und Grönemeyer* [online]. Available at: <<https://www.deutschlandfunk.de/faust-i-und-ii-am-berliner-ensemble-goethe-mit-glamour-und-100.html>> (accessed: 14.12.2023).

Turner, Luke (2015). *Metamodernism: A Brief Introduction – Notes on Metamodernism* [online]. Available at: <<https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>> (accessed: 07.04.2024).

Halyna Mylenka

**The story of doctor Faust on the stage European Theater of the 21st century:
open interpretation potential (German model)**

Abstract. The directorial models of the tragedy «Faust» by Y. V. Goethe on the stage of the German theater of the 21st century were examined. The analysis of the performances of Robert Wilson (Berliner ensemble theater) and Frank Castorf (Volksbuehne theater) revealed the main tendency of modern approaches to the stage interpretation of classics, which are associated with the «construction of meaning» according to the «logic of one's own consciousness» and a departure from the stage realization of the established in drama senses. In order to understand the director's decisions, aimed at «re-stitching» the author's idea of the classical text and creating a stage world of «aesthetic autonomy», an appeal was made to the philosophical and aesthetic views of both foreign and domestic scientists.

Keywords: performing arts, interpretation, director's interpretation, tragedy «Faust», directing, dramaturgy, scenography, European theater of the 21st century.

Локтіонов Євген Віталійович,
старший викладач 2-ї кафедри акторського
мистецтва та режисури драми, аспірант.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.
Київ, Україна

Yevhen Loktionov,
Senior Lecturer, Postgraduate student.
I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ФЕНОМЕН ВЕРБАТИМ-ТЕАТРУ: ПОТЕНЦІАЛ МЕЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ПІДХОДУ

Анотація. У статті досліджується потенціал досвіду вербатім-театру в постановці психотехніки під час навчання та в безпосередній сценічній практиці. Обґрунтовується перспективність такого підходу в контексті новітніх розвідок у психології та психолінгвістиці. Зроблена спроба проаналізувати практичний досвід окремих педагогів з майстерності актора Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого та узагальнити отримані ними результати.

Крім того, в статті здійснена спроба верифікувати ці результати шляхом їх зіставлення з можливими результатами на даному етапі навчання, а також розглянути їх у контексті традиційної педагогічної практики, яка спирається на принципи ієрархичності в підходах до структури людської психіки й на метод фізичних дій.

Ключові слова: сценічне мистецтво, майстерність актора, вербатім, етюд, народження слова, метод фізичних дій, психолінгвістика.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Вочевидь, в основі традиційної методики викладання дисципліни «Майстерність актора» для студентів на акторському та режисерському відділеннях є педагогічна компетентність, фундаментальне теоретичне обґрунтування та глибоке розуміння практики театру. Вітчизняна театральна педагогіка має величезні творчі надбання та високе міжнародне визнання на рівні різноманітних світових організацій (ГАТС, ЮНЕСКО тощо). Тим більшою є відповідальність перед майбутніми поколіннями театральної молоді, тим більшими стають вимоги до театральних педагогів та методів його викладацької діяльності.

Сучасний соціокультурний контекст (поза межами якого театральний процес не може залишатися) вирізняється надзвичайною динамічністю та різноманітністю художніх явищ, а відтак – наше

завдання бути релевантними йому як на практичному, так і на теоретичному (методологічному) рівнях. Інакше кажучи, важливість осмислення та залучення до навчального процесу досвіду визначних сучасних педагогів-практиків театру переоцінити практично неможливо.

Важливість перегляду організації етапів навчання студентів-першокурсників стає дедалі актуальнішою, тому що останнім часом спостерігається очевидний розрив між творчими здобутками педагогів-практиків та теоретичними дослідженнями результатів роботи творчих майстерень. Чимдалі очевиднішим стає і той факт, що усталена стадіальна модель «від простого до складного» в своєму традиційному форматі (в логіці якої театральна педагогіка існує вже понад півстоліття) потребує якщо не перегляду, то значного коригування.

Так, чи не найбільшою «білою плямою» в цій схемі залишається те, що є предметом дослідження даної статті, – момент переходу до слова, до авторського тексту. Методологічно це питання до цього часу є дискусійним, і кожна майстерня вирішує його на свій розсуд. Наразі слід зазначити, що практичний досвід першої та другої кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого – йдеться про залучення до навчальної практики досвіду вербатім-театру – актуалізує висновки, що значною мірою переосмислюють доцільність сталих схем у структурі навчального процесу першого року навчання. І цей факт дає підстави вважати, що відкриття, здійснені в практичній площині, та нові методичні підходи, які активно та успішно використовуються викладачами наших кафедр, зможуть стати фундаментом не лише для створення нових цікавих і корисних вправ, а й основою для кореляції організації навчального процесу, що, в свою чергу, дасть можливість підвищити рівень розуміння здобувачами освіти надскладних процесів у дослідженні власних творчих можливостей впродовж першого курсу навчання.

Доцільність опанування практик документального театру декларована дослідниками українського театру вже досить давно:

<...> документальний театр – це унікальна лінгвістична лабораторія, що вивчає в літературному жанрі і театральних режисерських пошуках ті процеси, які відбуваються в суспільстві і в мистецтві. Дослідження особливостей розвитку документального театру як сучасної арт-практики уможливають доповнення курсу лекцій з історії сучасного театру в профільних ВНЗ, що суттєво допоможе студентам розуміти й аналізувати тенденції розвитку українського театального мистецтва. Перспективи подальшого дослідження визначаються необхідністю вивчення аспекту термінології, специфіки режисури та акторської гри в подібній арт-практиці, оскільки нині в мистецтвознавстві не існує спеціального цілісного наукового дослідження, присвяченого проблемам особливостей документального театру і його методів (Апчел, 2011, с. 221).

Мета статті: обґрунтувати доцільність звернення до досвіду вербатім-театру під час навчання та безпосередньої сценічної практики в контексті новітніх розвідок у психології та психолінгвістиці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Вербатім-театр майже одразу після свого виникнення став предметом наукового інтересу. Аналіз останніх публікацій свідчить, що більшість з них здійснена в англо-американському науковому полі, в тих країнах, де документальний театр і вербатім, як один із різновидів цього театру, власне, народився та майже одразу став дуже важливою складовою театрального процесу. Вербатіму присвячено кілька фундаментальних праць, а саме – дослідження Віла Хамонда (Will Hammond) та Дена Стюарда (Dan Steward), роботи Стефена Боттомса (Stephen Bottoms), Дерека Паджета (Derek Paget), Клер Самерскіл (Clare Summerskill), Керолін Вейк (Caroline Wake).

В Україні на даний момент ця проблема є, фактично, «tabula rasa», оскільки вербатім цікавить дослідників як дуже специфічний інструмент у междисциплінарній комунікації (Гоманюк, 2012). Саме тому необхідність появи узагальнюючих статей і розвідок, що досліджували б техніки вербатім як саме театральну технологію, стає дедалі актуальнішою.

Виклад основного матеріалу. Питаннями принципів функціонування людської психіки як цілісної системи та питаннями діяльності людей у психологічних і лінгвістичних аспектах традиційно займаються такі науки, як філософія, психологія, психофізіологія та психолінгвістика, тож видається продуктивним звернутися до досвіду названих дисциплін.

Зупинимось на тому, як психолінгвістика аналізує механізми управління уявою та мисленням за допомогою мови.

Будь-яка вербальна одиниця (звук, вигук, звукосполучення, слово тощо) передбачає наявність семантичного поля, інакше кажучи, сприйняття або виголошення слова змушує мозок генерувати певний мимовільний асоціативний, смисловий ряд, що з ним пов'язаний. Причому він буде у кожної людини свій, абсолютно унікальний. Слово, окрім свого прямого значення, завжди навантажене своїм індивідуальним смислом, обумовленим актуальністю певних аспектів ситуації в даний, конкретний момент для того, хто говорить. Саме тому виголошення слів є не просто актуалізацією певного сенсу, а й виокремленням цього слова з цілого комплексу асоціативних зв'язків. Психолінгвістика переконує, що переналаштувати смислове семантичне поле в принципі можливо.

Для нас важливим є той факт, що частота використання людиною певного слова залежить як від частоти використання слова в мові взагалі, так і від частоти використання цього слова в минулому досвіді людини. Інакше кажучи, словник людини великою мірою обумовлений «запропонованими обставинами» життя та виявляє її сутнісні характеристики.

Отже, текст, яким користуються студенти під час виконання вправи «Вербатім», має точні семантичні поля конкретної людини, що не мають випадкового характеру. Навпаки, вони жорстко корелюються із «зерном» людини. І можна припустити, що виголошення точного тексту (зі збереженням інтонаційного малюнка, тембрального забарвлення, ритму мовлення, пауз тощо) призводить до накладання семантичних полів актора та персонажа й зближення їхніх внутрішніх сенсів. У такий спосіб ми ніби задаємо мовний код, генеруємо загальний психофізичний контекст мови і навіть психофізичне самопочуття.

Відтак психолінгвістика підтверджує наші припущення, налаштувати мислення виголошенням точного тексту можна.

Видатний американський психолог українського походження, професор Університету Джорджа Мейсона Лев Векер писав: «... загальнокодова структура мовних сигналів перетворюється в інші окремі форми кодів, характерні для специфічної інформаційної природи сенсорних [відчуття], перцептивних [сприйняття], загальнодумних, концептуальних або емоційних форм психічної інформації».

Оскільки будь-яка вербальна одиниця в суто фізичному плані має певні характеристики (ритм, визначені зони резонації, довжину хвилі), то вона не може не впливати на ритми сигналів головного мозку, а ті, в свою чергу, на ритми розумових процесів, на ритми роботи вегетативної нервової системи, на поведінку людини загалом. Отже, важливо не лише те, що говорить людина, а й як вона це робить.

Сучасна психологія наголошує на регулюючій ролі ритму, який організується за допомогою мови.

«...увага може бути представлена як ефект конвергенції інтегративної функції психічного простору – часу і мовної дії. Як такий ефект, він грає роль фільтру, виділяючи в сукупності психічних явищ, що інтегрується, зону та кордони <...> цілісності <...>, що забезпечує ефективне свідоме управління <...> психічними актами та психічною діяльністю в цілому», – зазначав Лев Векер.

Таким чином, можемо констатувати наявність – разом із партитурою фізичних дій – ще однієї партитури – вербальної, яка так само піддається верифікації, контролю та може бути свідомо відновленою. До того ж і в цьому разі зберігається фундаментальний принцип руху від свідомо контрольованих поведінкових складових до роботи позасвідомих механізмів. За такою логікою у творчо обдарованої людини точно виголошений текст поступово має народити змістовні бачення, внутрішню мову та думки, обумовлені ситуацією. Можна сказати, що відбувається подвійна стимуляція: і з боку правильно організованого фізичного буття, і з боку скрупульозно відтвореної мовної партитури.

Цікаво, що ці висновки в чомусь перегукуються із відкриттям британського філософа австрійського походження, творця теорії побудови штучної «ідеальної» мови Людвіга Вітгенштайна: «Світ – мій світ: це проявляється в тому факті, що межі мови (мови, яку розумію я один) означають межі мого світу» (Вітгенштайн, 1995, с. 71). Подібні думки знаходимо і у засновника «філософської герменевтики», видатного німецького філософа Ганса-Георга Гадамера:

Мислення завжди рухається у колії, що прокладена мовою. Мовою задані як можливості мислення, так і його кордони. Але про те саме говорить і досвід інтерпретації, яка, у свою чергу, має мовний характер. Коли, наприклад, ми не розуміємо якийсь текст і окреме слово спантеличує нас своєю багатозначністю, пропонуючи різні можливості свого тлумачення, ми, безперечно, маємо справу з перешкодою на шляху мовного здійснення розуміння. Коли ж нам нарешті вдається впоратися з цією багатозначністю і досягти однозначної ясності, ми приходимо до твердого переконання, що зрозуміли, як цей текст слід читати» (Gadamer, 1976, с. 324).

Важливість першого курсу у вихованні студентів акторського та режисерського відділень, постановки психофізики й формування базових засад професії є загальноновизначеним. Для викладачів дисципліни «Майстерність актора» є аксіомою важливість у цей період граничної уважності до кожного студента та послідовність у оволодінні ним основними елементами «системи». Безумовно, театральна педагогіка озброєна на цьому етапі багатьма методиками і намагається використовувати досвід видатних теоретиків і практи-

ків театру. Але не можна не визнати, що при цьому залишаються питання, які потребують пильної уваги дослідників, питання дискусійні, що вочевидь є «білими плямами» у методиці викладання.

Одним із таких питань є проблема у визначенні моменту, коли студент може переходити до авторського тексту. Наразі ми розуміємо це словосполучення дуже широко, тому що навіть вербальна складова етюдів, вигаданих студентами, таких, що не мають літературної основи, все ж таки вносить елемент певної заданості. Традиційний підхід передбачає повільний та обережний процес руху до слова, дотримання логіки та послідовності у оволодінні навичками, проходження через обов'язкові стадії етюдів «на виправдане мовчання». З іншого боку, надмірне членування елементів «системи», їхнє окреме тренування давно стало предметом суперечок і викликало нарікання на певну штучність такого підходу. Так, деякі педагоги принципово заперечують можливість тренування окремих елементів (уяви, уваги тощо) та запевняють у недоцільності подібних вправ, наполягаючи на холистичному характері всіх завдань, які мають виконуватися студентами. Так само існує неоднозначне ставлення до безсловесних етюдів, оскільки дуже часто їхні сюжети «спідганяються» під вимогу мовчати, суперечать логіці поведінки людини, яка перебуває в цих обставинах, провокують студента до неприродного існування на сцені. Це абсолютно зрозуміло і логічно, адже автори таких етюдів не є драматургами, вони створюють сюжети «з голови», намагаючись формально відповідати вимогам педагога («має бути подія», «має бути завершена історія» тощо). Через це виникає складна ситуація, коли студенти втрачають ініціативу, сприймаючи етюд як «обов'язкову програму», що є доволі штучною, а викладачі ніби гальмують процес, забороняючи говорити такий бажаний текст. Наразі зауважимо, що ця проблема набуває дедалі більших обертів.

Ще більш прикрою є ситуація, коли майже немає спроби теоретично осмислити досвід педагогів, які практично намагаються вирішити цю проблему і знайти «золоту середину», прагнучи, з одного боку, зберегти принцип «від простого до складного», а з іншого – стимулювати творчу природу студента та його активність.

Тому в означеному контексті ще ціннішим видається практичний досвід викладачів наших ка-

федр останніх 15 років, який може стати продуктивним у подоланні цієї суперечності.

Йдеться про вправу, що чимдалі частіше з'являється на відкритих показах, заліках та іспитах з майстерності актора у першому і другому семестрах першого року навчання та викликає жвавий інтерес як глядацької аудиторії, так і педагогічного складу. Цікаво, що ця вправа не має сталої назви: в майстерні Д. М. Богомазова вона називається «Персонаж», в майстернях Б. М. Бенюка та А. Ф. Білоуса оперують назвою «Вербатім», на курсі у Ю. П. Висоцького – це більш звична для нас назва «Спостереження» (хоча зіставляти її з практиками вербатім-театру слід обережно).

Так само і в технологічному плані є певна варіативність: для Андрія Федоровича Білоуса принципово, аби люди, за якими ведеться спостереження і яких доведеться відтворювати студентам, не знали про це; для Дмитра Михайловича Богомазова та Богдана Михайловича Бенюка – ця умова неважлива, навпаки, той факт, що за людиною спостерігають, включається до комплексу запропонованих обставин і трактується як ще один об'єкт уваги (це якраз найбільш наблизений до технології вербатім варіант); в майстерні Юрія Пилиповича Висоцького – інформантами можуть бути як реальні люди, так і «персонажі з YouTube».

Продуктивність пошуків у цьому напрямку доведена на практиці: на сцені Навчального театру Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого свого часу були показані вистави, повністю чи частково створені на основі етюдів-спостережень («Одна «пара» + «Урок», реж. Ю. Висоцький, 2006 р., «Наш YouTube», реж. Ю. Висоцький, 2015 р.) А одна з останніх прем'єр сезону 2023/2024 рр. (вистава «Свідки», реж. О. Шамрай) взагалі створена у техніці вербатім.

Ось кілька параметрів, якими охарактеризовує документальний театр українська дослідниця О. Апчел:

- <...> – головна мета – пошук нової форми спілкування із сучасним глядачем;
- головна відмінність – створення текстів, які базуються на реальному житті і мають мовні характеристики соціально-субкультурних груп;
- спрямованість – соціальність і прояв політично-суспільних тем;
- новаторство – відкриття для театру тем, що раніше не розглядалися;

– <...> тип героя – не схожі на основну масу населення персонажі, поєднані між собою соціальним станом, хворобою, способом існування, особливостями поведінки та ін.;

– особливості акторського виконання – органічність поведінки, розуміння героя і його реальності, вміння існувати на сцені в трьох суттєво-дієвих станах: Людина-роль, Людина-автор, Людина-актор;

– особливості методологічного підходу до створення документальної вистави – розвиток специфічного методу створення автентичного тексту за технологією – вербатім. Вербатім – це новий напрям у театральному мистецтві, точніше, в мистецтві написання п'єс і подальшої їх сценічної реалізації. Робота актора з використанням техніки реальної глибокої імпровізації – лайф-гейм (Апчел, 2011, с. 215-216).

Наразі нас цікавить вербатім (*verbatim* – у перекладі з латини *дослівно*) не як жанр документального театру, а як технологія, як прикладна справа. Проте разом з тим доцільним видається розглянути технологію та принципи створення вербатім-драматургії та вербатім-вистав для того, щоб застосувати їх у навчальній практиці.

Нагадаємо: актори майбутньої вистави або драматурги (а в нашому випадку – студенти), попередньо визначивши тему (зазвичай це фундаментальні кейси: сенс життя, кохання, щастя), починають опитування певних груп людей, після цього записи розшифровуються, монтуються, редагуються (причому передбачається мінімальне втручання, дозволяється відкидання повторів, алогізмів, непотрібних вигуків, очевидних обмовок та нецензурної лексики) і відтворюються на сцені з урахуванням всіх вербальних і невербальних особливостей «донорів» (так називають людей, у яких беруть інтерв'ю). Неприйнятним є додавання до цих текстів власних слів (ця умова, до речі, не завжди виконується в навчальному процесі, де редагування, із зрозумілих причин, має більш радикальний характер) чи спотворення мовного образу досліджуваної людини. У вербатімі принциповим є важливість відтворення всіх фізичних (ритм мовлення, вад, мовних дефектів) і вербальних (тембр, паузи, вигуки, слова паразити) особливостей (Bottoms, 2005; Hammond W., Stewart D., 2008; Paget, 1987, 2008; Summerskill, 2020; Wake, 2013).

Особливим є і спосіб інтерв'ювання в даних умовах. Вочевидь, конче важливими стають особистісні контакти зі співрозмовниками, комунікативні здібності студентів, здатність підлаштуватися під настрій і ритм «донорів», тим більше, якщо він чи вона знають, що вся ця розмова записується та може бути використана у майбутній виставі. А оскільки теми розмов зазвичай мають травматичний характер – йдеться про певні «больові точки», – то необхідність розслабити людину, викликати довіру та змусити відкритися незнайомій, по суті, особі стає ключовою.

З іншого боку, не можна не відзначити і критичного ставлення деяких викладачів та дослідників до вербатім-текстів, що отримані у такий спосіб. Так, наприклад, А. Ф. Білоус вважає, що в обставинах інтерв'ю неможливо дотриматися «чистоти досліджу», що головні принципи документального театру – і вербатім-театру як його різновиду – зберігаються лише за умови анонімності спостереження. Інакше кажучи, інформатор не може не коригувати свою поведінку, знаючи, що за ним спостерігають, «грає на публіку», намагаючись «бути кимось». У цьому разі ми маємо справу з модифікацією практики вербатім: ми ніби починаємо вже з другої фази, оминаючи стадію «інтерв'ю» (однак вимога дотримуватися повного фізичного та психологічного малюнка, наслідувати цілісну партитуру поведінки залишається так само принциповою).

Отже, виникає очевидна суперечність. Сценічна педагогіка зазвичай використовує зворотний хід у вибудовуванні поведінки актора – від фізичного до психічного. Передбачається, що правильно організовані фізичні дії та фізичне самопочуття збудять відповідні реакції, почуття, бачення, думки, тобто адекватну обставинам поведінку. І лише згодом, в останню чергу, студент зможе вийти на народження живого, органічного слова. А в даному разі він вже змушений опановувати величезний масив тексту, ще не володіючи механізмами його внутрішнього виправдання.

Якщо ми виходимо з передумови, що на сцені всі фізичні та психічні процеси мають розгортатися за логікою життя, відповідати принципам органічного існування людини в певних умовах, доцільним буде, користуючись структурно-функціональним методом, розглянути людську поведінку як цілісну систему та визначити елементи, з яких вона складається. Спираючись на аналіз бі-

нарних опозицій, можна буде виявити взаємозв'язок між даними елементами і системою та проаналізувати принципи функціонування останньої.

Виходимо з того, що психофізичне життя людини – це система, яка влаштована ієрархічно, тобто в будь-який момент розгортання поведінкових актів кожен з них можливо розглядати як такий, що складається з чотирьох елементів:

1) тілесний рівень (фізичне буття людини в широкому сенсі);

2) емоційно-чуттєвий рівень (емоційна та чуттєва сфери);

3) когнітивний рівень (думки, бачення);

4) вербальний рівень (використання слова як засобу комунікації).

Ця структура цілком логічна з точки зору еволюції *homo sapiens* як окремого виду: кожна сходинка передбачає ущільнення та інтенсифікацію психічних сигналів в одиницю часу та ускладнення організації психічного життя.

Вона прекрасно знайома і театральним педагогам, тому що в загальних рисах це і є психофізична основа методу фізичних дій, коли, правильно організувавши фізичне життя студента, педагог стимулює його емоційну та когнітивну сфери, готуючи підґрунтя для останньої ланки – народження живого та дієвого слова.

Таким чином, у контексті використання досвіду вербатім-театру передбачається наявність зворотного зв'язку, тобто одночасного впливу «верхніх» поверхів на «нижні».

Чи можлива подібна детермінація? Не від зовнішнього до внутрішнього, а від мови до мислення. Чи настільки вже крамольним є таке припущення? І, головне, чи не може вербальна складова так само, як і фізична бути проінтерпретована як зовнішній чинник, що стимулює роботу позасвідомого? Цей своєрідний варіант «non-finito», вочевидь, може стати стимулом для подальших розвідок.

Висновки. Зважаючи на динаміку розвитку сценічного мистецтва в сучасному соціокультурному просторі, слід визнати, що не завжди в театральній педагогіці вдається встигати за змінами, що відбуваються у практиці театру. Але залучення до навчальних програм досвіду вербатім-театру, навпаки, містить значний потенціал взаємозбагачення та взаємовпливу. В статті аргументована доцільність такого підходу та обґрунтована необхідність перегляду навчальних програм дисциплі-

ни «Майстерність актора» для першого року навчання відповідно до викликів часу.

Джерела та література

- Апчел О. А. (2011). Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. *Культура України*. Вип. 33. С. 213-222.
- Вітгенштайн, Л. (1995). *Tractatus logico-philosophicus*. *Філософські дослідження*. Київ: Основи. 311 с.
- Bottoms, S. (2005). Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective. *The Drama Review*. № 50.
- Gadamer, H. G., Boehm, G. (1976). *Seminar: Philosophische Hermeneutik*. Frankfurt am M., s. 316-326.
- Hammond, W., Stewart, D. (2008). *Verbatim Theatre Techniques In Contemporary Documentary Theatre*. UK: Oberon Books. 195 p.
- Paget, D. (2008). New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. Vol. 56, no. 2.
- Paget, D. (1987). 'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques. *New Theatre Quarterly*. Vol., no.12. P. 317-336.
- Summerskill, C. (2020). *What Is Verbatim Theatre? Creating Verbatim Theatre from Oral Histories*. P. 8-22.
- Wake, C. (2013). Headphone Verbatim Theatre: Methods, Histories, Genres, Theories. *New Theatre Quarterly*. Vol. 29, no. 4. P. 321-335.

References

- Apchel, O. A. (2011). Dokumentalniy teatr u teatralniy kulturi postradyanskogo prostoru, zokrema suchasnoi Ukraini [Documentary theater in theatrical culture post-Soviet space, in particular modern Ukraine]. *Culture of Ukraine*. Vip. 33. S. 213-222. [in Ukrainian]
- Vitgenstain, L. (1995). *Tractatus Logico-Philosophicus*. *Filosofski doslidzhennya*. Kyiv: Osnovi. 311 s. [in German]
- Bottoms, S. (2005). Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective. *The Drama Review*. № 50. [in English]
- Gadamer, H. G., Boehm, G. (1976). *Seminar: Philosophische Hermeneutik*. Frankfurt am M., s. 316-326. [in German]
- Hammond, W., Stewart, D. (2008). *Verbatim Theatre Techniques In Contemporary Documentary Theatre*. UK: Oberon Books. 195 p. [in English]
- Paget, D. (2008). New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. Vol. 56, no. 2.

- Paget, D. (1987). 'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques. *New Theatre Quarterly*. Vol., no.12. P. 317-336. [in English]
- Summerskill, C. (2020). *What Is Verbatim Theatre? Creating Verbatim Theatre from Oral Histories*. P. 8-22. [in English]
- Wake, C. (2013). Headphone Verbatim Theatre: Methods, Histories, Genres, Theories. *New Theatre Quarterly*. Vol. 29, no. 4. P. 321-335. [in English]

Yevhen Loktionov

Verbatim theater phenomenon: the potential of an interdisciplinary approach

Abstract. The article researches the potential of verbatim theater experience in the production of psychotechnics during training and in direct stage practice. The perspective of such an approach is substantiated in the context of the latest research in psychology and psycholinguistics. An attempt was made to analyze the practical experience of individual teachers in acting skills of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kariy Theater, Cinema and Television University and generalize the results obtained by them.

In addition, the article attempts to verify these results by comparing them with possible results at this stage of training, as well as consider them in the context of traditional pedagogical practice, which is based on the principles of hierarchy in approaches to the structure of the human psychics and the method of physical actions.

Keywords: stage art, acting skill, verbatim, sketch, birth of words, method of physical actions, psycholinguistics.

УДК 792.5:[316.6+17.023.32]](045)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0416-6625>
DOI: 10.34026/1997-4264.34.2024.305732

Ян Ірина Миколаївна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного виховання.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Iryna Yan,
Doctor of Study of Art, Associate Professor
of the music education Department.
I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

SOCIO-CULTURAL AND NATION-BUILDING CONTEXTS OF THE UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATRE FORMATION IN THE LATE OF THE XIX – BEGINNING OF THE XX CENTURY

The article aims to study the socio-cultural and nation-building content of the Ukrainian music and drama theatre, to determine its ethno-consolidating role in the sociosphere of Ukraine at the late of the XIX – beginning of the XX century. *The research methodology* involves the use of historical-cultural, comparative, systematic, and art history methods for comprehensive coverage of the researched issues. The scientific novelty of the work lies in analysing the socio-cultural and nation-building content of the Ukrainian music and drama theatre, and in determining its ethnic-consolidating role in shaping the spiritual integrity of the national mental and cultural paradigm. *Conclusions.* During the era of imperial cultural colonization, Ukrainian music and drama theatre were integrating into the cultural-historical fabric of society at that time. They acted as an ethno-cultural phenomenon, performed a nation-building and ethno-consolidating role, contributed to the preservation Ukrainian cultural traditions, national self-assertion, awareness of own national and cultural identity, and helped to preserve mental and spiritual foundations of the Ukrainian nation.

Keywords: Ukrainian music and drama theatre, national identity, nation-building, ethnocultural phenomenon, sociosphere, traditions, repertoire.

Problem statement and its relevance. In the contemporary context of national and to the cultural identification its of establishment in the world civilizational space, and at the same time the preservation of its historical memory, and multiplication of national traditions, a special history role is acquired by the Ukrainian music and drama theatre, which is of exceptional importance in the history of Ukrainian culture, spiritual progress of Ukrainian nation. In the unfavourable socio-cultural conditions of that time, the

Ukrainian music and drama theatre became a powerful source of affirmation of the indomitable national spirit. The music and drama theatre acquires important historical significance as a nation-building phenomenon of spiritual and artistic renewal, an artistic vector of establishing nation-building coordinates for the revival and enrichment of Ukrainian culture, its popularization in both national and pan-European artistic levels.

The relevance of the outlined problem lies in the fact that an analysis is necessary to determine the main

culture-creating and ethno-consolidating functions of the Ukrainian musical and dramatic theatre, which allow representing its institutional achievements in the history of the spiritual culture of Ukraine. in the specified historical period. The analysis of the socio-cultural and nation-building contexts of the development of the theatre reveals and affirms its ethno-consolidating role in the formation of the spiritual integrity of the national mental and cultural paradigm. It is thanks to its musical component, which is a universality of culture, understandable to a broad multi-ethnic public, professing the mentality and authenticity of the Ukrainian nation, the theatre promoted universal values in the multi-ethnic social space of society, leading Ukrainian theatre art to a broad path of European development.

The purpose of the article is to study socio-cultural and nation-building content of the formation of the Ukrainian music and drama theatre, to determine its ethno-consolidating role in the sociosphere of Ukraine of the XIX – beginning of the XX century.

Analysis of modern research and publications. At the current stage, the history of Ukrainian culture is presented in numerous historical, philosophical, cultural, and art studies by Ukrainian and foreign scholars. The problems of highlighting trends and ways of development of Ukrainian theatrical art are revealed in the works written by D. Antonovych, I. Maryanenko, O. Krasylnikova, R. Pylypchuk, S. Charnetsky, S. Chornia and others. The issues of specific art studies and cultural aspects of the music and drama theatre activity became the object of scientific analysis in the works of M. Zagaikivych, O. Zinkevych, I. Meleshkina, Yu. Raievska and others. However, the study of the Ukrainian music and drama theatre as an important cultural phenomenon of the XIX – beginning of the XX century, the analysis of its socio-cultural and nation-building contents still requires a thorough art-based analysis.

Presenting main material: In the analysed period, at the XIX – beginning of the XX century, during the total Russification of society and the imperial colonization of culture, Ukrainian cultural figures focused their activities on the popularization of national culture and theatrical art among broad sections of the multi-ethnic population. They placed the national idea at the core of their activities as the foundation for societal consolidation. They saw the goal of their creative endeavours in affirming national self-awareness, awakening national dignity, establishing demo-

cratic principles in creativity, and preserving the mentality and spiritual values of Ukrainians.

On the wave of the establishment of national dignity, the creativity of national luminaries such as M. Kropyvnytskyi, I. Karpenko-Karyi, M. Sadovskyi, M. Zankovetska, M. Starytskyi, P. Saksaganskyi. At that time, in the socio-cultural conditions of the imperial colonization of culture, these outstanding theatre artists strived to preserve the ethno-cultural identity, folk song, and folklore tradition in the theatre, and the possibility of having their theatre school. Establishing the national theatre, they used all their creative tools: the ethnographic nature of scenery, costumes, choreographic and musical design of performances, musical and poetic specifics of direction.

In the period of its formation and constitution, the Ukrainian folk song and folklore tradition became an integral component of the national spiritual culture of Ukraine, a powerful nation-building source of indomitable national spirit, an artistic bearer of Ukrainian culture, and the source of the origin of the Ukrainian music and drama theatre.

A. Ivanytskyi, outlining the historical value of Ukrainian folklore, notes: «The historicism of folklore is a category of content inherent in the oral folk art of every nation, because folklore is a part of the history of the nation, the history of its culture, and it is history itself» (Ivanytskyi, s. 131). Thus, during the period of total Russification of society, Ukrainian folklore acts as a powerful nation-building basis of the Ukrainian music and drama theatre. At the same time, Ukrainian folklore is an important regulator of social consciousness and acts as a social value, reflecting the historical and cultural development of Ukrainians, performing a culture-creating and ethno-consolidating role in the socio-sphere of the society.

The exceptional organizational abilities of the founder of the Ukrainian theatre, M. Kropyvnytskyi, were combined with the powerful talent of the director-reformer, who in his work gravitated to the synthesis of words, music, song, and dance, developing the nation-building traditions of the classical music-dramatic performance.

The national specificity of M. Kropyvnytskyi's theatrical productions was distinguished by the skilful inclusion of vocal-musical folklore numbers, folk music scenes, as well as Ukrainian folk dance or choreographic composition into the stage action. The primary task in the performances of the great master was to preserve the folklore core, and focus on maintaining

the staged authenticity of the folklore composition, the authentic manner of performance, and the decorative design of the performances. Folkloric numbers stages by the great master were a powerful means of improving the psychological typification of actors.

The presence of a choir in the theatre group provided an opportunity to recreate a traditional Ukrainian group singing, characteristic of Ukrainian culture, within stage performances. In the musical and dramatic performances of the outstanding master, Ukrainian musical and poetic folklore resounded in all its intonation richness. The type of the choir – male, female, or mixed – was chosen according to the depicted situation. Choral fragments of folk songs became true treasures of such musical and dramatic performances as «Nevolnyk» (songs: «Oh, whether it's so or not», «Oh, do it as I do») by T. Shevchenko, «Propala Hramota» by M. Gogol (song: «Not now, not now to go for mushrooms»), etc.

It should be noted that M. Kropyvnytskyi revealed his powerful talent both in the theatre and in the musical fields. Using Ukrainian folklore as musical material, M. Kropyvnytskyi wrote music for his plays, melodically close to folk songs. The musical and theatrical heritage of M. Kropyvnytskyi includes music for the fantastic comedy in 5 acts with the apotheosis «Vii» (the plot of which was borrowed from M. Gogol), the one-act sketch «Po Revizii» (After the Inspection), the joke-opera in 3 acts «Poshylys u Durni» (They Made Fools of Themselves) and an opera-diversity in 3 acts «Zalioty sotskoho Musiia» (The Whim of the Centurion Moses) («Songs in roles»), as well as solo numbers, ensembles, choirs, which are organically woven into the dramatic canvas of the plays.

In addition, the music for the dramatic sketch «Nevolnyk» by T. Shevchenko belongs to the compositional works of the outstanding stage master. The play included eleven musical numbers (solo and choral episodes), based on the melodies of Ukrainian songs: «Oh, the girl sold a chicken» (Koval's song), «The Rain» (Yaryna's song), «Hey, don't be surprised, good people», «Hey, um, brothers, to arms», «The mountains are roaring, the waves are moaning» (Cossack choir). «Prayer for Ukraine» by M. Lysenko solemnly sounded in the final part of the play (Essays, s. 87).

It is worth mentioning that the opera-diversity «Zalioty sotskoho Musiia» (The Whim of the Centurion Moses) by M. Kropyvnytskyi, in which there is no number structure, bases its stage action on solo folklore episodes. They organically transition into the

choir, ensemble, and later into dance or instrumental compositions.

The musical and poetic specificity of M. Kropyvnytskyi's direction contributed to the involvement of such talented composers as M. Vasyliiev-Svyatoshenko, P. Nishchynskyi, and M. Arkas into the stage process. From the very beginning, the activity of the first Ukrainian troupe of M. Kropyvnytskyi was illuminated by creative cooperation with the Ukrainian composer Matvii Vasyliiev-Svyatoshenko. Based on the laws of theatrical drama, the artist defined his creative position regarding the musical arrangement of performances as follows:

When creating music for a play, a theatre composer must imagine in advance how the action unfolds. Music must be of adequate action and follow all its curves, creating a single, organic whole with it. The music in the performance should complement the author and tell the audience what cannot be said with words but can be expressed only with sound. <...> Theatrical music, due to time constraints, cannot include large symphonic developments, so it must be extremely concise. <...> Therefore, theatre music has its characteristic features that arise depending on the basic laws of drama, which the theatre composer must always remember ([Kaufman, s. 25).

M. Vasyliiev-Svyatoshenko collaborated with the troupes of M. Kropyvnytskyi, M. Starytskyi, and M. Sadovskiy for a long time (from 1882 to 1894). During this time, he created music for about 20 repertoire performances based on the works by H. Kvitka-Osnovyanenko «Shelmenko-denshchyk» (Shelmenko the Orderly), I. Kotliarevsky «Natalka Poltavka», M. Kropyvnytskyi «Give the Heart Freedom and It Will Lead You into Slavery», «After Revision», I. Karpenko-Kary's «The Wise Man and the Fool», «Bondarivna», M. Starytskyi's «Marusia Bohuslavka», «Sorochyntsi Fair», «Oh, Don't Go, Hryts, to the Vechornytsi», «Gypsy Aza» and many others, whose musical numbers were based on the intonation material of Ukrainian musical and poetic folklore (*Ukrainian drama theatre. Essays on history*, s. 202-203).

The collaboration between the luminaries of the Ukrainian scene and the leading composer P. Nishchynskyi was very fruitful. The artist wrote the musical scenes «Vechornytsi» for the play «Nazar Stodolia» by T. Shevchenko (1875). The scenes consist of an orchestral introduction, solo and choral episodes, two of which – «The winds blow, still and strong» sung by the boys' choir, and the Hostess's drinking

song with the choir «Oh, to him who drinks – do pour one» – are based on folk melodies. The other musical pieces are original compositions infused with Ukrainian folk song intonations. In particular, the author's adaptations of lyrical, long folk songs, such as the Hostess's song «The Moon and the Star Met Over the Valley» to the text by T. Shevchenko, and the girls' choir «Good Evening, Mother», resemble character of Ukrainian song-dance melodies. The men's choir «The Gray Cuckoo Cooed» organically reflects the atmosphere of the stage action in «Nazar Stodolia» and has entered the concert repertoire of many choral groups as an independent piece (*Essays*, s. 92-93).

The national specific of the theatrical productions created by the luminaries of the Ukrainian scene was distinguished by the masterful inclusion of folk dances in the dramatic action. The folk stage dance in such productions was a powerful means of revealing the characters' traits, reflecting the subtlest psychological colors of the roles. Following the creative principles of I. Kotliarevsky, the luminaries of the Ukrainian theatre introduced folk stage dance into their performances as an important component of the theatrical dramaturgy palette, affirming the uniqueness of the Ukrainian theatre scene.

The set design was an important organic component of the dramaturgical palette of the Ukrainian music and drama theatre; it was syncretic in its essence. In the conditions of imperial censorship, aimed at the destruction of the Ukrainian ethnic group and Ukrainian culture, national decorations, combined with acting, music, and choreography, promoted the ethnographic features and customs of Ukrainians and promoted the awareness of their own national identity. As noted by I. Marianenko, the set design of performances

<...> from the musical side of the theatre <...> was designed for visual and auditory effect. It is remarkable how using the simplest means, Marko Lukych was able to create the appropriate stage atmosphere and charm his audience with Ukrainian landscapes, with willows and windmills, dark nights with lights in small windows, distant songs in the background of a summer evening, and more. [Kropyvnytsky Marko Lukych: coll. art., memoirs and materials, s. 100).

The rooting of the song-dialogic imagery system in the depiction of folk life, the use of folklore song forms as an important dramatic component, and the folklorization of musical vocabulary became integral features of the national style of the Ukrainian music

and drama theatre, which determined its authenticity and ethno-cultural identity.

The palette of genres and styles of the repertoire in the Ukrainian theatre had a vivid nation-building orientation, promoted cultural and historical traditions, and contributed to the awareness of ethno-cultural identity. Stage works were understandable for the audience, so they enjoyed great success and popularity among big groups of the public. The luminaries of the Ukrainian scene emphasized that it is the repertoire that forms the performance acting skills and reveals the finest nuances of artistic talent.

The nation-building specificity became a solid basis for the formation of the national theatrical repertoire, in all its genre diversity. The gems of the national repertoire included plays such as «Nazar Stodolia» by T. Shevchenko, «Shelmenko-denshchuk» by H. Kvitka-Osnovyanenko's, «Natalka Poltavka» by I. Kotliarevsky's, «They Made Fools of Themselves», «Moustache», «After the Inspection», «Before Freedom», «Give the Heart Freedom and it Will Lead You into Slavery», «Hard Times», «Lost Power», «Olesya» by M. Kropyvnytskyi, «Martyn Borulia», «Vanity», «The Evil Spark», «Along the Dnipro», «The Shepherd» I. Karpenko-Karyi's and «Don't Go to Vechornyt-si, Hryts!», «Marusia Bohuslavka», «Chasing Two Hares», «The Siege of Busha», «The Last Night» M. Starytskyi's and many others.

Conclusions. During the time of imperial colonization of the culture, the Ukrainian music and drama theatre integrating into the cultural-historical of form the society of that time, acted as an ethno-cultural phenomenon, performed a nation-building and ethno-consolidating role, contributed to the preservation Ukrainians' cultural traditions, national self-assertion, awareness of own national and cultural identity, and contributed to the preservation of mental and spiritual foundations of the Ukrainian nation.

Джерела та література

- Антонович, Д. (1925). *Триста років українського театру, 1619–1919*. Прага: Укр. громад. видавничий фонд. 272 с.
- Іваницький, А. І. (2004). *Український музичний фольклор: підруч. для вищ. навч. закл.* Вінниця: Нова книга. 320 с.
- Кауфман, Л. С. (1962). *М. Т. Васильєв*. Київ: Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР. 140 с.
- Красильникова, О. (1999). *Історія українського театру*. Київ: Либідь. 209 с.

- Кропивницький Марко Лукич: зб. ст., спогадів і матеріалів (1953) / уклад.: П. Долина, П. Перепелиця. Київ: Мистецтво. 529 с.
- Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. (2006) / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва; голов. наук. ред., упоряд. М. О. Гринишина. Київ: Інтертехнологія. 1054 с.
- Український драматичний театр. У 2 т. Т. 1. Дожовтневий період: нариси історії (1967) / відп. ред. М. Т. Рильський. Київ: Вид-во АН УРСР. 518 с.
- Чорній С. *Український театр і драматургія*. Мюнхен; Нью-Йорк, 1980. 248 с.
- Шурапов, В. (2010). *Марко Кропивницький та його спадкоємці: історичний нарис*. Кіровоград: КОД. 392 с.
- Ivanytskyi, A. I. (2004). *Ukrainian musical folklore: textbook for universities education closing*. Vinnytsia: New book. 320 s. [in Ukrainian]
- Kaufman, L. S. (1962). *M. T. Vasiliev*. Kyiv. 140 s. [in Ukrainian]
- Krasylnykova, O. (1999). *History of Ukrainian theatre of the XX century*. Kyiv: Lybid. 208 s. [in Ukrainian]
- Kropyvnytskyi Marko Lukych: coll. art., memoirs and materials (1953). Kyiv: Art. 529 s. [in Ukrainian]
- Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the XX century* (2006). Kyiv: Intertechnology. 1054 s. [in Ukrainian]
- Ukrainian drama theatre. Essays on history in two volumes: T.1* (1967). Kyiv: Scientific thought. 518 s. [in Ukrainian]
- Chorny, S. (1980). *Ukrainian theatre and drama*. Munich, New York. [in Ukrainian]
- Shurapov, V. (2010). *Marko Kropyvnytsky and his heirs: a historical essay*. Kirovohrad: Kod. 392 s. [in Ukrainian]

References

Antonovych, D. (1925). *Three hundred years of Ukrainian theatre, 1619–1919*. Prague. 272 s. [in Ukrainian]

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА НАЦІЄТВОРЧІ КОНТЕНТИ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ НАПРИКІНЦІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Метою статті є дослідження соціокультурних та націєтворчих контент становлення українського музично-драматичного театру, визначення його етноконсолідуєчої ролі у соціосфері України наприкінці ХІХ – початку ХХ століття. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, системного, аналітичного, компаративного, мистецтвознавчого методів для комплексного висвітлення досліджуваної проблематики. **Наукова новизна** праці полягає у дослідженні соціокультурних та націєтворчих контент становлення українського музично-драматичного театру, визначенні його етноконсолідуєчої ролі у формуванні духовної цілісності національної ментально-культурної парадигми. **Висновки**. Український музично-драматичний театр у час імперської колонізації культури, інтегруючись у культурно-історичну форму тогочасного суспільства, виступав як етнокультурний феномен, виконував націєтворчу та етноконсолідуєчу роль, сприяв збереженню культурних традицій українців, національному самоутвердженню, усвідомленню власної національно-культурної ідентичності, сприяв збереженню ментальних та духовних засад української нації.

Ключові слова: український музично-драматичний театр, національна ідентичність, націєтворення, етнокультурний феномен, соціосфера, традиції, репертуар.

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

Ivan Bilash,
Postgraduate student of Theater
Studies Department.
I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОНЦЕПЦІЇ ТОТАЛЬНОГО ТЕАТРУ В ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНОМУ ДИСКУРСІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Анотація. У статті досліджено особливості інтерпретації концепції тотального театру в теорії та практиці європейського та українського сценічного мистецтва від зародження і донині. На основі узагальнення представлених у науковій літературі визначень запропоновано авторську дефініцію поняття «тотальний театр» як специфічної театральної форми, в якій використання різноманітних виражальних засобів театру (драми, музики, хореографії, пластики, співу, сценографії, освітлення тощо) та інноваційних технологій (від фото- та відеопроєкцій до технологій доповненої реальності) зумовлено прагненням створення тотального і багатозначного за сенсово-змістовим наповненням сценічного твору. Простежено відмінності розуміння та осмислення концепції тотального театру провідними європейськими режисерами ХХ ст. – Е. Піскагором, Ж.-Л. Барро, А. Арто, Ж. Кокто, П. Бруком, та науковцями (Д. Боускіллом, Д. Макс Пріот, П. Паві та ін.).

Констатовано, що концепція тотального театру отримала виявлення не лише в драматичному, а й у пластичному театрі (зокрема в балеті) та театрі малих форм (у жанрі монодрами). Проаналізовано особливості виявлення концепції тотального театру в форматі моновистави (на прикладі вистав «Театру в Кошику», художній керівник та режисер І. Волицька) і виявлено, що ідея цілісності в них виступає як принцип організації театрального твору, як сходження шкалою цілісностей, що створює дедалі досконалішу форму.

Виявлено, що на сучасному етапі тотальний театр розширює свої можливості завдяки застосуванню інноваційних технологій, зокрема цифрових технологій і технологій доповненої реальності, а його концепція трансформується з концепції навмисного цілеспрямованого об'єднання театральних елементів на обов'язковий принцип театральної творчості відповідно до позиціонування принципу тотальності як постійної співприсутності в театральній творчості різних способів і засобів вираження.

Ключові слова: тотальний театр, цілісність, концепція, інтерпретація, теоретико-практичний дискурс, сценічне мистецтво, театральна форма, засоби вираження.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Вкорінений у багату історичну традицію, тотальний театр упродовж своєї еволюції привертав увагу багатьох провідних режи-

серів і сценографів, у творчих пошуках яких ця театральна форма, що сприяє зануренню глядача через інтеграцію різноманітних художніх і чуттєвих елементів, отримувала унікальне осмислен-

ня відповідно до авторського бачення. До концепції тотального театру зверталися Е. Піскатор, Ж.-Л. Барро, А. Арто, Ж. Кокто, П. Брук, Є. Гротовський, Дж. Кейдж, Р. Вілсон та інші театральні діячі, активно розширюючи межі традиційного театру, в прагненні захопити глядачів інноваційним і мультисенсорним досвідом.

На початку ХХІ ст. концепція тотального театру отримує осмислення відповідно до провідних тенденцій сценічного мистецтва, що зумовлені рядом об'єктивних і суб'єктивних чинників, від безпрецедентного розвитку інформаційно-комунікаційних та мультимедійних технологій до зміни стильових пріоритетів культурного дискурсу. Своєю чергою це актуалізує дослідження особливостей інтерпретації концепції тотального театру теоретиками і практиками сценічного мистецтва в історичній ретроспективі та на сучасному етапі.

Мета статті – виявити особливості інтерпретації концепції тотального театру в теорії та практиці європейського й українського сценічного мистецтва (1920–2020-ті рр.).

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Концепція тотального театру, як одна з основних театральних концепцій ХХ ст., отримала висвітлення в багатьох працях закордонних вчених, присвячених історії та теорії європейського театрального мистецтва, а також публікаціях, в яких тотальний театр розглядається в контексті творчої діяльності провідних діячів театру. Сформульовані такими мистецтвознавцями, як П.-Л. Мігنون (1999), Д. Макс Пріор (2001), К. Чемберсом (2006) та ін., положення тотального театру стали підґрунтям для подальших наукових досліджень. Водночас окремих праць, предметом дослідження яких є тотальний театр, небагато. Серед останніх публікацій, представлених у закордонному академічному вимірі назвемо статтю О. Оджедіран «Форма тотальної театральної естетики у вибраних творах Абдула Рашида Абїодуна Адеое» («The Form of Total Theatre Aesthetics in AbdulRasheed Abiodun Adeoye's Selected Works») (2019), в якій розглянуто використання тотального театрального стилю в творах африканських письменників; наукову публікацію С. Чікконі «Розсуваючи межі: досліджуючи загальний театр і трансформаційний потенціал доповненого театру в мистецтві, культурі та освіті» («Pushing the boundaries: exploring total theatre and the transformative potential of augmented theatre in arts, culture, and education») (2023), в якій авторка досліджує потенційний внесок доповненої реальності (AR) у відродження мистецької форми тотального театру та ін.

Концепція тотального театру та її реалізація в практиці сценічного мистецтва викликає значну увагу українських науковців. Так, наприклад, особливості естетики творців Bauhaus Totaltheater окреслює О. Клековкін у науковій публікації «Bauhaus Totaltheater: постаті, принципи, практика» (2017), специфіку проявів ідеї тотального театру в балеті досліджує Г. Веселовська у статті «Тотальний театр у сучасній пластичній версії» (2013), окремі аспекти тотального театру висвітлює О. Лачко, аналізуючи становлення хепенінгу в театральному мистецтві (2016); В. Ніколаєнко, досліджуючи самоцінність, функції та головні ознаки основних компонентів театрального мистецтва (2012), простежує використання терміна «тотальний театр» П. Бруком. Проте багатоаспектність проблематики тотального театру, зокрема специфіка розуміння його концепції та використання в постановці сценічних творів вимагає подальшого висвітлення з позицій сучасного мистецтвознавства.

Вклад основного матеріалу. Формулювання концепту «тотальний театр», на думку науковців, безпосередньо пов'язане з діяльністю членів Баухаусу і запропонованим в 20-ті рр. ХХ ст. О. Шлемером та Л. Мохой-Надемом інноваційним поєднанням театральних складових – новою естетикою сценічного дизайну та презентації, в якій тотальність позиціювалася як всепоглинаюча сила сценічної акції (Веселовська, 2013, с. 29). Термін «тотальний театр» (від лат. *totalis* – цілий, повний, цілісний, всеосяжний) походить від концепції Р. Вагнера *Gesamtkunstwerk* – тотальний, або цілісний, твір мистецтва, що характеризується рівнозначністю компонентів – вербальних, музичних, пластичних і сценографічних – для досягнення повного і гармонійного ефекту.

За О. Шлемером концепція тотального театру передбачає створення театру, який є «художньою творчістю, органічною сукупністю співвідношень, немов пучків променів, між світлом, простором, площиною, рухом, звуком, а також гуманним змістом з усіма можливими варіантами й комбінаціями цих елементів» (Moholy-Nagy, Schlemmer, 1925). О. Клековкін (2017, с. 99-100) наголошує на тому, що основні принципи Bauhaus Totaltheater ґрунтувалися на «абстракції, механізації і дії (Aktionsdrama), а не на слові драматурга,

як було раніше; метою творчості актора є створення образу у дії всіх людей, а не типів, як було у театрі середньовіччя», відповідно «образ – це нова реальність, створена за власними правилами й організована на основі комбінування елементів (монтаж, колаж, повтор, паралелізм, варіювання, перевертання, асоціювання тощо); отже, акторові, який не володіє досконало своїм тілом, не місце у театрі майбутнього» (Клековкін, 2017, с. 100).

Тотальний театр є інтегративним. Е. Піскатор розширює межі концепції, виокремлюючи між тим, що він називав «театром тотальності» і «тотальним театром». На думку Е. Піскатора, «театр тотальності» означає «фізичну архітектурну структуру, всередині якої глядача штурмують з усіх боків проєкторами, рухомими доріжками, сценами, що піднімаються та опускаються, тощо» (Piscator, 1966, с. 8-9). «Тотальний театр», каже він, відрізняється від того, що це неоднорідне змішування тексту, пісні та пантоміми (Piscator, 1966, с. 8-9). Проте Д. Боускілл (Bowskill, 1973) скоріше розглядав би лише один термін «тотальний театр», але приблизно з тими ж поглядами, що їх висловив Е. Піскатор щодо «театру тотальності» та «тотального театру». Згідно з Д. Боускіллом, тотальний театр існує там, де зал для глядачів влаштований і обладнаний майже так само, як і фактичне середовище, де, як вважають, відбулися події, що розігруються; таким чином, аудиторія – це більш-менш звичайні клієнти, які відвідують заклад, і сценічна дія відбувається природно (Bowskill, 1973, с. 285). Далі дослідник стверджує, що тотальний театр також стосується нападу на глядачів зусібіч. Він каже, що «це <...> постійне бомбардування з боку акторів, джерел звуку, світлових фільмів, слайдів, телебачення та рухомих декорацій <...> Презентації включають прийоми, взяті з мюзик-холу, балету, цирку, стриптиз-клубів, зустрічних груп і політичних мітингів» (Bowskill, 1973, с. 285).

Слід зазначити, що драматурги і режисери не зовсім одностайні щодо значення концепції тотального театру, оскільки перші розглядають його пряме протистояння між актором і глядачем, що проявляється, як висловлюється Ф. Біледу, коли п'єса «залучає всю людину до світської діяльності життя та провокує всесвіт словом» (Billetdoux 30), а другі, зі свого боку, схильні розглядати тотальний театр як форму театру, яка об'єднує різноманітні художні форми в гомогенізовану ціліність, прикладом чого є процитовані раніше слова Е. Піскатора.

За Ж.-Л. Барро, концепція тотального театру заснована на повній акторській вербальній і пластичній експресії (Mignon, 1999, с. 52). Колишній партнер Етьєна Декру, Жан Дорсі, серед інших, вважав . Ж.-Л. Барро надією на майбутнє пантоміми – того, хто представить глядачу художню форму в її чистій суті. Але Ж.-Л. Барро віддав перевагу експерименту з інтеграцією тілесної пантоміми з усним текстом, сильними візуальними образами та пісню. У праці «Про тотальний театр – концерт для людини», написаній в 1930-ті рр., Ж.-Л. Барро та А. Арто виклали свої сподівання щодо майбутнього театру: «акорди – гармонії – розбіжності – незгоди тощо. Жест доведений до крайньої межі своїх можливостей. Як і дихання, крики, артикуляція, власне мовлення. Можливо, колись драматичний поет спокуситься на таку тему» (Barrault, 1951, с. 43). Показовою експериментальною виставою Ж.-Л. Барро на шляху до тотального театру стала постановка «Навколо матері» («Auteur d'une Mère», 1935 р.) за романом В. Фолкнера «Коли я помираю», в якій режисер-дебютант майстерно вибудував складні мізансцени, практично повністю оголив акторів, звів до мінімуму акторську мову (з двох годин сценічної дії вона займала приблизно пів години) і довів до максимальної виразності акторську пантоміму. Постановка, що викликала неабиякий резонанс, репрезентувала нові відносини між звуком, жестом і голосом. Остаточ-но сформовану концепцію тотального театру як єдності вербального і невербального театру режисер репрезентує у виставі «Христофор Колумб» (1953 р.), в якій актори прагнули підкорити собі поетичний текст засобами декламації та колективної пантоміми. На думку Д. Макс Пріот (2001, с. 6), ця робота була першим прикладом сучасного тотального театру – театру, який А. Арто описує як «те, що дає глядачеві правдивий осад мрій».

Не менш відомим представником тотального театру як попередника «режисерського театру» є Ж. Кокто, який досліджував альтернативну інтерпретацію, розпочату Е. Піскатором (режисер використовував всі художні та технічні елементи, доступні для драми, з чіткими політичними намірами і заклав основу епічного театру).

Г. Веселовська акцентує увагу на тому, що ідея тотального театру після Другої світової війни «зазнала принципового переосмислення й більше не пов'язувалася практиками і теоретиками безпосередньо зі сценічним простором й архітектурними

параметрами театральної споруди» (Веселовська, 2013, с. 29). П. Брук, Дж. Стреллер, Р. Вілсон та інші – режисери, постановки яких характеризуються авторським вирішенням всіх аспектів, певною мірою кинули виклик традиційній інтерпретації тотального театру, розглядаючи його як форму інтегрування, що рівною мірою деградує всі елементи і призводить до пасивності аудиторії (Chambers, 2006, с. 780). Так, наприклад, П. Брук «використовує термін «тотальний театр» (не у значенні об'єднаних складових усіх видів мистецтва)» (Ніколаєнко, 2012, с. 140), а для позначення всезагальної духовної сили театру – тотальний театр, відповідно до його бачення, міститься в самому акторі, його тілі: «актор з його думками, тілом, переживаннями є абсолютний Всесвіт» (Ніколаєнко, 2012, с. 140).

Сучасні закордонні науковці визначають тотальний театр як виставу «із залученням усіх наявних художніх засобів задля створення сенсу твору й враження тотальності та багатозначності, щоб захопити врешті-решт публіку» (Паві П., с. 513); стиль постановки, що вільно використовує всі численні ресурси сцени та театру загалом: драма, музика, танець, пісня, фільм, діапроекція, передові технологічні ефекти тощо.

Д. Макс Пріот припускає, що тотальний театр, як форма мистецтва з безліччю можливостей, включає:

- співпрацю між простором вистави та всім, що в ній відбувається, включаючи звук, рух і візуальні образи;

- режим виконання, який можна розвинути з будь-якої відправної точки: зображення, написаний текст, пісня, імпровізація;

- форму, що вкорінена у фізичному виразі, але не виключає використання голосу, який є частиною фізичного тіла;

- орієнтацію на виконавця, який у всій його фізичній і метафізичній унікальності є важливим елементом тексту вистави;

- обмін між виконавцем та «іншим»: співвиконавцем, свідком або аудиторією; «спільне дихання. Це відбувається тут і зараз – жоден інший час чи місце не буде таким самим» (Max Prior, 2001, с. 7).

Тотальний театр цінує мову підсвідомого та архетипічного, оскільки зв'язок з інтуїтивним світом мрії та фантазії в ньому так само реальний, як і зв'язок із зовнішнім світом. З точки зору сценічного середовища тотальний театр не вимагає

певної жорсткої форми. Широта може варіюватися від повністю ілюзорного до суто символічного.

Дослідники, аналізуючи прояви тотальності в сучасному сценічному мистецтві, наголошують на розвитку тотального балетного театру, в постановках якого основою є не переказ певного змісту, а розкриття ідеї, яка власне і зумовлює формування специфічної мови висловлювання. Так, наприклад, Г. Веселовська (2013, с. 35), аналізуючи балет «Білосніжка» Анжеліни Прельжокажи, в якому постановник «апелює до надшироких мистецьких і культурно-філософських традицій, здійснюючи це через залучення усіх можливих візуально-сценічних технологій» визначає його тотально театральним шедевром, що «повністю забирає глядача в емоційно-психологічний полон та робить заручником нових буттєвих смислів».

Концепція тотального театру отримала виявлення і в форматі моновистави. Одним із показових прикладів є постановки «Театру в Кошику» (художній керівник та режисер І. Волицька), в яких домінує цілісний режисерський задум, виразним засобом якого є виконавець разом із музичним оформленням, деталізованими ритуальними елементами, пластикою тощо. Дослідники акцентують на тому, що вони «сповнені елементами магічних обрядів, ритуалів, народних традицій, а нерідко і фентезі <...> унікальним психологічним навантаженням сенсово-змістової частини <...> приналежністю до позачасової системи координат та характеризуються унікальними експериментами пластичної режисури – пошуками новаторської театральної лексики трансформаціями засобів зовнішньої акторської виразності (пластичними, мімічними, ритмічними та ін.)», а також неординарними експериментами зі сценографічним вирішенням та освітленням: «їх значення варіюються від затемнення простору до його розпаду, від абстракції живописних зображень до глибинних, іноді метафізичних, уявлень» (Никоненко, 2021, с. 144). Таким чином, тотальність у сенсовому та категоріальному плані в постановках театру репрезентує зміщення акценту з цілісного та цілісності на загальний взаємозв'язок цілого та його частин, коли цілісність виступає як принцип організації театрального твору, як сходження шкалою цілісностей, що створює дедалі досконалішу форму.

Концепція тотального театру передбачає залучення різноманітних технічних засобів, сучасної

ультрамодерної техніки, динамічних декорацій та аудіовізуальної апаратури. На сучасному етапі, з активним розвитком цифрових технологій і зверненням до них як до інноваційних інструментів розширення можливостей сценічного мистецтва, концепція тотального театру отримала новий напрям розвитку завдяки технології доповненої реальності.

Незважаючи на те, що тотальний театр досяг певного рівня успіху у створенні захоплюючих та інтерактивних театральних вражень, він все ще обмежений рамками реального світу. Об'єкти на сцені, сама сцена і навіть актори пов'язані законами фізики та матеріальністю всього, що представлено в театрі, включно з різними формами тотального театру, досліджуваними впродовж ХХ ст. (Cicconi, 2023, с. 399). На думку дослідників, доповнена реальність постає як потенційне рішення цих обмежень шляхом бездоганного поєднання реальних і віртуальних елементів. AR розширює та збагачує фізичну сцену, уможлиблюючи динамічну взаємодію між реальними акторами, фізичними об'єктами, локаціями та віртуальними голограмами (як персонажами/акторами, так і об'єктами). Ця нова форма театральної вистави – «доповнений театр» – відкриває нові горизонти для інноваційних і захоплюючих вражень, де майже все стає можливим. Використовуючи окуляри чи інші передові технології, глядачі можуть сприймати віртуальні елементи, накладені на сцену, або навіть можуть брати активну участь у театральній виставі, взаємодіючи з віртуальними акторами та впливаючи на хід сюжету (Cicconi, 2023, с. 399).

Концепція тотального театру, що виникла в епоху модернізму як концепція навмисного перетворення мистецтв шляхом їх цілеспрямованого об'єднання, на сучасному етапі постає як ненавмисний, але обов'язковий принцип театральної творчості відповідно до парадигми мистецтва «синкретизм – синтез мистецтв – тотальність», в якій принцип тотальності є принципом постійної співприсутності в театральній творчості різних способів і засобів вираження.

Висновки. На основі дослідження теоретико-практичного дискурсу тотального театру можна констатувати відсутність єдиної концепції, як і власне загальноприйнятої дефініції. За Д. Боускелом, тотальний театр передбачає комплексний вплив на глядача засобами акторської виразності, освітлення, художнього вирішення,

технічних елементів і поєднання прийомів різних видів видовищних мистецтв з політичних мітингів; за П. Паві – залучення усіх наявних художніх засобів, численних ресурсів сцени та театру загалом з метою захоплення глядача; за Д. Макс Пріор тотальний театр є живою, мутуючою формою мистецтва з безліччю можливостей вираження.

Узагальнюючи представлені в науковій літературі трактування тотального театру, можна розглянути його як специфічну театральну форму, в якій використання різноманітних виражальних засобів театру (драми, музики, хореографії, пластики, співу, сценографії, освітлення та ін.) та інноваційних технологій (від фото- та відеопроєкцій до технологій доповненої реальності) зумовлене прагненням створення тотального і багатозначного за сенсово-змістовим наповненням сценічного твору.

В творчості провідних європейських режисерів і сценографів ХХ ст. концепція тотального театру реалізована крізь призму її інтерпретації як: творчості, органічної сукупності співвідношень між світлом, простором, площиною, рухом та звуком (О. Шлемер), форми театру, яка об'єднує різноманітні художні форми в гомогенізовану цілісність (Е. Піскатор, Ж. Кокто), повної акторської вербальної та пластичної експресії (Ж.-Л. Барро), всезагальної духовної сили театру (П. Брук) та ін.

Концепція тотального театру отримала виявлення не лише в драматичному, а й у пластичному театрі (зокрема в балеті) та театрі малих форм (у жанрі монодрами), в якому ідея цілісності виступає як принцип організації театрального твору, як сходження шкалою цілісностей, що створює дедалі досконалішу форму. Виявлено, що на сучасному етапі тотальний театр розширює свої можливості завдяки застосуванню інноваційних технологій, зокрема цифрових технологій і технологій доповненої реальності, а його концепція трансформується з концепції навмисного цілеспрямованого об'єднання театральних елементів на обов'язковий принцип театральної творчості відповідно до позиціонування принципу тотальності як постійної співприсутності в театральній творчості різних способів і засобів вираження.

Джерела та література

- Веселовська, Г. (2013). Тотальний театр у сучасній пластичній версії. *Сучасне мистецтво*. Вип. 9. С. 29-35.

- Клековкін, О. (2017). Bauhaus Totaltheater: постаті, принципи, практика. *Сучасне мистецтво*. Вип. 13. С. 90-102.
- Лачко, Ю. О. Ю. (2014). Становлення хепенінгу у театральній практиці ХХ століття. *Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство*. № 3. С. 216-222.
- Ніколаєнко, В. І. (2012). Основні компоненти театального мистецтва: самоцінність, функції та головні ознаки. *Культура і сучасність*. № 1. С. 137-141.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. 641 с.
- Barrault, J.-L. (1951). *Reflections on the theatre* ; translated by Barbara Wall. London : Rockliff. 185 p.
- Billetdoux, F. (1966). Letter. *World Theatre*. Vol. XV. No. 1. P. 30-31.
- Bowskill, D. (1973). *Acting and Stagecraft Made Simple*. London: W. H. Allen and Co. Ltd.
- Chambers, C. (2006). *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. A&C Black. 896 p.
- Cicconi, S. (2023). Pushing the boundaries: exploring total theatre and the transformative potential of augmented theatre in arts, culture, and education. *ICERI. Proceedings*. Pp. 3991-3998.
- Max Prior, D. (2001). What is Total Theatre? *Total Theatre magazine*. Issue 13-2, pp. 6-7.
- Mignon, P.-L. (1999). *Jean-Louis Barrault. Le Theatre Total*. Editions du Rocher. 343 p.
- Moholy-Nagy, L., Schlemmer, O. (1925). *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhaus Bücher.
- Ojediran, O. (2019). The Form of Total Theatre Aesthetics in AbdulRasheed Abiodun Adeoye's Selected Works. In: Ojediran, O., Arinde, T. S., and Gborsong, P.A. (eds.). *African Culture and Performance Dynamics in the Dramaturgy of AbdulRasheed Abiodun Adeoye*. Ilorin: The Department of Performing Arts, University of Ilorin, Ilorin, Nigeria & The Department of Theatre and Film Studies, University of Cape Coast, Cape Coast. Ghana. Pp. 3-13.
- Piscator, E. (1966). «Total Theatre» (Theatre of Totality) and «Totales Theatre» (total theatre). *World Theatre*. Vol. XV. No. 1, pp. 7-10.
- Klekovkin, O. (2017). Bauhaus Totaltheater: postati, pryntsypy, praktyka [Bauhaus Totaltheater: figures, principles, practice]. *Suchasne mystetstvo*. Vyp. 13. Pp. 90-102. [in Ukrainian]
- Lachko, Iu O. Yu. (2014). Stanovlennia khepeninhu u teatralnii praktytsi XX stolittia [Formation of happening in the theater practice of the 20th century]. *Naukovi zapysky. Seriiia : Mystetstvoznavstvo*. № 3. Pp. 216-222. [in Ukrainian]
- Nikolaienko, V. I. (2012). Osnovni komponenty teatralnoho mystetstva: samotsinnist, funktsii ta holovni oznaky [The main components of theatrical art: self-worth, functions and main features]. *Kultura i suchasnist*. № 1. Pp. 137-141. [in Ukrainian]
- Pavi, P. (2006). *Slovyk teatru* [Theater dictionary]. Lviv : Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka. [in Ukrainian]
- Barrault, J.-L. (1951). *Reflections on the theatre* ; translated by Barbara Wall. London : Rockliff. 185 p.
- Billetdoux, F. (1966). Letter. *World Theatre*. Vol. XV. No. 1. Pp. 30-31.
- Bowskill, D. (1973). *Acting and Stagecraft Made Simple*. London: W. H. Allen and Co. Ltd.
- Chambers, C. (2006). *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. A&C Black. 896 p.
- Cicconi, S. (2023). Pushing the boundaries: exploring total theatre and the transformative potential of augmented theatre in arts, culture, and education. *ICERI. Proceedings*. Pp. 3991-3998.
- Max Prior, D. (2001). What is Total Theatre? *Total Theatre magazine*. Issue 13-2. Pp. 6-7.
- Mignon, P.-L. (1999). *Jean-Louis Barrault. Le Theatre Total*. Editions du Rocher. 343 p.
- Moholy-Nagy, L., Schlemmer, O. (1925). *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhaus Bücher.
- Ojediran, O. (2019). The Form of Total Theatre Aesthetics in AbdulRasheed Abiodun Adeoye's Selected Works. In: Ojediran, O., Arinde, T. S., and Gborsong, P.A. (eds.). *African Culture and Performance Dynamics in the Dramaturgy of AbdulRasheed Abiodun Adeoye*. Ilorin: The Department of Performing Arts, University of Ilorin, Ilorin, Nigeria & The Department of Theatre and Film Studies, University of Cape Coast, Cape Coast. Ghana. Pp. 3-13.
- Piscator, E. (1966). «Total Theatre» (Theatre of Totality) and «Totales Theatre» (total theatre). *World Theatre*. Vol. XV. No. 1. Pp. 7-10.

References:

Veselovska, H. (2013). Totalnyi teatr u suchasniy plastychniy versii [Total theater in a modern plastic version. Modern Art]. *Suchasne mystetstvo*. Vyp. 9. Pp. 29-35. [in Ukrainian]

Ivan Bilash

Characteristics of interpreting the concept of Total Theatre in the theoretical and practical discourse of stage art from the 20th to the beginning of the 21st Century

Abstract. The article examines the concept of total theater from a historical retrospect and at the present stage. The peculiarities of the interpretation of total theater in the scientific literature were considered, and a definition of the concept of «total theater» was proposed as a specific theatrical form in which the use of various expressive means of theater (drama, music, choreography, plastic arts, singing, scenography, lighting, etc.) and innovative technologies (from photo and video projections to augmented reality technologies) is determined by the desire to create a comprehensive and multi-meaningful stage work in terms of semantic content.

It was established that the concept of total theater is revealed not only in dramatic but also plastic theater (in particular, in ballet) and theater of small forms (in particular, in the genre of monodrama). The peculiarities of the concept of total theater in the format of a one-man play were analyzed (using the example of the performances of «Theatre in Koshyk», artistic director and director I. Volytska), and it was found that the idea of integrity in them acts as a principle of organizing a theatrical work, as a climb on the scale of integrity, which creates an increasingly perfect form.

It was revealed that at the current stage, the total theater expands its capabilities thanks to the application of innovative technologies, in particular, digital technologies and augmented reality technologies. Its concept is transformed from the concept of a deliberate purposeful combination of theatrical elements to an obligatory principle of theatrical creativity, in accordance with the positioning of the principle of totality as constant co-presence of different ways and means of expression in theatrical creativity.

Keywords: total theater, integrity, concept, interpretation, theoretical-practical discourse, stage art, theatrical form, means of expression.

Білоус Андрій Федорович,
заслужений діяч мистецтв України,
директор-художній керівник
ТВЗК «КНА Молодий театр», Київ, Україна

Andrii Bilous,
Honored Artist of Ukraine,
artistic director Kyiv National
Academic Molodyi Theatre, Kyiv, Ukraine

ВПРАВА-СПОСТЕРЕЖЕННЯ ЗА ЖИТТЯМ (ВЕРБАТИМ) ЯК МЕТОД НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ ПЕРШОГО АКТОРСЬКОГО КУРСУ

Анотація. Актуальність дослідження зумовлена важливістю для акторів відповідати сучасним вимогам глядачів, що робить вагомим уміння спостерігати та точно відтворювати нюанси людської поведінки, вдосконалювати навички шляхом безпосереднього спостереження за взаємодіями у повсякденному житті. З огляду на це дослідження спрямоване на вивчення впливу вербатіму на автентичність у виступах. Метою праці є аналіз процесу підвищення акторських здібностей та відточення навичок спостережливості й міміки студентів театрального напрямку. Методами, що були використані у дослідженні, стали методи аналізу, класифікації, синтезу, дедукції, узагальнення та порівняння результатів. У статті було розкрито зміст та особливості навчання студентів першого акторського курсу; показано основну вправу програми для першого семестру навчання (вербатім); описано етапи втілення спостереження за життям у колі студентів (спостереження й фіксування ситуації, аналіз відео чи запису, розгляд ідентифікованих елементів, вивчення матеріалу та відтворення персонажа); виявлено процес застосування методу вербатім і принципи акторського розвитку, які застосовуються в університеті для навчання молодих акторів, а саме: розвиток здатності бачити життєві ситуації, виділяти яскраві особистості, переймаючи їх характеристики образу, міміки й жестів; доведено, що спостережливість є важливою в акторській діяльності; показано аспекти удосконалення проявів творчої активності в умовах музично-сценічної діяльності, які полягають у розвитку тіла за допомогою психологічних методик, застосуванні засобів прихованої виразності, гармонійної гри та впливу натхнення на процес тренування та навчання; детально проаналізовано результати вправи вербатім для студентів акторського напрямку (акторам легше розкрити свою акторську природу, стати більш упевненими та емпатичними). Матеріали статті є практичною цінністю для педагогів, акторів і діячів театрального мистецтва, які зможуть використати дані праці для дослідження психологічного стану людини, її емоцій в аспекті сценічної культури.

Ключові слова: професійна підготовка, персонаж, театральна діяльність, автентичність, емпатія, творча драматургія.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Актуальність праці розкривається в тому, що театральне мистецтво хоче здивувати глядача дедалі більше, а для цього слід працювати над майстерністю та навичками акторів, які щойно почали своє навчання. Аудиторія прагне побачити та відчути нові емоції та інтерпретації на сцені, й акторам стає чимдалі важче здивувати публіку, показуючи звичайні вистави. Саме тому

вправа-спостереження за життям (вербатім) стає важливим методом виховання студентів першого акторського курсу. Це значно допомагає створити якісну та нетрадиційну виставу, яка буде цікавою для глядачів. Проблемама дослідженнями стають питання розвитку емпатії та відкритості акторів до інших поглядів, що загалом сприяє розвитку цікавої та яскравої особистості, яка привертатиме увагу глядачів.

Мета статті – аналіз питання впливу вербатіму на акторські здібності студентів, які навчаються на театральному напрямі та яким важливо передати точно людські емоції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Удосконалення акторської майстерності є важливим питанням, тому часто популярними стають вистави, де актори зображують реальних людей з різними ідентичностями. Етноактори встановлюють емпатичні зв'язки з людьми, уважно вивчаючи та копіюючи їхню мову та жести (Salvatore, 2023). О. Полякова вивчала питання професійної підготовки студентів, а саме аспекти впливу театральних технологій у навчанні. Участь у драматичних видах діяльності на основі вербатіму є важливим фактором для розвитку студентів, адже це впливає на позитивні аспекти їх розвитку та творчої діяльності. Вони можуть стати більш впевненими у комунікації, підвищують рівень свідомості про власну креативність, можуть вирішувати проблеми ефективніше та беруть активну участь у громадських справах і політиці. Дане дослідження свідчить про значущість участі у драматичних видах діяльності на основі спостереження для комплексного розвитку студентів (Полякова, 2023, с. 80-85).

Під час аналізу праці М. Крипчук було показано, що театр дає змогу людині спостерігати за собою та іншими у дії, таким чином надаючи можливість розширити своє самопізнання. Через вербатім студенти інтегруються в соціальне середовище і спілкуються з людьми для створення документальної основи. Це робить людину суб'єктом спостереження інших суб'єктів, що виконують ролі, надаючи можливість вивчати різноманітні вчинки і альтернативи (Крипчук, 2024, с. 531-532).

N. Yuhan досліджувала розвиток експериментального театру та біографічної драми. Авторка зазначала, що документальна п'єса ґрунтується на реальних фактах, збережених у протоколах, стенограмах, інтерв'ю та архівних документах. У цьому жанрі використовуються автобіографії, спогади, щоденники тощо. Документальний театр часто називають «вербатім», адже при такому підході драматург старається уникати неправди та суб'єктивних трактувань, використовуючи конкретні історичні події й свідчення їх очевидців (Yuhan, 2023, с. 179-197).

Також не менш вагомим є дослідження еволюції вербатім-театру в театральному мистецтві на основі репрезентації інноваційних технологій.

Р. Никоненко показує, що театральне мистецтво відзначається тенденціями взаємодії різних художніх мов та перетину їх сенсових вимірів. Використання інноваційних мультимедійних технологій дає змогу глядачам стати співтворцями сценічної дії та впливати на її розвиток і модифікацію. Українське театральне мистецтво відзначається унікальними постановками, де поєднуються драматургічне, поетичне, музичне та пластичне начала, а також різноманітні вербальні та невербальні засоби акторської виразності (Никоненко, 2023).

І. Борко та К. Пивоварова досліджували питання вправ, технологій і методів навчання студентів, які вивчають сценічне мистецтво, в умовах воєнного стану в Україні. У праці було проаналізовано досвід української театральної педагогіки в умовах воєнного стану та розглянуто переваги й недоліки дистанційної та змішаної форм навчання. Висновки дослідження вказують на необхідність адаптації форм навчання до сучасних умов, але повністю дистанційна форма навчання не завжди відповідає практичному спрямуванню їх освіти (Борко, Пивоварова, Колпащикова, 2023, с. 167-177).

У зазначених працях не було розкрито аспект слугування вербатіму потужним інструментом для стимулювання критичного залучення аудиторії та виховання емпатії у виконавців і глядачів. У більшості досліджень не було проведено експерименти саме з впливу споглядання на акторську гру та на виховання студентів молодших курсів, адже вербатім був показаний у сфері драматургії та навіть соціальної психології, а не з погляду педагогіки та методики викладання.

За допомогою методу аналізу в цій праці автором було здійснено теоретичний збір і розгляд вже наявних підходів у культурології та мистецтвознавстві щодо проблеми вправи-спостереження за життям як одного з методів виховання студентів акторського напрямку; було розглянуто глибокі особливості вербатіму, його основні інтерпретації на сцені та історичний розвиток упродовж століть. Також даний метод допоміг при розкритті актуальності цього питання на основі вивчення проблем, які пов'язані з рисами, особливостями та підходами до пояснення значення вербатіму у театрі та навчальному середовищі; були показані принципи акторського розвитку, нові підходи у пошуках способу акторського існування; сформульовані особливі вимоги до виховання акторів театру; розкриті переваги та основні проблеми

використання вербатіму у навчанні студентів театрального факультету.

Метод порівняння дав можливість зіставити вправи та технології на основі використання вправи-спостереження у навчальних закладах або театральних групах, виділити їх переваги та особливості. Особливу увагу було приділено досягненням та загальному впливу техніки «вербатім» на акторські навички та особистість студентів. За допомогою методу було представлено зіставний аналіз досліджень і підходів, спрямованих на детальніше вивчення проблеми розвитку вербатіму та його вагомості у вихованні студентів.

Дедуктивний метод дослідження був застосований для вивчення теми шляхом визначення основних принципів і припущень, які потім використовувалися для розгляду технік застосування конкретних вправ і методик вербатіму у навчанні. Наприклад, було показано різні аспекти застосування вербатіму у вихованні студентів акторського курсу на основі сприйняття ними дій реальних людей та підвищення рівня власної емпатії. Дедуктивний метод дав змогу систематично вивчити ефективність вербатіму як методу виховання студентів акторського курсу на основі загальних принципів і теоретичних уявлень про його можливі наслідки.

Описовий метод допоміг визначити, як вербатім і копіювання впливають на розвиток студентів першого акторського курсу. Було розглянуто, які конкретні вміння та навички покращуються, а також як відбувається їхня особистісна трансформація. Крім того, було зазначено контекст і умови, в яких використовується цей метод, що містить в собі деталі про навчальне середовище, специфіку групи студентів, доступні ресурси та сучасні можливості аудіо та відео, які допомагають студентам у виконанні вправи на ефективному рівні. Також за допомогою методу були описані вправи та завдання, які включаються до методу вербатім, ситуації життя або сценарії, за якими студенти спостерігають і відтворюють.

Метод узагальнення дав можливість дійти висновку про ефективність методу спостереження за життям (вербатім) в акторській освіті на основі аналізу даних про виконання реальних життєвих ситуацій на сцені. Також були надані рекомендації щодо подальшого використання цього методу для емоційного досвіду, розвитку творчого процесу та його модифікації для досягнення кращих результатів у вихованні студентів першого акторського

курсу; систематизовано висновки, отримані під час написання роботи; визначено її внесок у культурологію, соціологію, театральне мистецтво, педагогіку та мистецтвознавство.

Виклад основного матеріалу. Історичний розвиток театру вербатім. Новітній театр, формуючись під впливом сучасного життя, зазнає значного впливу засобів медіа. У 21 столітті технічний прогрес дав змогу кожному глядачеві мати постійний доступ до фото-відеофіксації через платформи, такі як YouTube, Instagram, TikTok. Це споживання безлічі відеоконтенту зумовило надзвичайну вимогливість глядачів до правдивості та реалізму в театральних виставах. Вони легко відрізняють документальне життя від художнього, що ставить під сумнів акторську гру. Це призвело до того, що термін «театральність» став негативно забарвленим, адже глядачі асоціюють його з фальшивістю. Модерний театр, який часто тягнє до гіперреалістичного проживання, перебуває під великим тиском з боку аудиторії, яка звикла до максимальної правдивості й реалізму у споживанні медіаконтенту. Це ставить перед театральними колективами завдання адаптуватися до цих нових вимог і знаходити способи зберегти інтерес та віру глядачів до своїх вистав.

Також слід додати, що драматургія використовує нові інструменти для створення ефекту занурення у нову реальність, а саме – вербатім. Цей драматургічний метод збирає та узагальнює живу народну мову, фіксуючи народження слова, фрази, дієслів і т.д. Таким чином, модерна драматургія створює нову театральну реальність, яка впливає на спосіб існування акторів і в класичній драматургії. Це ставить перед акторами нові завдання у пошуках способу акторського існування, що вимагає нових підходів у їхньому вихованні. Крім того, питання про спосіб існування акторів стає актуальним також у кіно, яке дедалі більше прагне до максимальної реалістичності. Це вимагає від акторів використання новітніх акторських технік і підходів у роботі над роллю.

Термін «verbatim» переважно використовується у Великій Британії та Австралії, тоді як у Сполучених Штатах його часто називають «документальним театром», або «театром свідчень». Часто його розуміють як «дослівний театр», визнаючи його еволюційну природу, що бере свій початок в інтерв'ю, але не завжди подає мову дослівно. Зрештою, вербатім надає пріоритет етичним пи-

танням, наголошуючи свою залежність від реальних інтерв'ю та подій, на відміну від виключно творчого написання чи процесів розробки.

Дерек Педжет ввів термін «театр *verbatim*», досліджуючи праці раних сучасних практиків у 1960-х роках у Великобританії, зокрема Джона Чізмена, Кріса Хонера, Роні Робінсона та Рона Роуза. На цей стиль театру вплинули британські радіобалади 1950-х років, а також британські документальні фільми і європейські драматурги (Брехт і Піскатор). Даний напрям театру мав на меті дати можливість регіональним спільнотам у Великобританії виражати свої думки та почуття, коли вони були переповнені травматичними подіями, такими як закриття фабрик. Театральні творці шукали автентичності, показуючи життєві історії та усні історії, зібрані із записаних інтерв'ю, прагнучи представити оригінальні вистави, наповнені точністю та повагою. Цей підхід заклав основу вербатім-театру, поєднуючи традиційне оповідання з новими технологіями, такими як магнітофонний запис. Часто це використовувалося для створення сценаріїв вистави безпосередньо зі слів співрозмовників. Крім того, від самого початку вербатім-театр переплітав документальний наратив із ідентичністю та самооцінкою спільноти (Gibson, 2011, с. 1-18).

Хоча вербатім-театр процвітає у XXI столітті, він стикається з викликами збереження довіри та уникнення звинувачень у введенні глядачів в оману щодо автентичності, істини та упередженості. Для того щоб гарантувати своє довголіття, ця форма має взяти до уваги минулі помилки і залишатися вірною своїм етичним принципам, навіть у процесі свого розвитку для того, щоб залишатися актуальною та привабливою.

Соціально-психологічний інтерактивний театр ґрунтується на методиці вербатім, що походить від латинського слова, яке означає дослівно. Ця методика полягає в тому, щоб створювати театральні вистави, використовуючи реальні події з життя. Часто за основу театрального виступу могли брати матеріали інтерв'ю з представниками певних соціальних груп, які є прототипами персонажів запланованої постановки. Розшифровані інтерв'ю формували сценарій вербатіму, який слугував основою для створення виступу. Цей підхід і досі дає можливість створювати театральні вистави, які відображають реальність і акцентують соціальні проблеми та переживання учасників.

Отже, драматургія, власним інструментарієм, формує нову театральну реальність, що своєю чергою впливає на спосіб існування акторів також і в класичній драматургії. Такі нові умови потребують нових підходів у пошуках способу акторського існування, а це формулює особливі вимоги до виховання акторів театру.

Вплив вербатіму на діяльність молодих акторів. Участь у театральній діяльності допомагає акторам виявляти власні психологічні проблеми, розпізнавати неефективні форми міжособистісної взаємодії та побороти сором'язливість. Водночас участь у театральних виставах сприяє самовдосконаленню, підвищує самооцінку та сприяє духовному й інтелектуальному саморозвитку. В освітньому процесі вербатім відіграє важливу роль. Участь у виставах, які моделюють реальні життєві ситуації, допомагає студентам покращувати навички взаємодії та сприяє вирішенню внутрішньо особистісних психологічних проблем. Часто студенти мають труднощі міжособистісної взаємодії у сім'ї чи з друзями через різні складні психотравмуючі ситуації, тому саме вербатім може стати основним у вирішенні цих проблем.

У XXI столітті акторам важливо розвиватися у всіх напрямках, тому можна виділити такі п'ять основних принципів акторської техніки, які залишаються актуальними й сьогодні (Таблиця 1) (Leshcheva, 2020).

Слід розуміти, що використання спостереження за життям (вербатім) сприяє створенню творчої атмосфери в колективі, що своєю чергою спонукає розвиток ключових компетенцій. Однією з основних компетенцій, яку можна розвинути через театральне мистецтво, є комунікативна. Це означає вміння ефективно взаємодіяти з найближчим оточенням, розвивати навички роботи в групі та володіти різними моделями поведінки, що відповідають певному соціальному статусу. Навчально-пізнавальна компетентність може бути описана як здатність до самостійної пізнавальної діяльності, що поєднує в собі елементи логічної та методологічної роботи, спрямовані на вирішення реальних життєвих завдань. Студенти театального й акторського напрямку можуть якісно оволодіти цими знаннями та навичками (Razmolodchikova, 2022, с.132-169).

Вивчення та залучення до словесного театру може принести користь студентам театального факультету кількома способами: вивчення й ро-

Таблиця 1.

Принципи акторського розвитку

| <i>Акторська техніка</i> | <i>Її характеристики</i> |
|--|---|
| Розвиток тіла за допомогою психологічних засобів | Фізичні вправи мають бути розумними й виконані як психофізичні, враховуючи психологічний аспект. Тіло актора має розвиватися під впливом душевних імпульсів, що робить його рухливим, чуйним і гнучким. |
| Використання прихованих засобів виразності | Професійна акторська гра має базуватися на певній атмосфері, яка може мати два типи: загальна атмосфера та особиста атмосфера конкретного персонажа. Актор може застосовувати психологічні жести. |
| Гармонійне поєднання душі та розуму | Тут важливим є душевний елемент, адже актори повинні бути віддані своїй професії. Кожна вправа, рух та етюд мають містити душевний контекст. У театрі важливо працювати на основі емоцій та розуму. |
| Натхнення як сукупність елементів впливу, тренування та навчання | Актор не повинен пропускати жодну частину творчого методу та тренувань, але використовувати їх усі узгоджено. |
| Талант можна розвинути | Майбутній актор має розвиватися й вірити у свій прогрес у театрі. |

Примітка: виділені акторські техніки, які мають проявлятися під час виконання вербатіму.

Джерело: створено автором на основі роботи Т. О. Лецевої (Leshcheva, 2020).

зуміння автентичності (точне відображенні подій і людей у реальному житті), адже, вивчаючи цю форму, студенти дізнаються про важливість правдивого зображення у виставі, підвищуючи свою здатність, втілювати персонажів із щирістю та глибиною; розвиток емпатії та перспективи, адже робота з історіями з реального життя та інтерв'ю дає змогу студентам першого курсу спілкуватися з людьми з різними точками зору та досвідом, саме так вони розвивають емпатію та розуміння людей різного походження; покращення дослідницьких навичок передбачає широке дослідження, включаючи проведення інтерв'ю, транскрибування та аналіз вихідного матеріалу (студенти можуть оволодіти цінними дослідницькими навичками через ці процеси, відточуючи свою здатність збирати й ефективно інтерпретувати інформацію); вивчення соціальних проблем та історичних подій, надаючи можливість студентам критично підійти до відповідних тем (студенти починають розмірковувати над суспільними проблемами та досліджувати свою роль як митців у просуванні соціальних змін через перформанс); сприяння співпраці між акторами, режисерами, письменниками та дослідниками, адже при спільній роботі над дослівними проектами, студенти вчать ефективно спілкуватися, йти на компроміс і робити внесок у спільне художнє бачення, готуючи їх до майбутніх спільних зусиль у театральній індустрії; розширення техніки виконання (вербатім включає такі елементи, як пряме звернення, розповідь і нелінійне оповідання, тому застосування цих методів роз-

ширює виконавські навички студентів і заохочує експериментувати з інноваційними театральними формами) (Taylor, 2016).

Студенти першого семестру навчання переживають ейфорію через своє зарахування на акторський курс, що призводить до специфічного психологічного стану. Вони вважають себе повноправними членами театральної спільноти та вже відчують себе акторами. Однак чинна методика навчання обмежує їхні початкові прагнення та бажання, забороняючи використання слів у вправах, роботу з тваринами, предметами, а також пропонуючи новий підхід до сприйняття навколишнього світу. Це часто спричиняє розчарування та блокування акторської природи студентів, які виявляються неспроможними втілити свої уявлення про акторську професію. Проте однією з ключових вправ є спостереження, що спрямоване на розвиток здатності студентів спостерігати за життям, виявлення характерних рис реальних персонажів, та усвідомлення їхніх особливостей, таких як жести, мовлення, хода та реакція.

Було виділено основну вправу програми для першого семестру навчання, яка полягає у спостереженні. Метою цієї вправи є розвиток здатності бачити життєві ситуації, виділяти яскравих людей, переймаючи їх характеристики образу (жест, міміка, мова, хода, спосіб реакції). Сучасні можливості аудіо та відео допомагають студентам у виконанні вправ на ефективному рівні. При фіксації дій персонажа, актори можуть детально перейняти усі особливості характеру та емоційність людини.

Завдання полягає у тому, щоб знайти цікаву особистість, яка має незвичайні зовнішні та внутрішні характеристики. Це може бути близька людина чи зовсім незнайома. Тобто часто найцікавіші вербатіми знаходять саме в колі знайомих, родичів чи співробітників. Незнайомих людей досліджувати значно складніше, це потребує високих комунікаційних навичок. Частинами технічними інструментами є смартфон з мікрофоном та камерою, дешева мікровідеокамера, камера тощо.

Щоб уникнути надмірної уваги об'єкта дослідження та забезпечити його максимальну природність, можна застосувати перифраз. Цей метод полягає в тому, щоб використовувати підставні ситуації або завдання, які для об'єкта видаються звичайними, але фактично є стимулами для збору даних. Наприклад, замість прямих запитань про цікаві моменти в житті об'єкта, можна створити ситуацію, яка сама собою є цікавою, і спостерігати, як об'єкт реагує. Це може бути спільний захід, інтерв'ю з іншою метою або навіть випадковий розмовний момент. Такий підхід дає змогу збирати дані без прямого спостереження, що робить їх більш автентичними, оскільки об'єкт неспівомо грає роль або не перевантажує своє представлення.

Ще один складний варіант взаємодії дослідника з об'єктом передбачає вимогу до дослідника мати талант і майстерність розвідника. Тут важливим постає спостереження та фіксування конфліктної ситуації між двома або більше об'єктами. Такий підхід дає студентів можливість отримати повне уявлення про усі аспекти епізоду, зокрема дії, взаємодію, емоції та інші компоненти акторської системи. Аналіз відеофрагмента разом з викладачем дасть змогу освоїти усі елементи акторської майстерності та глибше зрозуміти динаміку сценічної взаємодії. У процесі подальшої роботи над вправою, студенти мають ретельно розглянути відеозапис, записати всі вимовлені слова та паузи, ідентифікувати фізичні риси персонажа, такі як жести, мовні ознаки, міміку, ходу, костюм і т.д.

Наступний етап полягає у вивченні матеріалу вербатіму та відтворення персонажа. Студентам це здається досить легким, оскільки вони можуть без зусиль відтворити те, що зафіксовано на відео, бо знають особисто персонажа та контекст ситуації. Такий підхід дає можливість відчувати природність та органічність дій та взаємодій персонажа, зрозуміти його риси характеру. Це готує студентів до більш складних завдань, коли вони працювати-

муть з вигаданими діалогами та персонажами. Ця вправа насправді ефективно розвиває у студентів усі основні аспекти акторської майстерності. Вона дає змогу максимально виявити їх емоційну природу, звільняючи від страху перед помилками або незнанням того, як правильно виконувати завдання. Крім того, таке завдання є природним продовженням вправи на спостереження, адаптованої під сучасні вимоги та технологічні досягнення. Вона допомагає студентам не лише розкрити свою акторську природу, а й стати більш упевненими у собі та глибше розуміти свої емоції та виразність.

При виконанні уривків важливим є емоційний досвід та його переплетення з пізнанням у творчому процесі. Тобто нагальним стає момент катарсису, який відбувається через переживання та внутрішню трансформацію. Такий підхід виходить за межі простого очищення емоцій і відображає трансформаційну реорганізацію емоційних і соціальних процесів (McNamara, 2023, s. 531-543).

Загалом, вивчення словесного театру пропонує студентам-театралам багатогранний досвід навчання, який покращує їхні виконавські навички, сприяє розвитку співчуття та розуміння, а також надає їм цінні здібності до дослідження та співпраці, необхідні для успіху в театральній індустрії.

Актор має бути самостійним та універсальним для творчого процесу, він повинен гарно володіти своїм психологічним станом, емоціями та тілом, постійно підвищувати свій рівень майстерності. У театральній освіті варто використовувати системний підхід у формуванні професійних навичок акторів, постійно вдосконалювати методики їх виховання та шукати новітні технології роботи над сценічним образом.

Доволі неоднозначним є дослідження М. Abadie, E. Gavard, адже вони визначали зміни у здатності запам'ятовувати деталі подій з віком у зв'язку з вербатімом. У роботі авторів було розглянуто, чи обмежені ці зміни дослівними деталями подій як таких. Вибірка дослідження складалася з груп молодших і старших дорослих, які вивчали список слів, де деякі слова мали сильне значення (суттєва активація), а деякі – слабе значення. Після цього вони проходили тест на визнання, який містив цільові слова, а також відволікаючі фактори, які були або пов'язані з цільовими словами, або ні. Результати показали, що у обох вікових груп пам'ять змінювалася від сильних до слабких деталей. Хоча обидві групи могли відновити основні

аспекти цільових слів, старші дорослі менш ефективно відновлювали дослівні деталі, що призвело до збільшення помилкового визнання пов'язаних відволікаючих факторів. Це свідчить про те, що з віком здатність відновлювати дослівні деталі минулих подій зменшується, але збільшується значення основного змісту подій у пам'яті (Abadie, Gavard, Guillaume, 2021, s. 891-901). Поняття вербатіму в цьому дослідженні є важливим, оскільки підтверджує результати і дає змогу прямо порівняти їх з оригінальними даними. Такий підхід дає можливість точно визначити зміни в пам'яті з віком і їх вплив на різні аспекти пам'яті, такі як дослівні деталі та основний зміст. Ця стаття має більш медичний характер, на відміну від цієї праці.

У монографії П. Смоляка та Л. Ванюги було досліджено творчий доробок колективу факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. У праці глибоко аналізувалися питання теорії, практики та перспективи розвитку художньої творчості акторів. Також проаналізовано загальні підходи до організації мистецької діяльності в контексті історії становлення факультету мистецтв. У результаті дослідження було виявлено, що форми мистецької творчості факультету мистецтв включають у себе: концертну діяльність художніх колективів на рівнях факультету та університету; організацію та проведення фестивалів-конкурсів; культурно-просвітницьку творчість викладачів і студентів у музичному, театральному, образотворчому та дизайнерському напрямках; мистецьку діяльність. Ця монографія призначена для викладачів і студентів вищих навчальних мистецьких закладів, а також для всіх, хто зацікавлений у мистецькій діяльності (Смоляк, Ванюга, Хім'як, 2018, с. 408-422). Додані результати дослідження доповнюють дану працю і ширше розкривають конкретні форми і аспекти мистецької творчості, що відбувається на факультеті мистецтв університету. У цій праці було конкретніше подано опис застосування вправи-спостереження у навчанні.

На початку XXI століття популярність документального театру, зокрема його підвидів «verbatim» і «трибунал-театру», значно зросла. Хоча згодом ця популярність трохи зменшилася, важливо розглядати її в контексті взаємодії між текстом і виконанням у театрі. Дослідник D. Radosavljević висловив гіпотезу про те, що відродження політичного театру початку XXI століття було спрово-

ковано різноманітними політичними процесами, які потім транслювалися через театр. Наприклад, американська акторка й театральний діяч Анна Девер Сміт також створила документальні п'єси, де були показані соціально-політичні проблеми, такі як расові конфлікти та інші політичні питання (Radosavljević, 2013). У даній праці показаний вплив вербатіму саме на університетське навчання, де споглядання може стати ефективним інструментом для поглибленого розуміння інтерпретації тексту та його втілення у виставі. Використання вербатіму дає змогу студентам розглядати проблеми та події з реального життя в контексті театрального мистецтва, сприяючи їхньому критичному мисленню та аналітичним навичкам.

Слід пригадати і праці, пов'язані з театральним мистецтвом і навчанням. G. L. Grandi вивчав процес навчання студентів театральних курсів, де їх намагалися навчати як співдослідників, порушуючи динаміку влади та сприяючи співпраці. Прикладні театральні практики, створені під впливом театральних концепцій, використовувалися громадськими активістами і практиками для вирішення соціальних проблем. Поєднання театру та дослідницької діяльності за участю виглядає логічним, оскільки обидва мають на меті взаємну трансформацію та співпрацю. У дослідженні учасників заохочували досліджувати без обмежень, колективно створюючи сцени та вдосконалюючи їх під час обговорення й репетицій. Цей процес дав можливість студентам позбутися суспільних очікувань і заглибитися в теми через письмо, імпровізацію та рух. Також акторам надавали можливість зробити вибір у написанні сценарію, наголошуючи важливість волі учасників. Процес театрального створення на основі вербатіму забезпечив унікальне уявлення про перспективи учасників, даючи змогу детально спостерігати за змінами в поведінці та вираженні їх. Тобто саме традиційні методи дослідження можуть не охопити таку глибину розуміння театрального мистецтва й творчості. Завдяки зміцненню довіри, сприянню гнучкості й фокусуванню голосів учасників театральне дослідження сприяє значущій взаємодії та взаємній трансформації (Grandi, 2022, s. 245-260). У поданому дослідженні були вказані можливі теоретичні аспекти підготовки студентів, практичне дослідження не проводилося, але може бути розглянуте у перспективі. Отож такі праці вчених можуть стати підтвердженням ефективності вправи копіювання та споглядання життя.

Доволі цікавим та неоднозначним стало вимірювання відтворення рівня емпатії студентів-лікарів через акторську гру, що було зумовлено різноманітними факторами у рамках навчальних програм. Більшість попередніх досліджень зосереджувалися на когнітивних, афективних і поведінкових аспектах емпатії, не звертаючи належну увагу на моральну сферу. Ця праця була спрямована на вивчення досвіду лікарів, які пройшли легко структуровані інтерв'ю, під час яких описували свій досвід навчання. Стенограми інтерв'ю були проаналізовані з використанням описового феноменологічного підходу, а вже потім дані були використані для створення театральної п'єси, яку виставили перед аудиторією різного складу. Результати дослідження показали, що моральне співчуття рецензентів залежить від їхнього уявлення про здатність до співчуття і впливу навчальної та практичної частин. Важливо зазначити, що ці фактори часто сприймаються не як безпосередні причини зменшення морального співчуття, але скоріше як виклики для їхньої здатності діяти відповідно до моральних норм (Pieris, Jafine, Neilson, et al. 2022, s. 186-194). Дане дослідження також допомагає розкрити роль точного відтворення та спостереження на розвиток співчуття в моральній сфері. Описана методика допомагає глибше поглянути на перспективи для розуміння емпатії в акторській сфері, особливо з урахуванням морально-поведінкових аспектів.

W. Vachon, J. Salvatore намагалися продемонструвати етичні та естетичні аспекти вербатім-театру. У роботі вони представляють обговорення між собою, використовуючи структуру сценарію. Кожен автор розкриває свій підхід до вербатім-театру, спираючись на власний досвід театральної практики, обговорюючи складні питання та рефлексуючи над своїм досвідом. Вони визначають етичні принципи, які керують їхньою роботою, і обговорюють наслідки їх порушення (Vachon, Salvatore, 2023, s. 383-392). Вербатім стосується використання автентичного усного тексту в п'єсі. Це передбачає запис або транскрипцію фактичних слів окремих осіб, отриманих під час інтерв'ю, досліджень або наявних записів, як-от офіційних стенограм. У такій творчості актори зображують реальних людей, чиї слова були зафіксовані (Hammond, Steward, D. (Eds.), 2012). Вербатім – це техніка або метод, що використовується для досягнення певного драматичного ефекту. Це

дослідження показує базові принципи до розуміння вербатім-театру, а у поданій праці розкриті аспекти споглядання та вправ у навчанні студентів.

У дослідженні Р. Taylor театр відіграє ключову роль у розв'язанні практичних питань і подоланні викликів, що стосуються конкретних спільнот. Шляхом використання вербатіму або автентичного тексту, отриманого з реальних життєвих ситуацій через інтерв'ю або дослідження, можна надати голос тим, хто зазвичай залишається непоміченим чи маргінальним у суспільному діалозі. Це дає змогу створити можливості для спільноти висловлювати свої переживання та боротися зі складними ситуаціями через театральну роботу. Використання вербатіму надає автентичності та зміцнює зв'язок між артистами та аудиторією, роблячи проблеми більш доступними та зрозумілими для глядачів (Taylor, 2003). Тобто процес передачі гри та достовірності глядачам також є нагальним питанням. Крім того, у даній праці були показані позитивні моменти впливу вербатіму на навчання студентів, а не загалом на вплив людей із конфліктами в суспільстві.

S. Young досліджував конфліктний процес драматургії, що полягає у трансформації або перекладі життєвих історій інших на сцену. Зосереджуючись на сучасній Британії, США та прикладах вербатім-театру в Новій Зеландії, автор відзначає важливість та обов'язки театральних творців у зборі, редагуванні та інтерпретації реальних свідчень. У праці продемонстровано проблеми, пов'язані з правдивістю, автентичністю та об'єктивністю відтворених історій. Автор робить зауваження про критику вербатім-театру як експлуатаційного за своєю суттю, висловлюючи сумніви щодо того, чи може театральне мистецтво адекватно представляти історії інших, а також вимагаючи, щоб голоси безголосних були представлені з повагою та автентичністю. Результати дослідження стверджують, що ефективність такого театру не може бути відокремлена від його драматургічних аспектів (Young, 2017). Здається, що даний театр може порушувати моральні та етичні правила, але в сучасному світі все має відбуватися зі згоди людини, яка стала прототипом та прикладом.

Отже можна сказати, що для студентів та майбутніх акторів є важливими різноманітні техніки та методи, а саме: рольові ігри, аналіз текстів, теоретичні заняття тощо. Найбільш неординарним є метод-спостереження на основі вербатіму в кон-

тексті виховання студентів першого акторського курсу. Вправи вербатіму допомагають студентам навчитися уважно слухати та спостерігати за деталями, що може покращити їхні акторські та аналітичні навички. Крім того, участь у вербатім-вправах може стимулювати студентів висловлювати свої емоції та почуття безпосередньо, що сприяє їхньому особистісному розвитку. Негативним є те, що деякі студенти можуть відчувати відчуженість від ролей, які вони відтворюють, оскільки вони не мають особистого зв'язку з цими персонажами. Слід додати, що іноді вправи вербатіму можуть бути менш ефективними без достатнього теоретичного підґрунтя, яке допомагає студентам зрозуміти контекст і мотивації персонажів.

Висновки. Новітня ідея гуманізації та демократизації освітнього процесу вищих навчальних закладів має становити основу педагогічної діяльності викладачів усіх предметів. Цей загальноприйнятий підхід до студентів має призвести до двох результатів: оптимізації процесу засвоєння студентами професійних навичок та виховання фахівців, які мають здатність мислити, відчувати і діяти як в особистому житті, так і в професійній діяльності. Крім того, важливо враховувати використання вправ на вербатім у навчанні. Ці вправи дають змогу студентам отримати практичний досвід роботи, що допомагає розвивати навички аналізу, критичного мислення, а також вміння працювати з реальними даними. Крім того, вони сприяють покращенню комунікаційних здібностей і розвитку емпатії, що є важливими аспектами гуманістичної освіти.

Не менш цінними стали результати дослідження, які свідчать про те, що студенти першого семестру акторського курсу часто переживають ейфорію та відчуття належності до театральної спільноти, але зіштовхуються з обмеженнями традиційної методики навчання. Одним із ключових етапів навчання є вправа на спостереження, спрямована на розвиток способу сприйняття та розуміння характерів та емоцій персонажів. Використання аудіо- та відеоматеріалів дає можливість студентам ефективно проводити вправу та відтворювати реальність. Крім того, застосування перифразу може допомогти студентам отримати більш природний матеріал та уникнути надмірної уваги об'єкта спостереження. До того ж вивчення словесного театру сприяє розвитку виконавських

навичок, співчуття та розуміння, необхідних для успішної кар'єри в театральній індустрії.

Як результат, участь у театральної діяльності, включаючи вербатім, має значний вплив на розвиток студентів театральних факультетів. Вона допомагає їм виявляти та долати психологічні проблеми, розвивати комунікативні навички і сприяє їхньому самовдосконаленню. Загалом такі вправи-спостереження сприяють глибшому розумінню зв'язку між реальними подіями і продуктивністю. Актори вчаться перетворювати свої спостереження на переконливі та правдоподібні характери на сцені. Цей процес заохочує творчість, критичне мислення та навички імпровізації. Крім того, дослівні вправи сприяють співпраці й спілкуванню, а завдяки груповим обговоренням і спільним виступам студенти діляться своїми спостереженнями, думками та інтерпретаціями, збагачуючи свій досвід навчання та сприяючи почуттю спільності.

Перспективними для дослідження можуть стати проблеми етичних аспектів спостереження за життям, зокрема, питання конфіденційності, дозволених меж спостереження та впливу цієї вправи на етичні переконання студентів. Також можливим питанням стає культурна адаптація, а саме вивчення впливу спостереження за життям різних культур та соціальних середовищ на формування культурної гнучкості та розуміння світоглядів інших.

Джерела та література

- Abadie, M., Gavard, E., & Guillaume, F. (2021). Verbatim and gist memory in aging. *Psychology and Aging*, 36(8), S. 891-901. URL: <https://doi.org/10.1037/pag0000635>
- Борко, І., Пивоварова, К., Колпащикова, А. (2023). Методи та форми навчання студентів бакалаврату спеціальності «Сценічне мистецтво» під час воєнного стану в Україні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 6 (2), С. 167-177. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.2.2023.288161>
- Gibson, J. (2011). Saying it right: Creating ethical verbatim theatre. *NEO: journal for higher degree research students in the social sciences and humanities*, 4, S. 1-18. URL: https://www.academia.edu/2027988/Saying_It_Right_Creating_Ethical_Verbatim_Theatre
- Grandi, G. L. (2022). Theatre as method: Performance creation through action research. *Action Research*, 20(3), S. 245-260. URL: <https://doi.org/10.1177/1476750321993530>

- Hammond, W., Steward, D. (Eds.) (2012). *Verbatim, verbatim: Contemporary documentary theatre*. Bloomsbury Publishing. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=24oHEAAAQBAJ&lpg=PT7&ots=1b2gG-320T&lr&hl=uk&pg=PT7#v=onepage&q&f=false>
- Крипчук, М. (2024). Документальний театр як новітня сценічна практика. *Матеріали конференції МЦНД*; Кривий Ріг, Україна, С. 531–532. URL: <https://archive.mcmd.org.ua/index.php/conference-proceeding/article/view/996>
- Leshcheva T. O. (2020). Peculiarities of professional training of future actors of leading theater schools: qualifying master's thesis of specialty 011 «Educational and pedagogical sciences» / science. Zaporizhzhia: ZNU. URL: <https://dspace.znu.edu.ua/jspui/handle/12345/1412>
- McNamara, A. (2023). The lived experience of actor training: Perezhivanie-A literature review. *Educational philosophy and theory*, 55(4), S. 531-543. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00131857.2022.2130756>
- Никоненко, Р. (2023). Тенденції розвитку українського театрального мистецтва кінця 20-початку 21 ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 59 (2). С. 93-98. URL: http://aphn-journal.in.ua/archive/59_2023/part_2/59-2_2023.pdf#page=93
- Pieris D, Jafine H, Neilson S, et al. (2022). Understanding moral empathy: A verbatim-theatre supported phenomenological exploration of the empathy imperative. *Med Educ.*, 56 (2): S. 186-194. doi:10.1111/medu.14676
- Полякова, О. (2023). Театральні технології як засіб професійної підготовки майбутніх соціальних педагогів. *Педагогічні науки: теорія та практика*, (1), С. 80-85. URL: <http://journalsofznu.zp.ua/index.php/pedagogics/article/view/3615>
- Radosavljević, D. (2013). *Verbatim Theatre: Engaging the Audience*. In: *Theatre-Making*. London: Palgrave Macmillan. URL: https://doi.org/10.1057/9781137367884_5
- Razmolodchikova I. (2022). Social-psychological theater for students as an innovative method of professional training. *Conceptual-technological model of training of future specialists in the socio-pedagogical sphere [monograph]*. Kryvyi Rih: KDPU, S. 132–169. URL: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/handle/123456789/7050>
- Salvatore, J. (2023). Verbatim Performance and Its Possibilities. *Arts Praxis*, 10(1). URL: <https://openurl.ebsco.com/EPDB%3Agcd%3A3%3A17504979/detailv2?sid=ebsco%3Aplink%3AAscholar&id=ebsco%3Agcd%3A166320656&cr=c>
- Смоляк П. О., Ванюга Л. С., Хім'як В. А. (2018). Культурно-просвітницька діяльність викладачів та студентів кафедри театрального мистецтва. *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка): колективна монографія*. Тернопіль. С. 408-422. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/14809>
- Taylor, P. (2003). *The Applied Theatre*. URL: <http://theatre.asu.edu/symposium/Taylor.doc>
- Taylor, S. L. (2016). Actor training and emotions: Finding a balance. Edith Cowan University. URL: <https://ro.ecu.edu.au/theses/1804>
- Vachon, W., & Salvatore, J. 2023. Wading the Quagmire: Aesthetics and Ethics in Verbatim Theater Act 1. *Qualitative Inquiry*, 29(2), S. 383-392. URL: <https://doi.org/10.1177/10778004221098988>
- Young, S. 2017. 1 The Ethics of the Representation of the Real People and Their Stories in Verbatim Theatre. In *Ethical Exchanges in Translation, Adaptation and Dramaturgy*. Leiden, The Netherlands: Brill. URL: https://doi.org/10.1163/9789004346376_003
- Yuhan, N. 2023. Between documentary (verbatim) and experimental theater: poetic features of the genre of modern biographical drama (based on comparative analysis). *Scientific Collection «InterConf+»*, (33(155), S. 179–197. URL: <https://doi.org/10.51582/interconf.19-20.05.2023.018>

References

- Abadie, M., Gavard, E., & Guillaume, F. (2021). Verbatim and gist memory in aging. *Psychology and Aging*, 36(8), S. 891–901. URL: <https://doi.org/10.1037/pag0000635>
- Borko, I., Pivovarova, K., & Kolpashchukova, A. (2023). Methods and forms of teaching of teaching bachelor's students majoring in "Performing Arts" during the during martial law in Ukraine. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Performing Arts*, 6(2), S. 167-177. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.2.2023.288161>
- Gibson, J. (2011). Saying it right: Creating ethical verbatim theatre. *NEO: journal for higher degree research students in the social sciences and humanities*, 4, S. 1-18. URL: https://www.academia.edu/2027988/Saying_It_Right_Creating_Ethical_Verbatim_Theatre
- Grandi, G. L. (2022). Theatre as method: Performance creation through action research. *Action Research*, 20(3), S. 245-260. URL: <https://doi.org/10.1177/1476750321993530>
- Hammond, W., & Steward, D. (Eds.). (2012). *Verbatim, verbatim: Contemporary documentary theatre*. Bloomsbury Publishing. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=24oHEAAAQBAJ&lpg=PT7&ots=1b>

- 2gG-320T&lr&hl=uk&pg=PT7#v=onepage&q&f=false
- Krypchuk, M. (2024). Documentary theater as the latest stage practice. Materials of ICST conferences; Kryvyi Rih, Ukraine, S. 531-532. URL: <https://archive.mcnid.org.ua/index.php/conference-proceeding/article/view/996>
- Leshcheva T. O. 2020. Peculiarities of professional training of future actors of leading theater schools: qualifying master's thesis of specialty 011 «Educational and pedagogical sciences» / science. Zaporizhzhia: ZNU. URL: <https://dspace.znu.edu.ua/jspui/handle/12345/1412>
- McNamara, A. (2023). The lived experience of actor training: Perezhivanie-A literature review. *Education-Philosophy and Theory*, 55(4), S. 531-543. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00131857.2022.2130756>
- Nykonenko, R. (2023). Trends in the development of Ukrainian theater art of the late 20th and early 21st centuries. Topical issues of the humanities: Interuniversity collection of scientific works of young scientists of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych: Helvetica Publishing House, 59 (2). S. 93-98. URL: http://aphn-journal.in.ua/archive/59_2023/part_2/59-2_2023.pdf#page=93
- Pieris D, Jafine H, Neilson S, et al. (2022). Understanding moral empathy: A verbatim-theatre supported phenomenological exploration of the empathy imperative. *Med Educ.*, 56(2). S. 186-194. doi:10.1111/medu.14676
- Polyakova, O. (2023). Theater technologies as a means of professional training of future social pedagogues. *Pedagogical Sciences: Theory and Practice*, (1), S. 80-85. URL: <http://journalsofznu.zp.ua/index.php/pedagogics/article/view/3615>
- Radosavljević, D. (2013). Verbatim Theatre: Engaging the Audience. In: *Theatre-Making*. London: Palgrave Macmillan. URL: https://doi.org/10.1057/9781137367884_5
- Razmolodchikova I. (2022). Social-psychological theater for students as an innovative method of professional training. *Conceptual-technological model of training of future specialists in the socio-pedagogical sphere [monograph]*. Kryvyi Rih: KDPU, S. 132–169. URL: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/handle/123456789/7050>
- Salvatore, J. (2023). Verbatim Performance and Its Possibilities. *Arts Praxis*, 10(1). URL: <https://openurl.ebsco.com/EPDB%3Agcd%3A3%3A17504979/detailv2?sid=ebsco%3Aplink%3Ascholar&id=ebsco%3Agcd%3A166320656&crl=c>
- Smoliak P. O., Vanyuga L. S., Khimyak V. A. (2018). Cultural and educational activities of teachers and students of the Department of Theater Arts. Artistic activity in the modern socio-cultural space (25-year creative contribution of the Faculty of Arts of Ternopil National Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University): a collective monograph. Ternopil. S. 408-422. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/14809>
- Taylor, P. (2003). *The Applied Theatre*. URL: <http://theatre.asu.edu/symposium/Taylor.doc>. Taylor, S. L. (2016). Actor training and emotions: Finding a balance. Edith Cowan University. URL: <https://ro.ecu.edu.au/theses/1804>
- Vachon, W., & Salvatore, J. (2023). Wading the Quagmire: Aesthetics and Ethics in Verbatim Theater Act I. *Qualitative Inquiry*, 29(2), S. 383-392. URL: <https://doi.org/10.1177/10778004221098988>
- Young, S. (2017). 1 The Ethics of the Representation of the Real People and Their Stories in Verbatim Theatre. In *Ethical Exchanges in Translation, Adaptation and Dramaturgy*. Leiden, The Netherlands: Brill. URL: https://doi.org/10.1163/9789004346376_003
- Yuhan, N. (2023). Between documentary (verbatim) and experimental theater: poetic features of the genre of modern biographical drama (based on comparative analysis). *Scientific Collection «InterConf+»*, (33(155), S. 179–197. URL: <https://doi.org/10.51582/interconf.19-20.05.2023.018>

Andrii Bilous

**Exercise-observation of life (verbatim) as a method of education of students
of the first acting course**

Abstract. The relevance of the study is due to the importance for actors to meet the modern requirements of the audience, which makes it important to be able to observe and accurately reproduce the nuances of human behavior, to improve skills through direct observation of interactions in everyday life. In this regard, the study aims to investigate the impact of verbatim on authenticity in speeches. The aim of the study is to analyze the process of improving acting abilities and honing the skills of observation and mimicry of theater students. The methods used in the study were the methods of analysis, classification, synthesis, deduction, generalization and comparison of results. The article reveals the content and peculiarities of teaching students of the first acting course; shows the main exercise of the program for the first semester of study (verbatim); describes the stages of implementing life observation among students (observation and recording of the situation, analysis of video or recording, consideration of identified elements, study of the material and reproduction of the character); reveals the process of applying the verbatim method and the principles of actor development used at the university to teach young actors, namely: the development of the ability to see life. The materials of the article are of practical value for teachers, actors, and theater artists who will be able to use these works to study the psychological state of a person and his or her emotions in terms of stage culture.

The relevance of the work is revealed in the fact that theater art wants to surprise the audience more and more, and for this it is worth working on the skills of actors who have just started their training. The audience wants to see and feel new emotions and interpretations on stage, and it is becoming increasingly difficult for actors to surprise the audience by showing ordinary performances. That is why the exercise of observing life (verbatim) is becoming an important method of educating first-year acting students. It greatly helps to create a high-quality and unconventional performance that will be interesting for the audience.

Keywords: professional training, character, theatrical activity, authenticity, empathy, creative drama.

Яндола Олександр Костянтинович,
аспірант 2 курсу кафедри організації
театральної справи імені І. Д. Безгіна.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Oleksandr Yandola,
Postgraduated student of the Igor Bezgin
Theater Organization Department.
I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ФОРМУВАННЯ ІНТЕРАКТИВНОГО ТЕАТРУ В ЄВРОПІ

Анотація. Стаття присвячена вивченню процесу формування та розвитку інтерактивного театру в Європі. На основі розгляду історичного контексту й аналізу сучасного стану досліджується еволюція інтерактивного театрального мистецтва в різних європейських країнах. Автор визначає основні характеристики інтерактивного театру, його напрями, специфіку інтерактивного досвіду театрального мистецтва в окремих країнах. **Мета** дослідження полягає у виявленні особливостей розвитку інтерактивного театру у різних країнах Європи. Окрема увага приділена термінології, що додатково дала змогу оцінити специфіку розвитку сучасного театру в цьому напрямі. **Методика дослідження** ґрунтується на врахуванні загальних історико-культурних факторів виникнення та розвитку інтерактиву в театральному мистецтві, його філософії та соціальному значенні у сучасній культурі. Досліджено історичні та філософські витоки інтерактивного дійства у театральному просторі. Одним із найактивніших діячів театру та режисерів, який впроваджував інтерактив у театральну діяльність у другій половині ХХ ст., визнаний А. Боаль («Театр пригнічених»). Встановлено, що найбільший розвиток в європейських країнах наразі отримав імерсивний театр як один із напрямів сучасного інтерактиву. Лідером в цій сфері є Велика Британія («Dreamthinkspeak», «Punchdrunk», «Shunt»). Досвід скандинавських країн розглянутий на прикладі груп SIGNA (Данія/Австрія), Poste Restante (Швеція) і Sisters Hope (Данія), що активно поширюють ефект занурення та інтерактивну драматургію і естетику, роблячи акцент на автентичності. Сучасні тенденції у світі інтерактивного театру підтверджують його невичерпні можливості для творчості та експериментів. Постійні інновації у цьому мистецькому жанрі дають йому можливість залишатися ключовим елементом сучасної театральної естетики.

Ключові слова: інтерактивний театр, імерсивний театр, театральна інтеракція, театральна імпровізація, аудіовізуальні технології, театральна інновація, глядацька участь, сучасне театральне мистецтво.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Інтерактивний театр, визнаний своєю здатністю активно включати глядача в творчий процес, стає дедалі впливовішим явищем у світі сучасного мистецтва. Однак, незважаючи на зростаючий інтерес до цього виду театральної діяльності, інтерактивний театр ще не отримав достат-

ньої наукової уваги в контексті його становлення в країнах Європи.

Дослідження інтерактивного театру в Європі є актуальним з огляду на зміни глядацьких уподобань і культурного сприйняття мистецтва. Зростаюча потреба в новаторських форматах театрального дійства ставить питання ефективнос-

ті та потенціалу інтерактивних технік у цій сфері. Дослідження розвитку інтерактивного театру в Європі сприятиме розумінню його впливу на сучасну культуру та мистецтво, визначаючи місце у формуванні та впровадженні інновацій у театральному мистецтві.

Мета дослідження полягає у системному вивченні історико-культурних засад та аналізі процесів формування інтерактивного театру в Європі. Для цього були сформульовані наступні завдання:

– аналіз історії й розвитку інтерактивного театру: висвітлення ключових етапів розвитку інтерактивного театру в різних країнах Європи, визначення впливу культурних, соціальних та технологічних факторів на його еволюцію;

– вивчення технік і методів інтерактивності: дослідження різноманітних технік і методів, що застосовуються в інтерактивному театрі, з метою з'ясування їхнього впливу на глядацьке сприйняття та створення атмосфери взаємодії;

– оцінка ролі інтерактивного театру в сучасному культурному середовищі: аналіз впливу інтерактивного театру на сучасну культуру та сприйняття мистецтва, встановлення його значення в процесі формування нових тенденцій і креативних підходів у театральному мистецтві;

– ідентифікація викликів і перспектив розвитку: окреслення поточних викликів, з якими стикається інтерактивний театр в Європі, та виявлення перспектив розвитку цього виду мистецтва в майбутньому.

Результати даного дослідження можуть слугувати основою для подальших рефлексій і дебатів у галузі театального мистецтва, а також збагатити важливими знаннями сферу культурології та театрознавства.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Різні аспекти проблематики формування інтерактивного театру висвітлюються багатьма вітчизняними та закордонними авторами.

Зокрема, у науковій праці К. Юдової-Романової, В. Стрельчук та Ю. Чубукової представлено ретельний аналіз режисерських інновацій у сфері використання технічних засобів і технологій у різнопланових сценічних постановках. Вони дослідили варіанти модернізації сценічного простору з позицій мистецтвознавчого дискурсу, визначили роль новітніх технологій та засобів у театральній режисурі (Юдова-Романова та ін., 2019).

К. Скійольдагер-Нільсен зосередила своє останнє дослідження на інтерактивних театральних практиках країн Північної Європи. В праці запропоновані результати порівняння творчості двох датських груп SIGNA та Sisters Hope та однієї шведської групи Poste Restante. Була відзначена певна схожість і виокремлені відмінності у естетиці та драматургії цих груп, що відображають політичні, етичні й ідеологічні особливості розвитку північних суспільств. Дослідження визначених аспектів базувалося на розгляді їх через взаємодію акторів з аудиторією під час вистав та аналізі мети застосування інтерактивної естетики (Skjoldager-Nielsen, 2021).

Окремої уваги заслуговують праці Академії Театру та Цифрових технологій (Akademie für Theater und Digitalität, Dortmund/Germany). Вони стосуються різних чинників розвитку сучасного театру, відстежують нові тенденції, реалізацію інновацій у театральних практиках європейських країн. Одне з останніх досліджень присвячено аналізу використання цифрових технологій у театральних постановках, розгляду отриманих результатів і перспектив цих новацій у майбутньому (Digital theatre, 2023).

Також важливим, на наш погляд, є залучення до наукової діяльності студентської молоді. Це дає змогу отримати «свіжі» погляди на об'єкт дослідження, нові імпульси у розвитку самої справи, реальні експерименти. Серед прикладів такої праці є дослідження команди здобувачів освіти «Технології Розваг» (Entertainment Technology) Університету Карнегі-Меллон (США) під керівництвом Сема Турича і Габа Коді (Long Bodied Mouse Productions). Наукова праця націлена на вивчення питання надання відвідувачам живого театру емоцій через залучення до театального процесу. Розглядалися можливості використання технологій створення прототипів і подальша розробка аналітичного інструменту (Moeung et al., 2020).

Р. Е. Еванс у своїй науковій розвідці встановлює складну взаємодію між театром і емоціями глядачів. Теоретичні викладки були підтверджені практикою. Автор наводить результати експерименту з вимірювання фізіологічної реакції аудиторії за допомогою біометричного обладнання під час постановки п'єси Лорен Гандерсон «Я і ти» у лондонському театрі Хемпстед. Запропонована модель може бути використана для оцінки впливу

та потреб у діяльності емоційного залучення. Це новий інструмент для театральних компаній, що дасть можливість впливати на поведінку нових і постійних відвідувачів, отримувати додатковий дохід, об'єднувати аудиторію та розширювати театральний досвід за рахунок емоційно значущих засобів (Evans, 2022).

Фундаментальна праця М. Гербург присвячена дослідженню стратегій, які використовуються в театральній практиці занурення: структурування оповіді, участь і залучення аудиторії в соціальний простір. Авторкою встановлено, що комунікація нарративу в імерсивному театрі – це вправа в комунікації та поширення інформації через розповідь, керовану актором, оповідь, керовану реквізитом, нарративно-заряджені предмети; визначення між-аудиторської взаємодії та аудиторії як соціального колективу виникають як ключові поняття, що описують роль аудиторії та відносини між глядачами (Herburg, 2023).

Актуальним завданням на даний момент є визначення основних етапів розвитку інтерактивного театру в різних європейських країнах, встановлення особливостей його реалізації та ролі у формуванні сучасних театральних практик.

Виклад основного матеріалу. Сучасна культура перенасичена моделями реальності, «короткочасними» формами, що утворюють досить широкий спектр осягнення природи людини, її існування загалом та сенсу творчості (Юдова-Романова та ін., 2019, с. 52-53). За таких умов однією з інноваційних форм комунікації є інтерактив. Маємо кілька його визначень. Під інтерактивом розуміють спеціально організовану пізнавальну діяльність, для якої характерна яскраво виражена соціальна спрямованість, заснована на взаємодії, у результаті якої в учасників виникає певне «нове» знання, що утворилося безпосередньо в ході цього процесу.

Термін «інтерактив» походить від англійського «interact» та означає взаємодію. Інтерактивний театр – інноваційна методика, яка залучає глядачів у події вистави, де їхні дії та активність стають необхідними для розвитку сюжету. Це може включати голосування, відповіді на запитання, виконання ролей та інше. Такий театр передбачає розвиток події за чітким сценарієм, але за активної участі глядачів, які можуть впливати на розвиток сюжету. Напрями інтерактивного театру охоплюють різноманітні техніки залучення: *verbatim*, перформанс, *stand-up show*, ім-

провізацію тощо. У наш час засновуються нові інтерактивні театральні компанії, розробляються проекти, що активно спонукають глядачів брати участь у створенні та розвитку сюжету. Такі вистави висвітлюють сучасні теми та використовують різноманітні техніки для взаємодії.

За весь період свого існування інтерактивний театр в Європі проходив етапи еволюції, взаємодіючи з різноманітними культурними контекстами та знаходячи своє місце в різних країнах. Цей розвиток створив фундамент для сучасних інтерактивних театральних вистав, що продовжують експериментувати зі взаємодією глядачів та акторів.

Можна сказати, що одним із найбільш послідовних і активних діячів, який займався просуванням інтерактивного театру у другій половині ХХ ст., є Аугусто Боаль бразильський театральний режисер і письменник. Театральні форми у його театрі не були постановками, він так і називався – театр форм «Театр пригноблених». Актори доводили конкретну ситуацію до кульмінації, до головної події, а далі пропонували глядачам обговорити та запропонувати варіанти виходу з неї, розглянути можливість зняття конфлікту або його загострення тощо. Глядач отримував можливість самостійно вирішувати, куди буде спрямована сценічна дія, виступав співтворцем і співучасником цього дійства. Учасники глядацької аудиторії в такій ситуації виявляють безліч своїх особистісних якостей – комунікативність, соціальну активність; відбувається особиста самореалізація, розробляється креативність, уміння людини розглядати різні альтернативи і варіанти. Саме у цьому була велика заслуга режисера (Boal, 1979). Його доробок у певному сенсі став основою для розвитку інтерактивного театру в Європі, різні моделі якого пропонуємо розглянути в цій статті.

У культурному просторі Польщі експериментальний театр почав розвиватися після розпаду комуністичного режиму. Театр «Gardzienice» відомий своїми інтерактивними підходами, де глядачі мали можливість взаємодіяти з акторами та впливати на розвиток сюжету. Це авторський театральний проект, заснований Влодзімежем Станєвським у 1977 р. Відтоді він отримав статус одного з найвизначніших експериментальних театрів у світі, демонструючи «антропологічний» підхід до театру (Staniewski et al., 2004).

Гурт отримав упізнаваність завдяки зверненню до давніх музикальних традицій різних регіонів,

створенню театру в природному середовищі та зосередженню на утворенні взаємозв'язків з аудиторією. «Gardzienice» демонструють суть польської експериментальної та антропологічної вистави.

Останніми роками труппа зосередила свою увагу на Стародавній Греції як джерелі європейської культури. Розробки базуються на відтворенні акторської техніки давньогрецького театру, що була відновлена за іконографічними та літературними джерелами. Також актори звернулися до пам'яток давньогрецької музики й ідеалів фізичної підготовки. Основна концепція їх творчих практик – відродити трагедію з духом музики. Саме в цьому полягає оригінальний внесок театру Станєвського у стиль сучасного авангардного театру, пропонуючи пряме звернення до іконографії певного історичного періоду, відроджуючи її через наявні етнічні традиції (Włodzimierz Staniewski, 2024).

Театр «Biuro Podróży», засновником і директором якого є Павел Шкотак, за понад тридцять років мистецьких пошуків розробив власну методику роботи над виставою та впізнаваний театральний стиль. В його репертуарі зазначені оригінальні вистави, у тому числі – під відкритим небом. Театр «Biuro Podróży» займається не лише постановкою та презентацією вистав, а й освітньою діяльністю, яка полягає у роботі з артистами та театральними труппами по всьому світу: театральні майстерні та мистецькі проекти. Мистецькі доробки базуються на зверненні до традицій польської контркультури – театру Лабораторії Єжи Гротовського, Гардзеніце та Театру восьмого дня. Гурт також використовує традиції польського романтизму з його вірою в сенс вільної і водночас соціально незаангажованої творчості (*Teatr Biuro Podróży*).

Серед представників інтерактивного театру на увагу заслуговують британські групи, оскільки вони у своїй творчості віддали перевагу більш вузькому напрямку. Саме Великобританія відзначається активним розвитком імерсивного театру, що спрямований на глибоке враження та активну участь глядачів у виставі. Головною метою цього театрального жанру є перехід від традиційного «дивлюся» та «оцінюю» до «відчуваю», «беру участь» та «проживаю». Сценарії імерсивних вистав створюються таким чином, щоб викликати враження співучасті глядачів у сюжеті. Основною рисою цього театру є зміна локації, де актори та глядачі залишають традиційні театральні зони і переходять на вулиці, площі, в заводські цехи,

музеї, готелі й лікарні. Такий формат дає глядачам можливість не лише спостерігати, а й активно взаємодіяти з акторами, перетворюючись на повноцінних учасників вистави.

Кожен присутній в імерсивному театрі може вибирати свій «сценічний» маршрут і сюжетну лінію, оскільки актори часто грають свої сцени паралельно в різних точках обраного режисером простору. Найвизначнішим прикладом імерсивного театру залишається британська компанія «Punchdrunk» (Prudhon, 2018) та їхня вистава «Sleep No More», яка спершу була представлена в Лондоні, а пізніше переїхала до Нью-Йорка, де і донині вражає глядачів. У цьому інтерактивному виступі події розгортаються в п'ятиповерховому будинку колишнього складу, перетвореному у «покинутий» готель, що має близько 90 окремих кімнат (Thomas, 2022).

Великобританія залишається лідером у розвитку інтерактивного та імерсивного театру, пройшовши шлях від експериментів зі структурою вистав до повноцінних театральних проєктів. Зокрема, такі як «The Crystal Maze Live Experience», підтверджують це лідерство. У цих проєктах глядачі стають учасниками гри, пересуваючись різними зонами та виконуючи різноманітні завдання і випробування. Головна особливість полягає в тому, що учасники не просто спостерігають, а й активно беруть участь в ігровому процесі.

Інтерактивний театр отримав свій особливий вектор розвитку в Німеччині. За приклад можна навести експериментальні театральні групи Берліна та Кельна.

У середині 1990-х рр., після падіння Берлінської стіни, у Німеччині з'являється багато ентузіастів, формуються творчі об'єднання та групи навколо режисерів і драматургів. Одним із таких об'єднань став театральний гурт «Rimini Protokoll». Засновники театральної групи – Даніель Ветцель, Хельгард Хауг та Штефан Кегі – почали свою спільну роботу у 2000 р., а з 2002 р. всі їхні проєкти виходять під лейблом «Rimini Protokoll» (Schröder, 2006).

Представники групи по-новому подивилися на документальний театр, випустивши на сцену замість професійних акторів звичайних людей. Предметом документальної драми «Rimini Protokoll» стають не події та явища, а герої цих подій, які грають на сцені самих себе. Таку драму члени колективу назвали «Experten-Theater» («Театр експертів»), оскільки головними дійови-

ми особами цього театру стали «експерти повсякденного життя» (Haug et al., 2021). Відбувається епізація драматичного тексту: «експерти» розповідають свої власні історії, але завдяки постійним повторам і включенню в постановку голосів «Rimini», які запитують учасників або дають їм команди, текст ніби стає для них чужим. Виникає подвійна рефлексія: по-перше, персонаж, який розповідає про минуле, пропускає подію крізь нового себе, по-друге, подію осмислює глядач. Це створює певну дистанцію між ним та зображуваним подією. Прийом епізації використовується Rimini Protokoll практично у всіх роботах. Вони не стільки показують, скільки розповідають у своїх спектаклях, використовуючи різні мистецькі та технічні засоби, про те, як, наприклад, робиться політика («Німеччина 2» («Deutschland – 2», 2002)), як записується радіопередача («Wundersame Welt der Übertragung I-III», 2002), як «живе» книга («Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2», 2015) тощо. Режисер «Rimini Protokoll» Штефан Кері наголошує, що головне для нього – розповісти історії людей, а незвичайні методи, які він використовує, – це лише засіб комунікації з глядачем (Rimini-Protokoll).

Світова театральна практика вже має досвід поєднання реального та віртуального світів у постановках, для чого використовуються проєкційні відображення на сцену та об'єкти (3D-mapping), спеціальні застосунки на смартфонах або айфонах. У такий спосіб автори та режисери створюють додаткові виміри, оптичні ілюзії й художні асоціації, а також віртуальних істот, що починають взаємодіяти з реальністю.

Далі розглянемо театральний доробок у напрямі інтерактивного театру в Бельгії. Бельгійська група «CREW» була заснована в 1991 р. в Брюсселі Еріком Йорісом. Вона створює художню реальність на межі театру, науки та New Media. New Media – це термін, який означає найновіший цифровий формат існування засобів масової інформації в мережі Інтернет, а також спосіб поширення контенту та нові форми комунікації. В імерсивних виставах театру «CREW» глядач завжди перебуває всередині дійства, випробовуючи інноваційний потенціал інтерактивних технологій. Компанія експериментує у сфері імерсивного театру та змішаної реальності (mixedreality). Вони були першими, хто поєднав 360° Omnidirectional Video (ODV) та Headmounted display (HMD) для

створення альтернативної реальності. На думку засновника компанії Еріка Йоріса, вистави, коли глядач виходить з партеру й стає безпосереднім учасником дійства, перевертають сам задум театру (Vanhouette, 2019).

Проєкти групи базуються на наукових дослідженнях, до яких, зокрема, долучені Курт Ванхут (Університет Антверпена) та науковці EDM/University of Hasselt. У такій колаборації були створені нові конфігурації С.а.р.е. (Computer Assisted Personal Environment) та Hands-On Hamlet, що будуються на технологіях віртуальної реальності (VR). За допомогою окулярів віртуальної реальності, трекерів і навушників глядач потрапляє у саму середину дійства. Прем'єра відбулася у 2010 р. на виставці World Expo у Шанхаї. Проєкт Hands-On Hamlet розроблений командою «CREW», це серія театральних вистав, натхнених трагедією англійського письменника Вільяма Шекспіра, написаною між 1599-м та 1601-м роками. Був представлений у Мистецькому Арсеналі у Києві. За задумом команди це мало бути схоже на комп'ютерну гру чи кіномистецтво. Герой п'єси Гамлет відіграє на сцені роль протагоніста, надаючи поштовх для розвитку подій. Глядач отримує можливість обирати між ролями; стороннього свідка чи активного протагоніста, безпосередньо занурившись у середовище.

Наближення театральних форм до світу новітніх технологій є процесом логічним і послідовним, адже сучасний театр розвивається за всіма актуальними правилами й тенденціями, завойовує нову аудиторію, дивує, а іноді й шокує. Театр імерсивний поєднує в собі спектакль, квест, променад, гру, інтерактив, та дає змогу глядачеві відчувати себе повноправним учасником подій, що відбуваються на сцені, або скоріше в межах локації, що замінила традиційну сцену.

Висновки. Інтерактивний театр в Європі є невід'ємною частиною сучасної сценічної культури, що здатна забезпечити унікальні та захоплюючі практики для глядачів. Від своєї появи до сучасних здобутків, інтерактивний театр пройшов шлях становлення та розвитку, додаючи нові шари взаємодії між акторами і глядачами.

Історія інтерактивного театру в Європі визначається експериментами та новаторством: від підходів Punchdrunk, що змінюють простір вистави, до високоімпактних імерсивних подій, як «Sleep No More». Інтерактивний театр став важливим аспектом сучасної театральної культури.

Теоретичні концепції інтерактивності у театрі вказують на те, що цей жанр є не лише формою розважального мистецтва, а й засобом залучення глядача у творчий процес. Різноманітні техніки та засоби реалізації інтерактивності виявляють значущість взаємодії між учасниками вистави та творчою командою.

Психологічні й соціальні аспекти інтерактивного театру акцентують його вплив на сприйняття глядачів і створення емоційного зв'язку. Інтерактивні вистави можуть викликати широкий спектр реакцій, допомагаючи аудиторії глибше розуміти та співпереживати події вистави.

Попри загальну схожість, театри різних країн все ж таки мають свої особливості, обумовлені соціально-політичним і культурним розвитком суспільства. Вплив історичних подій, культурні традиції знайшли відображення у певних пріоритетних напрямках розвитку всередині загального вектора.

Польський театр «Gardzienice» акцентує свою увагу на автентичності, що представлена зверненням до давніх музичних і виконавчих традицій різних регіонів. Унікальний досвід відтворення народної творчості у форматі інтерактивності є візитною карткою колективу.

Інший театр з Польщі – «Biuro Podróży» – є представником суто національної контркультури, що увібрала в себе культурні досягнення країни в галузі театрального мистецтва.

Великобританія віддає перевагу такому напрямку, як імерсивний театр, де відбувається повне занурення глядача у події вистави. Для цього використовуються різні локації, що працюють паралельно, а отже, учасники театрального дійства отримують більшу свободу вибору.

Всі проекти німецького театру «Rimini Protokoll» мають документальний характер. У більшості з них функцію документа виконує людина, яка виходить на сцену і розповідає про себе в тому чи іншому контексті.

Бельгійський театр «CREW» вирізняється використанням техно-естетичної мови, що залишає «чуттєве враження, досягнуте синестетичним шляхом, де рука й око зливаються» від гри з телеприсутністю. В його виставах відчувається напруга, що її має перформанс із асинхронним залученням, особливо з цифровими технологіями, які стирають межі між тим, що колись вважалося живим, і що є опосередкованим. Актори пропону-

ють оновлений підхід до концепцій взаємодії віртуального та матеріального просторів.

Загалом, сучасні тенденції у світі інтерактивного театру підтверджують його невичерпні можливості для творчості та експериментів. Інновації у цьому мистецькому жанрі суттєво впливають на сприйняття й очікування глядачів, роблячи кожен виступ унікальним і захоплюючим. Інтерактивний театр продовжує привертати увагу нового покоління глядачів та залишається ключовим елементом сучасної театральної естетики.

Джерела та література

- Юдова-Романова, К., Стрельчук, В., Чубукова, Ю. (2019). Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва. Серія: Сценічне мистецтво*, 2 (1). С. 52-72. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749>
- Boal, A. (1979). *Theatre of the Oppressed*. Pluto Press.
- Digital theatre – strategies and business models in European theatre: A Study* (2023). European Theatre Convention (ETC) & The Academy for Theatre and Digitality, Dortmund (Germany).
- Evans, R. E. (2022). *Catching Feelings: Measurement of Theatre Audience Emotional Response Through Performance* (Thesis submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy). University of Central Lancashire, Preston.
- Haug, H., Kaegi, S., McGrath, J., Schipper, I., Wetzell, D. (2021). *Rimini Protokoll*. Walther Koenig.
- Herburg, M. (2023). *Keywords Inter-Audience Interaction in Immersive Theatre* (Submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy). School of Creative Practice, Faculty of Creative Industries, Education, and Social Justice Queensland University of Technology, Queensland.
- Moeung, H., Han, T., Bhide, S., Jin, N., Harger, B. B., Klug, C. (2020). *Interactive Theatre: Audience and meaningful agency in live theatre*. *Well Played*, 10 (2). P. 184-202.
- Prudhon, D. (2018). *Punchdrunk's Immersive Theatre: From the End to the Edge*. DOI: <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.6341>.
- Rimini-Protokoll*. URL: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/>
- Schröder, J. (2006). «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? Drama und Theater der neunziger Jahre. *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Verlag, C. H. Beck. P. 1080-1120.

- Skjoldager-Nielsen, K. (2021). *Aesthetics and Dramaturgies of Immersive and Interactive Theatre Since the Turn of the Millennium: SIGNA – Poste Restante – Sisters Hope*. *Nordic Theatre Studies*, 33 (1). P. 24-42.
- Staniewski, W., Alison, H. (2004). *Hidden Territories: The Theatre of Gardzienice*. London: Routledge.
- Teatr Biuro Podróży. URL: <https://culture.pl/pl/miejsce/teatr-biuro-podrozy>
- Thomas, S. (2022). A complete guide to Punchdrunk shows in London and beyond. *London Theatre*. URL: <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/news/a-complete-guide-to-punchdrunk-shows-in-london>
- Vanhoutte, K. (2019). *Lucid Dreamers: Immersive re-enactment in the work of CREW*. *Arts Médiatiques & Cyberculture*. URL: <http://archee.qc.ca/wordpress/lucid-dreamers-immersive-re-enactment-in-the-work-of-crew/>
- Włodzimierz Staniewski and the Phenomenon of «Gardzienice» (2024). Routledge.
- Herburg, M. (2023). *Keywords Inter-Audience Interaction in Immersive Theatre* (Submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy). School of Creative Practice, Faculty of Creative Industries, Education, and Social Justice Queensland University of Technology, Queensland. [in English]
- Moeung, H., Han, T., Bhide, S., Jin, N., Harger, B. B., Klug, C. (2020). Interactive Theatre: Audience and meaningful agency in live theatre. *Well Played*, 10 (2). P. 184-202. [in English]
- Prudhon, D. (2018). *Punchdrunk's Immersive Theatre: From the End to the Edge*. DOI: <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.6341> [in English]
- Rimini-Protokoll [Rimini-Protokoll]. URL: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/> [in German]
- Schröder, J. (2006). «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? Drama und Theater der neunziger Jahre [«Postdramatisches theatre» or «New realism»? Drama and theatre of the ninetieths]. *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Verlag, C. H. Beck. P. 1080-1120. [in German]
- Skjoldager-Nielsen, K. (2021). *Aesthetics and Dramaturgies of Immersive and Interactive Theatre Since the Turn of the Millennium: SIGNA – Poste Restante – Sisters Hope*. *Nordic Theatre Studies*, 33 (1). P. 24-42. [in English]
- Staniewski, W., Alison, H. (2004). *Hidden Territories: The Theatre of Gardzienice*. London: Routledge. [in English]
- Teatr Biuro Podrozy [Theatre Biuro Podrozy]. URL: <https://culture.pl/pl/miejsce/teatr-biuro-podrozy>. [in Polish]
- Thomas, S. (2022). A complete guide to Punchdrunk shows in London and beyond. *London Theatre*. URL: <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/news/a-complete-guide-to-punchdrunk-shows-in-london> [in English].
- Vanhoutte, K. (2019). *Lucid Dreamers: Immersive re-enactment in the work of CREW*. *Arts Médiatiques & Cyberculture*. URL: <http://archee.qc.ca/wordpress/lucid-dreamers-immersive-re-enactment-in-the-work-of-crew/> [in English].
- Włodzimierz Staniewski and the Phenomenon of «Gardzienice» [Włodzimierz Staniewski and the Phenomenon of «Gardzienice»] (2024). Routledge. [in Polish]

References

- Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V., Chubukova, Yu. (2019). Rezhyserski innovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi [Director's innovations in the use of technical means and technologies in stage art] *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Stsenichne mystetstvo*, 2(1), 52–72. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749> [in Ukrainian]
- Boal, A. (1979). *Theatre of the Oppressed*. Pluto Press. [in English]
- Digital theatre – strategies and business models in European theatre: A Study* (2023). European Theatre Convention (ETC) & The Academy for Theatre and Digitality, Dortmund (Germany). [in English]
- Evans, R. E. (2022). *Catching Feelings: Measurement of Theatre Audience Emotional Response Through Performance* (Thesis submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy). University of Central Lancashire, Preston. [in English]
- Haug, H., Kaegi, S., McGrath, J., Schipper, I., Wetzel, D. (2021). *Rimini Protokoll*. Walther Koenig. [in English]

Oleksandr Yandola

Formation of interactive theater in Europe

Abstract. The article is devoted to the study of the process of formation and development of interactive theater in Europe. Based on the consideration of the historical context and the analysis of the current state, the evolution of interactive theater art in different European countries is investigated. The author defines the main characteristics of interactive theater, its directions, and the specifics of the interactive experience of theatrical art in accordance with one or another country. The purpose of the study is to identify the features of the development of interactive theater in different European countries. Particular attention is paid to terminology, which additionally made it possible to assess the specifics of the development of modern theater in this direction. The research methodology is based on considering the general historical and cultural factors of the emergence and development of the interactive in theatrical art, its philosophy, and social significance in modern culture. The historical and philosophical origins of interactive action in the theater space have been studied. One of the most active theater figures and directors who introduced interactive into theatrical activity in the second half of the 20th century, recognized by A. Boal («Theatre of the Oppressed»). It has been established that immersive theater has received the greatest development in European countries at that time as one of the directions of modern interactive. The leader in this area is Great Britain («Dreamthikspeak», «Punchdrunk», «Shunt»). The experience of the Scandinavian countries is examined through examples such as the groups SIGNA (Denmark/Austria), Poste Restante (Sweden) and Sisters Hope (Denmark), which actively spread the effect of immersion and interactive dramaturgy and aesthetics, emphasizing authenticity. Modern trends in the world of interactive theater confirm its inexhaustible possibilities for creativity and experimentation. Continuous innovations in this artistic genre allow it to remain a key element of modern theater aesthetics.

Keywords: interactive theater, immersive theater, theatrical interaction, theatrical improvisation, audio-visual technologies, theatrical innovation, audience participation, modern theater art.

УДК 792.028:378]:[792.02:821.161.2-31Top]](045)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6608-5356>
DOI: 10.34026/1997-4264.34.2024.305190

Коник Дмитро Сергійович,
аспірант 1-ї кафедри акторського мистецтва
та режисури драми. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Dmytro Konyk,
Postgraduate student of the First acting and
drama directing Department.
I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ТЕМА ВІЙНИ В ТРИЛОГІЇ В. НЕСТАЙКА «ТОРЕАДОРИ З ВАСЮКІВКИ» У РОБОТІ НАД ІНСЦЕНІЗАЦІЄЮ РОМАНУ

*«Я пишаюся, що не вийшов із дитинства і
зберіг дитячу душу. Це підтримує мене в
нашому жорстокому світі і дає сили творити».*
В. Нестайко

Анотація. У статті проаналізовано тему війни в романі В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» та виявлено закладені автором книжки сенси, які стосуються зазначеної теми. Досліджено принцип акторської роботи над темою війни через самоаналіз і саморефлексію через вибудовування дотичних до роману «Тореадори з Васюківки» сцен, що написані та складені акторсько-режисерським етюдним методом. Розроблено авторські рекомендації для подальшого творчого втілення сценічної постановки на базі цього твору. Виділено основні сюжети та показаний зв'язок роздумів головних героїв трилогії із сьогоденням, в якому наявна проблема втраченого дитинства внаслідок віроломної та геноцидної війни російських агресорів проти України та її дітей. **Методологією** дослідження стало застосування загальнотеоретичних і спеціальних підходів та наукових методів: мистецтвознавчого та культурологічного підходів; системного та компаративного аналізу, моделювання, узагальнення, формалізації й абстрагування. Осмислення всесвітньо відомого дитячого пригодницького роману «Тореадори з Васюківки» В. Нестайка крізь призму повномасштабного вторгнення та сучасного геноциду українців російськими окупаційними військами визначає **наукову новизну** дослідження. На основі аналізу та репетиційного процесу вистави надана змістовна характеристика акторської та режисерської роботи над інсценізацією теми війни в трилогії В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» та сформовано ідею її здійснення. Зазначено важливість і перспективність подальших досліджень, а саме: апробація універсального та емпіричного досвіду війни різних митців і трансформування їхніх набутих емоційно-духовних знань у художні твори; вивчення явища рефлексії митців, зокрема у акторській і режисерській галузі.

Ключові слова: Всеволод Нестайко, «Тореадори з Васюківки», війна, тема, репетиція, інсценізація.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Всеволод Нестайко – один з найулюбленіших дитячих письменників, чії твори зростили не одне покоління. Хто не пам'ятає славнозвісних «Тореадорів з Васюківки»? Міжнародна рада з дитячої і юнацької літератури у 1979 році справедливо включила роман Всеволода Нестайка в особливий почесний список Г.-Х. Андерсена, як один з видатних творів дитячої літератури. Дитячий роман перекладено двадцятьма мовами. Ця трилогія залишається однією з кращих в українській літературі й сьогодні.

Роман «Тореадори з Васюківки» – про дружбу, пригоди, вигадку, фантазію і, звісно, дитинство, однак у ньому відображена і тема війни, що є сьогодні найгострішою темою, адже війни руйнували дитинство не одному поколінню українських дітей, зокрема і сучасному. У «Тореадорах...» в українській літературі зображено чи не найсвітліше і чи не найрадісніше дитинство, повне пригод, життєвих уроків і, головне, миру. Тема війни виникає у дитячому романі, як страшний спогад, як застереження, як готовність давати відсіч. Саме тому цей текст було обрано за основу для наукового дослідження і подальшого створення театральної студентської вистави «Тореадори з Васюківки» в Навчальному театрі Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. У роботі з творчим колективом ми зіштовхнулися з потребою професійного опрацювання теми війни етюдним і тренажним методом.

Акторська робота з темою є складовою підготовки майбутніх митців сцени та їхнього творчого зростання, що відповідає філософії розвитку вітчизняної культурно-мистецької освіти в контексті входження України в загальноєвропейський освітній простір (Безгін та ін., 2019). Дослідження механізмів і шляхів акторського руху в темі та способів її розширення власним унікальним досвідом і творчими інтуїціями стали пріоритетними при режисерському рішенні роботи з акторами-студентами та при постановці самої вистави.

Мета статті: Дослідити тему війни у романі В. Нестайка «Тореадори з Васюківки», виділити основні сюжети, що пов'язані з даною темою та виявити зв'язок роздумів головних героїв трилогії із сьогоднішнім і проблемою втраченого дитинства внаслідок віроломної та геноцидної війни російських агресорів проти України й її дітей. Дослідити принцип акторсько-режисерської роботи

над темою війни через художній аналіз твору, історичний аналіз, самоаналіз і саморефлексію, вибудовуючи дотичні до роману «Тореадори з Васюківки» сцени, але повністю вигадані, написані та складені етюдним методом. Посилаючись на першоджерело, виявити закладені автором сенси, які стосуються цієї теми та встановити між ними прямий і взаємодоповнюючий зв'язок. Дослідити процес створення інсценізації великого прозового твору (на прикладі «Тореадорів з Васюківки») до та під час репетиційного періоду, посилаючись на досвід українських і зарубіжних практиків і теоретиків театру.

Для досягнення мети статті використовувались мистецтвознавчі та культурологічні підходи; наукові методи: системного та компаративного аналізу, моделювання, узагальнення, формалізації й абстрагування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Твори Всеволода Нестайка посідають значуще місце в українській і світовій дитячій літературі. Роман «Тореадори з Васюківки» є обов'язковим у шкільній програмі з української літератури. Чимала кількість дослідницьких і методичних розробок для проведення уроків представлена фахівцями з педагогіки та літературознавства: (Вірич, 2012), (Гоголь, 2017), (Литвин, 2019), (Перещ, 2014) та (Хомин, 2023). У них передусім надаються методичні рекомендації педагогам щодо самопізнання і самовдосконалення, сприяння інтелектуальному й емоційному розвитку юної особистості, збагачення її внутрішнього світу через принципи добра, гуманізму, дружби, щастя та миру.

Національною бібліотекою України для дітей був розроблений ґрунтовний біобібліографічний нарис із діяльності, творчості В. Нестайка та бібліографічної інформації про його напрацювання й літературу про нього (Нестайко, 2019).

Незважаючи на значну кількість і літературознавчих, і методичних розробок цього художнього твору, дотепер був обійдений увагою українських дослідників аналіз теми війни у творі В. Нестайка «Тореадори з Васюківки». Автор робить аналіз літературного матеріалу, використовуючи досвід відомих практиків і теоретиків театру.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж узятися до будь-яких спроб інсценізації тексту дитячого роману «Тореадори з Васюківки» слід виділити головні події та теми, що творять каркас даного твору. Враховуючи об'єм роману, кількість сцен у ньому,

множину подій і різноманіття локацій дії, стає зрозумілим, що перенести усе це на сцену та відтворити увесь твір в одній виставі – завдання неможливе. Неможливе і, головне, непотрібне. Для суті літературного твору, як і драматичного, так і сценічного, ніколи не є важливою точність передачі сюжету. Навпаки: те, що стоїть за сюжетом, усе те, з чого складається «космос» твору, усі його теми, асоціації, глибокі підсвідомі асоціації, індивідуальні та колективні асоціації, емоційна пам'ять, фізичний і психологічний досвід, художні образи – усе це й є найголовнішим і найцікавішим матеріалом, на якому має виростати вистава.

Починаючи репетиції-дослідження, метою яких є фінальна інсценізація роману, нам потрібно знайти ключі до образів, що виникали у Всеволода Нестайка при написанні цього прозового твору, а згодом – до своїх власних образів у цих темах. Отож для початку слід вивчити біографію автора, а тим паче емоційний її бік. Аби прірва між творцями вистави та автором книжки зникла, акторам і режисерові потрібно самим стати митцями-авторами. Привласнення та розділення творчим колективом вистави надзавдань, ідей, емоційних і світоглядних особливостей Всеволода Нестайка може спричинити створення абсолютно нового твору мистецтва, який втілюватиметься у тій самій системі координат, що й роман «Тореадори з Васюківки», в якому, однак, взагалі не розпізнаватиметься (за своїм набором сцен, сюжетних ліній, персонажів і текстів) першоджерело.

Коли я починаю працювати над виставою, я починаю з глибокого, безформного передчуття, яке схоже на запах, колір, тінь. Це основа моєї роботи, моєї ролі – це моя підготовка до репетицій будь-якої вистави, яку я створюю. Є безформне передчуття, яке є моїми стосунками із п'єсою. Я переконаний, що цю виставу потрібно робити сьогодні, і без цього переконання я не зможу цього зробити. У мене немає техніки, – так Пітер Брук писав про зародження репетиційного процесу кожної своєї театральної постановки (Brook, 2019, р. 3).

Отже, детально розібравши сцени, дії, події, головних і другорядних героїв, локації дії, часові межі, сюжетні лінії, порядок і структуру твору, а також побачивши роман загалом і отримавши від нього, як безліч малих конкретних вражень, так і одне загальне, ми можемо взятися до його художнього аналізу. Перед творчим колективом стоять театральні-сце-

нічні виклики: що зробити з таким нагромадженням сюжетних ліній і такою кількістю подій, як втілити красу великого прозового твору у одній виставі, як впровадити відбір текстів для постановки, яку будувати структуру вистави, як розподілити ролі й чи взагалі розділятися на ролі, які сцени вирізнити, як не втратити Всеволода Нестайка як філософсько-мистецький орієнтир і при цьому не стати його «заручником», як передати атмосферу, почуття, думки, теми, образи та мікросвіт роману за рахунок двогодинної сценічної дії?

Для режисера вистави важливий особистий, унікальний (і водночас наш спільний, себто загальнолюдський) досвід акторів, що взялися створювати цю виставу. Тож для початку інсценізації ми пропонуємо виділити теми, які звучать у романі, а потім знайти автора у цій темі, самих себе і всіх, кого ми знаємо. Іншими словами, у дослідженні тем використати емпіричний досвід самого В. Нестайка і емпіричний досвід акторів та режисера. Ось теми, які ми виокремили з роману: дитинство, кохання, дружба, пісня, село, місто, дитячі мрії, фантазійність, сни, релігія та віра, життя, смерть, театр і кіно, історія України, культура України, гумор, весілля, батьки і діти, навчання, свійські та домашні тварини, доля, дорослішання, зрада, самотність, дитячі кумири, життя громади у селі, Київ, старше покоління, гординя, страх нелюбіві, війна. Під час опрацювання теми виникають образи майбутніх сцен, а також їхня сукупна спрямованість до того головного відчуття, якому згодом підпорядковуватимуться усі теми та ідеї:

Усе це є мовою, яка робить це передчуття трохи більш конкретним. Поки поступово з цього не виникне форма, форма, яку потрібно модифікувати та перевірити, але, незважаючи на це, це форма, яка з'являється. Не закрита форма, тому що це лише декорація, а я кажу «тільки декорація», тому що декорація – це лише основа, платформа. Потім починається робота з акторами. (Brook, 2019, р. 3).

Аби правильно розпочати роботу над виставою (використовуючи усі різновиди тренінгу з майстерності актора), слід тренажним та етюдним методом дослідити (на сцені) кожну з вищезазначених тем. Таким чином, перестати ділити наш (акторсько-режисерський) світ і світ Яви та Павлуші на окремі, далекі один від одного. Автор книги втілюється у головних героях роману та навпаки.

Та ж сама співзалежність і нерозділеність з Явою та Павлушею має статися і з авторами ви-

стави. Внаслідок проробленої творчої роботи ми виявили, що у акторів та режисера найбільшим був мистецький відгук під час дослідження теми війни і теми дитинства. Тому у творчому-мистецькому проєкті та науковому дослідженні зокрема, ми концентруємо свою увагу, замислюючи майбутню виставу навколо цих головних тем.

Про свій режисерський досвід Пітер Брук писав:

Якби ви бачили нас три чверті репетиційного періоду, ви б подумали, що п'єсу каламутять і руйнують надлишком того, що називається режисерськими винаходами. Я захоплював інших людей створювати все, добре і погане. Я нічого і нікого не цензурував, навіть себе. Я б сказав: «Чому б тобі цього не зробити?» і були б жарти, були б дурниці. Це не мало значення. Все це було для того, щоб мати з цього так багато матеріалу, щоб потім, поступово, речі змогли б бути сформовані. За якими критеріями? Що ж, сформовані по відношенню до безформного передчуття (Brook, 2019, р. 3).

У нашій роботі ми можемо піти (на перший погляд) занадто далеко від першоджерела («Тореадорів...»), проте усі наші творчі пошуки зводяться до того, аби відкрити драматичний матеріал зсередини, уважно стежачи за усіма сигналами та художніми імпульсами, усіма відкриттями й спрямуваннями, за автором і його текстом, а також за тою реальністю, що складається під час репетицій.

Таким чином, можна знайти в процесі (саме знайти в процесі, а не наперед вигадати) унікальну сценічну форму вираження сенсів, тем, почуттів, думок. «Тому що форма – це не ідеї, нав'язані п'єсі, це освітлена п'єса, а освітлена п'єса – це форма. Тому, коли результати здаються органічними та цілісними, це зовсім не тому, що єдина концепція була знайдена та впроваджена в п'єсу від самого початку» (Brook, 2019, р. 4). Адже, як писав Антонен Арто:

Ідея п'єси, що твориться безпосередньо на сцені, стикаючись із режисерськими й сценічними труднощами, змушує до винайдення активної мови, активної й анархічної, в якій відкидається звичне розмежування почуттів і слів... Театр, який підпорядковує інсценування і постановку, тобто все те, що є специфічно театральним, текстові, є театром антипоетичним (Арто, 2021, с. 44).

Ми ж прагнемо до поетичної вистави, дорогу для якої досліджував Лесь Курбас: «Першоджерело мистецтва – це зовсім не враження чисто малярське, чисто музичне чи поетичне. А грецька трагедія! Це

те, де є синтез одного, і другого, і третього... Актора і театр убила література. Публіка йде в театр дивитися на п'єсу. Форми її інсценізації, як у нас кажуть "постановки", не так її цікавлять, бо вони все одно будуть шаблонні» (Курбас, 2022, с. 26).

І далі:

Хіба не все зводиться до форми літератури? Виявити якийсь «абсолютний» стиль автора – чи не є й досі ідеалом і постулатом теоретиків режисури? Де ті артисти, що потонули в таємниці своєї техніки, шукають своїх, нових доріг для повного виявлення свого, індивідуального «я», котре не вміщається в рами прийнятого шаблону?.. Хто шукає нових кадансів голосових, нових переходів, вібрацій, гармоній діалогу? Хто шукає нових можливостей жесту, руху, кому тісно в старих скоувуючих шаблонах і хто дає нові правила і безправилля, нові перспективи? (Курбас, 2022, с. 27).

Перш ніж впроваджувати пошуково-чесний спосіб створення вистави, братися до етюдів, вправ і тренажів, слід зосередитися на цитатах з роману, які зміцнюють і розвивають знайдені в ньому теми. Окремого дослідження потребує тема війни, яка, як було вже зазначено, наявна у тексті майже непомітно. Однак, враховуючи біографічний аналіз та емоційний біографічний аналіз В. Нестайка (як, наприклад, факт єдиного спогаду письменника про свого батька: цукерка, яку батько дав синові під час свого арешту кагебістами у 1933 році), ми намагаємося побачити у романі образи реального життєвого досвіду автора та трансформацію цього досвіду у художній твір.

Тема війни та втраченого через війну дитинства звучить буквально на першій сторінці «Тореадорів...» – у передмові, яку написав сам В. Нестайко:

Швидше вирости я хотів ще й тому, що дитинство моє, на жаль, було не дуже безхмарним і щасливим. Тато мій, колишній «січовий стрілець», 1933 року був заарештований і загинув. З трьох рочків пізнав я, що таке доля безбаченка, де чи не єдиною втіхою були книжки. А коли мені було всього одинадцять, почалася війна. Дитинство моє урвалося, я одразу став дорослим. Бо лишився в окупованому фашистами Києві і ті два роки згадувати не люблю – стільки там було страшного й недитячого. А коли я став по-справжньому дорослим, мені страшенно захотілося повернутись назад у дитинство – догратися, досміятися, добешкетувати... (Нестайко, 2010, с. 4).

Як бачимо, тут згадується одразу дві війни (боротьба Українських Січових Стрільців в роки Першої світової війни та німецька окупація Києва під час Другої світової війни), а також політичні репресії Радянського союзу. Другий спомин війни (а також рефлексію свого досвіду окупації) автор втілює у розмові головних героїв з ветераном у Києві:

– Що то? – осмілівши, спитав я.

– Це артилерія, що була в нас на озброєнні у сорок третьому, коли ми Київ од фашистів визволяли, – пояснив міліціонер.

– А ви той... ви теж визволяли? – спитав і знітився Ява, що так нескромно спитав.

– Визволяв, хлопці. Що було, те було, – просто відповів старшина. – Навіть поранило мене тут, у Києві. В госпіталі тут лежав. Київ для мене кривне, рідне місто.

Ми якось зовсім по-новому глянули на нього. Он він, бачиш, який – старшина Паляничко (Нестайко, 2010, с. 36).

А затим хлопці йдуть у Національний музей історії України: «Третій поверх. Друга світова війна. Визволення України від фашистських загартників. Тут від кожного стенда віє подвигами, геройською славою.» (Нестайко, 2010, с. 36-37). Як бачимо, для автора національно-визвольна війна та воїни, які захищали рідний край і свободу, є надзвичайно важливими. Такі тексти формують у дітях повагу до минулого і готовність до майбутнього. І, хтозна, можливо, багатьох, хто став до лав ЗСУ, приєднався до Сил територіальної оборони чи розпочав активну волонтерську діяльність, та багатьох з тих, хто і словом, і ділом укріпився в національному піднесенні у зиму-весну 2022-го року, формували в дитинстві саме «Тореадори...» чи інші дитячі книги з подібними нарративами.

У романі потужно звучить зв'язок армії та цивільного населення. Армія і мешканці села об'єднуються під час стихійного лиха (прорвана гребля та повінь, яка перегукується з підривом і затопленням Каховської ГЕС російськими окупаційними військами 6-го червня 2023 року) (*Звернення*, 2023) та діють, як єдиний організм:

Між хат, повіток і садків снували бронетранспортери, десь далі вглиб села гурчали тягачі й машини, розтягуючи завали й те, що було на їхньому шляху. І всюди майоріли зелені солдатські гімнастерки. Що ближче ми підпливали, то більше ставало людей. Здавалося, геть усе село зараз тут, на затопленому кутку. І ніхто не сидів склавши руки.

Усі щось робили: щось несли, щось тягли, щось передавали один одному (Нестайко, 2010, с. 481).

Про солдат, які по тривозі прибули серед ночі рятувати Васюківку, Ява каже так: «Тільки те-пер я роздивився, які вони всі втомлені, змучені. Очі у всіх червоні, губи обвітрені, потріскані, на щоках, три дні не голених, брудна щетина. Вони ж ото тільки-тільки були лягли відпочити після триденного важкого походу, а тут знову таке. Але трималися вони бадьоро, ці зовсім молоді ще солдати.» (Нестайко, 2010, с. 482-483).

Під час кризових ситуацій проявляються усі найкращі й усі найгірші людські сторони. Так, під час повені, жителі Васюківки передусім рятували людей і тварин, а вже потім своє майно. Як відомо, рівень людяності суспільства оцінюють за його поводженням із тваринами. Невідомо, якими такими надлюдськими силами Баба Мокрина витягла на дах будинку свою корову і, чекаючи порятунку, кричала солдатам: «Корівоньку, корівоньку спершу! Корівоньку, люди добрі!» (Нестайко, 2010, с. 467). А потім та ж сама баба Мокрина просить врятувати найважливішу річ у її затопленій хаті, і знову постає щемка та трагічна тема війни. Ява рятує листи покійного чоловіка баби Мокрини, воїна Другої світової:

І те, що я мало не втопився, саме рятуючи фронтові листи дядька Михайла, який загинув в останній день війни, і те, що зараз отам, попід хатою, саме солдати рятували людей, худобу і майно, – все це набуло для мене якогось особливого змісту. Я чувся так, наче я теж належу до армії, наче я беру участь у справжній військовій операції і зараз зробив щось таке, що, може, робили на фронті, щось гідне бійця. І гордість радісно залоскотала мені під серцем (Нестайко, 2010, с. 475).

Тема війни нерозривна з темою героїчних вчинків, яких так прагнуть головні герої. Коли ж Ява хворіє і на деякий час залишається недієздатним, він страждає через те, що не може брати участі у спільній справі – відбудові села після повені:

Всі працювали з ранку до вечора. Всі. А я лежав собі паном – пив какао, гоголь-моголь, їв різні пундики смачні, що їх ночами пекла мені мати для зміцнення хворого організму. Пив, їв і читав собі різні пригодницькі книжки. А хлопці працювали і їли хліб з салом. І я їм заздрих несамовито. Я ненавидів какао, гоголь-моголь і смачні пундики. Я проміняв би всі ці ласощі на шмат хліба з салом у перерві між роботою (Нестайко, 2010, с. 500-501).

Тут слід згадати таке українське національне явище, як толока. Безоплатна колективна праця задля спільного добробуту та порядку, або ж колективна праця як допомога тим, хто її найбільше потребує, – усе це є частиною нашої свідомості, і є, безумовно, однією з причин збереження та згуртованості нашої нації. Фільм Михайла Ілленка «Толока» (2020) прекрасно показує життя громади, в якому немає «хати скраю», і саме тому дім (в прямому і образному значенні цього слова) щоразу постає з руїн, відроджуючись та зцілюючись, продовжує бути домом для наступних поколінь. Радість колективної праці зумовлена внутрішнім камертоном честі та гідності, добра та чесності. Аби не перестати чути голос совісті, потрібне виховання в любові й чеснотах. Як свідчить про це діалог діда Варави з Книшем (в присутності Яви і Павлуші), якого було піймано на крадіжці, де видно різницю виховання, що закладається в нас з дитинства: «Та, дедушка!.. – плаксиво запросився Книш. – Та ми ж з вами сусіди! Що вам – більше за всіх треба? Я ж нічого не зробив, не встиг же! Одпустіть!»

– Які ми сусіди! – одрубав дід. – Ти зовсім на іншій планеті живеш! І не смій сусідитися до людей» (Нестайко, 2010, с. 176).

Простими, але важливими словами автор зміцнює думку про небезпеку для нашої держави та її громадян, а також про важливість готовності політиків і Збройних Сил України до агресії: «В армії, виявляється, завжди так: ніхто нічого не знає, ні солдати, ні офіцери, і раптом тривога – бойова готовність номер один! І все! А що, це правильно – армія щохвилини мусить бути готовою до бою». (Нестайко, 2010, с. 527).

Зрештою, книга розпочинається темою війни, нею ж і закінчується. Ява мріє піти в армію, Павлуша ж і Ганя відстоюють красу миру і мирного життя (що докорінно відрізняється від наративів країн-агресорів і загарбників): «Пробач... Не хочу я бути кулеметницею!.. Я художницею хочу!..

– Ану вас!.. Борці за мир! – махнув я рукою. І ми всі троє весело засміялися». (Нестайко, 2010, с. 540).

Висновки. Простежуючи тему війни у творі «Тореадори з Васюківки», ми виявили сконцентровану увагу автора дитячого роману на красі миру і мирного життя. Миру, який існує під постійною загрозою і який потрібно відстоювати в разі зовнішньої агресії. Фактично, дитяча при-

годницька трилогія завершується словами «борці за мир», які закріплюють тему війни, даючи нам зрозуміти, що за мир, у разі критичної небезпеки, варто боротися.

Сучасне покоління дітей і підлітків зіштовхнулося з жахиттями війни, як свого часу з цим зіштовхнувся В. Нестайко. Під час підготовчого процесу до репетицій та під час самих репетицій ми виявили, що особистий контакт кожного з акторів і режисера вистави з романом, його автором та з темою війни є обов'язковим у цьому дослідженні. Особисте сприйняття книги кожним з учасників вистави формує сцени, концепцію, ідею, стилістику, художню мову та надзавдання сценічного твору. Досліджена тема війни вийшла на перший план і стала основою для «безформного передчуття» (за Пітером Бруком) майбутньої вистави, що і визначило всі аспекти інсценізації «Тореадорів з Васюківки».

У роботі з таким мистецько-філософським явищем, як «тема», ми спиралися на досвід творчих пошуків Леся Курбаса, Пітера Брука й Антонена Арто. Ми відмовилися (на першому етапі репетицій) від прямого використання авторського тексту та зосередилися на тексті авторських етюдів акторів, аби надалі якомога точніше здійснити інсценізацію для майбутньої вистави за мотивами «Тореадорів з Васюківки».

Це дослідження потребує подальшого практичного та теоретичного опрацювання з використанням новітніх творчих методів і науково-методичних відкриттів, з урахуванням реалій сьогодення.

Джерела та література:

- Арто, Антонен (2021). *Театр і його двійник* : Київ : Видавництво Жупанського. 280 с.
- Безгін, О. І., Кузнецова І. В., Успенська О. Ю. (2019) *Художня культура і мистецька освіта України: сучасні прояви і смисли* : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України. 208 с.
- Вірич, Н. В. (2012) Екзистенціал щастя в художньому світі Всеволода Нестайка. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. Вип. 31. С. 217-219.
- Гоголь, Н. В. (2017) Вивчення роману В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» на уроках української літератури. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка : Педагогічні науки*. Вип. 2. С. 194-203.

- Звернення Президента Володимира Зеленського (2023). *Створена російськими терористами катастрофа на Каховській ГЕС не зупинить Україну й українців*. Відновлено з <https://www.president.gov.ua/news/stvorena-rosijskimi-teroristami-katastrofa-na-kahovskij-ges-83449/> (Дата звернення 02.04.2024).
- Курбас, Лесь (2022). *Філософія театру* : Харків-Київ : Основи : ПП Олександр Савчук. 920 с.
- Литвин, О. М. (2019) Художні особливості прози Всеволода Нестайка для дітей (на матеріалі роману «Тореадори з Васюківки»). *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. № 2. С. 439-446. URL:[https://doi.org/10.31471/2304-7402-2023-18\(69\)-381-387](https://doi.org/10.31471/2304-7402-2023-18(69)-381-387)
- Нестайко, В.З. (2010) Тореадори з Васюківки. Трилогія про пригоди двох друзів. Нова авторська редакція з новими епізодами. Київ: «А-БА-БА-ГА-ЛІА-МА-ГА». 543 с.
- Нестайко, Всеволод (2019). «Я все життя писав саме для дітей – писав з любов'ю, болем і тривогою» : біобібліографічний нарис. Держ. закл. «Нац. б-ка України для дітей» ; автор-уклад. Н. О. Гаждан. Київ. 96 с.
- Перещ, Ю. (2014). Всеволод Нестайко. «Тореадори з Васюківки»: пригодницький захопливий сюжет у повісті для дітей. *Українська мова і література*, 24. С. 13-19.
- Хомин, І. (2023). Сучасні підходи до вивчення повістей Всеволода Нестайка «Чарівний талісман» і «Тореадори з Васюківки» у 5-6 класах НУШ. *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово*, 18. С. 381-387. URL: [https://doi.org/10.31471/2304-7402-2023-18\(69\)-381-387](https://doi.org/10.31471/2304-7402-2023-18(69)-381-387)
- Brook, Peter (2019). *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration*, 1946-87, London : Bloomsbury Academic. 216 p.
- «Toreadors from Vasyukivka» in Ukrainian literature classes]. *Visnyk Hlukhivs'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni Oleksandra Dovzhenka : Pedahohichni nauky*, 2. P. 194-203. [in Ukrainian]
- Zvernennya Prezydenta Volodymyra Zelens'koho (2023). *Stvorena rosiys'kymy terorystamy katastrofa na Kakhovs'kiy HES ne zupynyt' Ukrayinu y ukrayintsiv*. [The disaster at the Kakhovka hydroelectric power plant created by Russian terrorists will not stop Ukraine and Ukrainians]. Retrieved from: <https://www.president.gov.ua/news/stvorena-rosijskimi-teroristami-katastrofa-na-kahovskij-ges-83449/> [in Ukrainian]
- Kurbas, Les' (2022). *Filosofiya teatru* [Philosophy of the theater]. [in Ukrainian]
- Lytvyn, O.M. (2019). *Khudozhni osoblyvosti prozy Vsevoloda Nestayka dlya ditey (na materialy romanu «Toreadory z Vasyukivky»)* [Artistic Features of Vsevolod Nestayko's Prose for Children (Based on the Novel «The Toreadors of Vasyukivka»)] *Prykarpats'kyy visnyk NTSh. Slovo*, 2. P. 439-446. URL:[https://doi.org/10.31471/2304-7402-2023-18\(69\)-381-387](https://doi.org/10.31471/2304-7402-2023-18(69)-381-387) [in Ukrainian]
- Nestayko, V. Z. (2010). *Toreadory z Vasyukivky. Trylohiya pro pryhody dvokh друзiv*. Nova avtors'ka redaktsiya z novymy epizodamy [The bullfighters from Vasyukivka. A trilogy about the adventures of two friends. New author's edition with new episodes]. [in Ukrainian]
- Nestayko, Vsevolod (2019). «Ya vse zhyttya pysav same dlya ditey – pysav z lyubov'yu, bolem i tryvohoyu» : biobibliografichnyy narys [«All my life I have been writing for children-writing with love, pain, and anxiety» : a biobibliographical sketch]. [in Ukrainian]
- Pereshch, Yu. (2014). Vsevolod Nestayko. «Toreadory z Vasyukivky»: pryhodnyts'kyy zakhoplyvyy syuzhet u povisti dlya ditey. [Vsevolod Nestayko. «Toreadors from Vasyukivka»: an adventure story for children]. *Ukrayins'ka mova i literature*, 24. P. 13-19. [in Ukrainian]
- Khomyn, I. (2023). Suchasni pidkhody do vyvchennya povistey Vsevoloda Nestayka «Charivnyy talisman» i «Toreadory z Vasyukivky» u 5–6 klasakh NUSH [Modern approaches to the study of Vsevolod Nestayko's novels «Magic Talisman» and «Toreadoras from Vasyukivka» in grades 5–6 of the NUSH.] *Prykarpats'kyy visnyk Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Slovo*, 18. P. 381-387. URL: [https://doi.org/10.31471/2304-7402-2023-18\(69\)-381-387](https://doi.org/10.31471/2304-7402-2023-18(69)-381-387) [in Ukrainian]
- Brook, Peter (2019). *Perelomnyy moment: Sorok rokiv teatral'nykh poshukiv*, 1946-87. [The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration, 1946–87]. London. [in English]

References:

- Arto, Anttonen (2021). *Teatr i yoho dviynyk* [Theater and its double]. [in Ukrainian]
- Bezhin, O., Kuznyetsova I., Uspens'ka O. (2019). *Khudozhnya kul'tura i mystets'ka osvita Ukrayiny: suchasni proyavy i smysly* : monohrafiya [Artistic Culture and Art Education of Ukraine: Modern Manifestations and Meanings : a monograph]. [in Ukrainian]
- Virych, N. V. (2012). Ekzystentsial shchastya v khudozhn'omu sviti Vsevoloda Nestayka [The existentialism of happiness in the artistic world of Vsevolod Nestayko]. *Naukovi pratsi Kam'yanets'-Podil's'koho natsional'noho universytetu imeni Ivana Ohiyenka. Filolohichni nauky*, 31. P. 217-219. [in Ukrainian]
- Hohol', N.V. (2017). Vyvchennya romanu V. Nestayka «Toreadory z Vasyukivky» na urokakh ukrayins'koyi literatury [Studying the novel by V. Nestayko's novel

Dmytro Konyk

The theme of war in V. Nestayko's trilogy «The Toreadors from Vasyukivka» while working on the novel's adaptation

Abstract. The article analyzes the theme of war in V. Nestayko's novel «Toreadoras from Vasyukivka» and reveals the meanings laid down by V. Nestayko that relate to this topic. The principle of actor's work on the theme of war through self-analysis and self-reflection is explored, building scenes related to the novel «Toreadoras of Vasyukivka», which are written and composed by the actor-director sketch method. The author's recommendations for the further creative realization of a stage production based on this work have been developed. The author highlights the main plots and shows the connection between the reflections of the main characters of the trilogy and the present, which includes the problem of lost childhood as a result of the treacherous and genocidal war of Russian aggressors against Ukraine and its children. The research methodology was the use of general theoretical and special approaches and scientific methods: art historical and cultural approaches; systematic and comparative analysis, modeling, generalization, formalization, and abstraction. The scientific novelty is defined as the comprehension of the world-famous children's adventure novel «Toreadoras from Vasyukivka» by V. Nestayko through the prism of the full-scale invasion and modern genocide of Ukrainians by the Russian occupation forces. Based on the analysis and rehearsal process of the play, the author provides a substantive characterization of the actors' and director's work on the staging of the war theme in V. Nestayko's trilogy «Toreadoras from Vasyukivka». The idea of staging the trilogy was formed. The author emphasizes the importance and prospects for further research, namely: testing the universal and empirical experience of war by various artists and transforming their acquired emotional and spiritual knowledge into works of art; studying the phenomenon of artists' reflection, particularly in the acting and directing fields.

Keywords: Vsevolod Nestayko, «Toreadoras from Vasyukivka», war, theme, rehearsal, staging.

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



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

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

ПЕРШІ ФІЛЬМИ БРАТІВ ЛЮМ'ЄР. ФАКТОЛОГІЧНА ОСНОВА І ВИНИКНЕННЯ ОБРАЗУ-МІФУ

Анотація. В пропонованій статті автором проведено комплексний аналіз усталених відомостей про найвідоміші ранні фільми братів Люм'єр («Прибуття поїзду на вокзал Ла-Сьота» та ін.), що стосуються обставин створення, виходу, сприйняття, змісту. Виявлені незбіги вищезазначених відомостей із фактичними обставинами, на думку автора, дають підстави вбачати певну системність, яка може бути представлена як механізм трансформації фактичних обставин суспільно значущої події у образ цієї події: утворення образу-міфу, існування й передачі уявлень про подію у цій формі. В цьому контексті, на думку автора, обрані для аналізу фільми раннього кіно є прикладом такого механізму трансформації, який є універсальним і здатний охоплювати широкий клас суспільних явищ.

Ключові слова: ранній кінематограф, Луї Люм'єр, образ, «Прибуття поїзду на вокзал Ла Сьота».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Фільми раннього кінематографа залишаються предметом уваги в різних аспектах (психологія, історія, філософія, соціологія). Водночас існує узагальнений образ раннього кіно, уявлення зокрема про ранні фільми братів Люм'єр: закріплені в літературних і наукових текстах, хрестоматіях, мистецьких творах, меморіальних об'єктах тощо. Серед численних досліджень, присвячених ранньому кіно, лише в окремих публікаціях автори торкаються, і то побіжно, неточностей, які містяться у розповсюджених відомостях про «Прибуття поїзда...» та інші ранні фільми братів Люм'єр. Дослідники зазначають незбіги у часі створення, в обставинах демонстрації стрічок, у належності конкретних фільмів саме до «історичного» кіносеансу 28 грудня 1895 р. (Філіп-

пов С. А., 2017), з'ясовують ступінь достовірності усталених уявлень про реакцію аудиторії ранніх кінопоказів і фактичні особливості тогочасного глядацького сприйняття (Martin Loiperdinger, Tom Gunning, Ray Zone), вказують на існування різних версій фільмів (Ахметов К. С., 2019). Однак у *сукупності* всіх фактів, як особливе явище – незбіги між усталеним образом історичних подій і історичними фактами, що утворює певний феномен, – це питання не досліджено.

Можна вважати показовим і те, що на Інтернет-майданчиках, зокрема в розділах обговорень статей у різних мовних версіях Вікіпедії, розбіжності між фактичними і розповсюдженими відомостями щодо ранніх фільмів стають предметом дискусій. Таким чином, багато фактів щодо раннього кіно продовжують залишатися невизначе-

ними або такими, щодо яких відомості лишаються суперечливими.

У рецензії (2005) на книжку Саймона Поппла та Джо Кембера «Раннє кіно: від воріт фабрики до фабрики мрій» (у назві книжки обіграно зміст фільму братів Люм'єр «Вихід робітниць з фабрики» та поширену другоназву Голлівуду) Маршалл Дойтельбаум, професор Університету Пердью (США), зокрема наголошує на значенні контекстуальності при дослідженні кіно: поряд з інформацією безпосередньо про фільм важливими є й відомості про широке коло умов, події, явищ, в якому фільм виникав та існував. І з праці Поппла та Кембера, і з оглядової статті Дойтельбаума, та з інших історичних розвідок (від класичних праць Лотте Айснер, З. Кракауера та ін.) стає зрозумілим, що виявлення контекстуальних зв'язків, багатоаспектність аналізу сприяють збагаченню і уточненню відомостей про кіно минулого.

У сучасній історичній науці простежується тенденція розвитку різних підходів, зокрема міждисциплінарних: антропологічно-орієнтована історія (напрями «школи Анналів» / «*École des Annales*»), гендерна історія, мікроісторія, історія ментальностей. У сфері колективної пам'яті інтерпретації історичних подій незрідка набувають форми «війн пам'яті». Різними є погляди на загальні підходи – цивілізаційний, стадіальний тощо. Однак основною метою історичної науки, незалежно від особливостей конкретного підходу, залишається отримання об'єктивного наукового знання. Емпіричною основою останнього є факт. Відтак для будь-якого підходу зберігається важливість факту і засобів його верифікації.

У пропонованій праці представлено ранні фільми братів Люм'єр – як приклад визначної події (в статусі суспільно-значущого явища), фактична основа якої стала матеріалом, трансформованим в образ події, образ-міф. Автор аналізує відповідність уявлень про подію історичним фактам, розглядаючи виявлені незбіги та розбіжності як системне явище. Метою цього аналізу є уточнення фактологічної основи подій раннього кіно, розмежування фактів і усталених міфологізованих уявлень, прояснення механізмів трансформації фактів в образ-міф. Цим визначається актуальність представленого дослідження.

Характеристика джерельної бази. В процесі збору та систематизації інформації, автором, окрім власне фільмового матеріалу, було про-

аналізовано велику кількість джерел: газетні та журнальні публікації різних історичних періодів, починаючи з кінця XIX ст., присвячені винаходу «сінематографа» та раннім кінопоказам; технічні матеріали (фото, креслення, малюнки, покажчики, довідники); документальні зображення меморіальних об'єктів (дошки, таблички, монументи); історичні дослідження раннього кінематографа; фільмовий матеріал; електронні бази даних по фільмах (архівні та сучасні).

З огляду на специфіку обраної теми – важливість точних даних – усі іншомовні фрагменти, наведені в тексті статті (написи, назви, цитати) перекладені автором з першоджерел.

Виклад основного матеріалу. Цей екранний образ всесвітньо відомий. З глибини кадру на передній план рушає поїзд. Насувається, дедалі більшає передня частина паровоза: труба, з якої здіймається дим, під нею димова коробка з прямокутними дверцятами, два ліхтаря над буферами...

Локомотив тип 121 № 169 залізничної компанії PLM («Париж – Ліон – Медітерране») стрімко втягує у кадр низку вагонів, доставивши на маленьку станцію – а з тим, як виявилось, увівши до (пам'яті) світової історії – пасажирів: за мить вони зійдуть з потяга і змішаються з людьми на пероні. Одного разу сівши у потяг – один з символів технічного прогресу епохи, – його пасажири, не відаючи того, стали частиною символу народження іншого технічного дива: кінематографа.

Наведені в попередньому абзаці деталі, назвемо їх «фактографічні риси» – назва залізничної компанії, тип та номер локомотива – встановлені автором пропонованої статті після ретельного і копіткого аналізу великої кількості історичних фото і технічних матеріалів, наявних у відкритому доступі. Ці деталі належать факту події – втім, мають не дуже велике значення для образу події, хоча б тому, що 128 років ці деталі лишалися поза увагою і встановити їх нелегко.

Для народження образу події потрібні деякі чинники. Для «Прибуття потяга на вокзал Ла Сьота» їх було чимало – таких, завдяки яким фільм «Прибуття поїзда на вокзал Ла Сьота» братів Люм'єр став чи не найвиразнішим уособленням, символом виникнення кінематографа.

Фільм «Прибуття поїзду...» – один з перших фільмів, знятих Люм'єрами, однак серед цих ранніх стрічок («Годування дитини», «Вихід робітниць з фабрики», «Руйнування стіни» та ін.) він

вирізняється особливою динамікою і особливою фактурною предметністю, які сукупно дуже вдало ніби набувають самостійних влучних символічних значень. Адже паровоз – чи не найхарактерніший символ тогочасного технічного прогресу «індустріальної революції». І частиною цього прогресу – і вельми значущою – став й інший технічний винахід, кінематограф, щойно винайдене технічне «диво». Машина, зафіксована машиною. Кіноапарат як технічний засіб фіксації і передачі зображення руху, саме в зображенні машини у русі чи не найвидовищно демонструє цю можливість. І, зрештою, ракурс і точка зйомки: паровоз ніби виникає здалеку, з якоїсь, заледве розрізної, точки дедалі більшає, збільшується – і за якусь мить буквально уривається у простір, опиняється серед людей швидкою і потужною великою машиною.

Казали навіть, що глядачі першого в історії комерційного публічного кіносеансу, що відбувся 28 грудня 1895 р. в паризькому «Гранд Кафе», позривалися на ноги, налякавшись паровоза, який наче в'їжджає з екрана просто до глядацької зали.

Впродовж усієї історії кіномистецтва «Прибуття поїзду...» згадують як стрічку, яка найсильніше вражала тогочасних глядачів. Жорж Садуль у своїй класичній фундаментальній «Загальній історії кіно», що багаторазово перевидавалася, детально описує цей фільм, наводить згадки Жоржа Мельєса про враження від перегляду саме «Прибуття поїзда на вокзал Ла Сьота» на цьому кіносеансі. Напевно, саме кадри «Прибуття поїзду...», справді, є найвідомішим кінофрагментом епохи «німого» кіно.

Все це ніби так, але... Описане є власне *образом* історичної події, тим, як подія сприйнята, чим вона стала – в оповідях, публікаціях... Хтось може уточнити, що фільм «Прибуття поїзду...» не був показаний у програмі сеансу 28 грудня 1895 р. в «Гранд-Кафе» у Парижі – втім, це зауваження може залишатись поширеною історичною помилкою, не змінюючи загального образу події.

Однак сам вихід у сферу фактів відкриває значно складніший механізм. З'ясування фактів здатне показати відстань між *фактом* і *образом* – які є двома *формами буття події*.

У такому контексті – чи не вражаючим є наступне:

1. Фільм «Прибуття поїзду на вокзал Ла Сьота» не лише не демонструвався на сеансі 28 грудня 1895 р. – він на той час навіть ще не був створений. Відповідно – його не могли тоді бачи-

ти ані Мельєс, ані інші глядачі. Його не існувало і не було в програмі кіносеансу.

2. Було знято не один, а кілька фільмів «Прибуття поїзду на вокзал Ла Сьота» – і сьогодні точно не відомо, скільки було цих фільмів, а також не з'ясовані точні дати знімання. Відомо про щонайменше *три* фільми. Перший – 1896 року, другий – 1897 року. Третій фільм відомий лише з газетних фото.

3. Невідомо, який саме з кількох знятих фільмів описано у спогадах тих чи інших авторів (наприклад, який фільм бачив Жорж Мельєс чи сам Жорж Садуль...).

4. І чи не найкурійозніше: сьогодні у вільному доступі (зокрема на платформі Youtube та в інших Інтернет-джерелах) наявні *два фільми* – 1896 р. та 1897 р., які мають однакову назву і абсолютною більшістю глядачів *вважаються одним фільмом і сприймаються ними як один фільм*.

Представлена праця не претендує на відкриття якогось конкретного архівного факту і не має на меті виявлення «помилки» у текстах історичних досліджень з кіно.

Метою праці є виявлення механізму трансформації фактів і створення образу історичної події, аналіз розбіжностей між фактичною основою події і образом події – на прикладі перших кінострічок братів Люм'єр, зокрема «Прибуття поїзду на вокзал Ла Сьота».

Різниця і взаємозв'язок між *фактом* події і *образом* події, виявлення механізмів утворення образу події на прикладі яскравої сторінки історії світового кіно є предметом пропонованого аналізу.

Історичні літературні тексти

У класичному дослідженні з історії світового кіно «Історія кіномистецтва. Від його зародження до наших днів» / «Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours», що вийшла друком у 1949 р. і мала численні перевидання впродовж десятиліть (переклад російською 1957 р.) із деякими змінами в назві, Жорж Садуль детально, майже сценарними планами описує фільм «Прибуття поїзда на вокзал Ла Сьота»: «Спочатку на екрані показано загальний план порожнього вокзалу і робітник, який проходить з візком по перону. Потім на горизонті з'являється чорна точка, яка швидко зростає; незабаром паровоз займає майже весь екран, стрімко насуваючись на глядачів. Вагони зупиняються біля платформи. До вагонів прямує натовп

пасажирів, і серед них мати Люм'єра, в шотландській накидці, з двома онуками. Двері вагонів відчинені, пасажирів входять і виходять. Між ними дві мимовільні «зірки» фільму: молодий селянин з Провансу, з палицею в руці, та дуже вродлива молоденька дівчина, одягнена в усе біле. Щойно побачивши апарат, дівчина нерішуче зупиняється, однак, оговтавшись від збентеження, проходить перед об'єктивом, щоб сісти у вагон. Селянин та дівчина були зняті дуже крупним планом, надзвичайно чітко» [Sadoul, 1957, Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours. С. 31]. Цей опис Садуля в уявленні читачів фактично став і залишається описом знаменитого люм'єрівського фільму. Це хрестоматійний текст.

Однак факти свідчать, що це опис *навіть не першого* фільму «Прибуття поїзда...» (знятого на початку 1896 р.). Це опис фільму, який було знято лише у 1897 р. – через два роки після створення «сінематографа» Люм'єрами, вже *після* того, як кінострічки Люм'єрів було уперше показано у різних країнах – у тому числі після того, як глядачі багатьох країн побачили «Прибуття поїзду на вокзал Ла Сьота» – *іншого* поїзда.

Один з найперших знаменитих описів стрічок Люм'єрів побачив світ в Україні. В газеті «Одеські новини» 6 (19) липня 1896 надруковано враження автора, підписані псевдонімом «П-в А.» після відвідування ним програми «сінематографа» Люм'єрів на виставці в Нижньому Новгороді весною-влітку 1896 р. (інший варіант статті вийшов друком у газеті «Нижегородський листок» 4 (17) липня під псевдонімом «І. М. Pacatus» – обидві статті є самостійними текстами). Показовим свідченням історичної значення цих текстів слугує висловлення відомого дослідника кіно і медіа Тома Ганнінга, який у своїй статті «Естетика подиву: ранній фільм і (не)довірливий глядач» / «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator» назвав їх «найбільш детальним та чітким описом ранньої проєкції Люм'єрів, який ми маємо» [Tom Gunning, 1989, с. 117].

Дані сайту «Каталог Люм'єр. Кінематографічна творчість братів Люм'єр» / «Catalogue Lumière. L'œuvre cinématographique des frères Lumière» (catalogue-lumiere.com), де зібрано відомості про фільми, створені Компанією Люм'єр у період 1895-1905 рр., дають змогу цілком впевнено пересвідчитись, що ані робітник із візком, ані мати братів Люм'єр пані Жанна-Жозефіна в шотландській на-

кидці, ані молодий селянин з Провансу, ані молода приваблива мадемуазель – не були тими пасажирами, яких бачили перші, хто «зустрічав» поїзд у глядацьких залах. Зокрема й на виставці у Нижньому Новгороді весною-влітку 1896 р. Названі персонажі і деталі належать версії фільму 1897 р.

[Показово, що, зіставляючи деталі опису, легко виявити і допущені Садулем неточності, причому саме щодо «двох мимовільних “зірок”», попри те, що останні «зняті надзвичайно точно»: «молодий селянин з Провансу» тримає в руках лише вузлик-торбинку, а палиця – в руках у іншого персонажа, обличчя якого не потрапляє в кадр і вік його складно встановити; «дівчина вдягнена в усе біле» – насправді у сукні з тканини із дрібним геометричним візерунком (типу «ried-de-cock», чи популярної в ту епоху «perita»), яка лише на невеликому екрані скидається на світлу однотонну. Це уточнення жодним чином не кидає тінь на авторський текст знаменитого історика і слугує лише матеріалом (доповненням) для аналізу механізму трансформації **фактичної основи події в образ події**].

«На вас рушить здалеку кур'єрський поїзд – стережіться! Він мчить, наче ним вистрелили з величезної гармати, він мчить просто на вас, погрожуючи разчавити; начальник станції квапливо біжить поряд із ним. Локомотив зникає за рампою екрана, і ланцюг з вагонів зупиняється. Звична картина скупчення/метушні при прибутті потягу на станцію. Сірі люди безмовно кричать, мовчазно сміються, безшумно ходять...». Однак деталь «начальник станції квапливо біжить поряд із ним» – вельми важлива для атрибуції: в обох версіях «Прибуття поїзду...» наявна подібна фігура в уніформі, втім, квапливо переходить на біг – саме чоловік у фільмі 1896 р.

У враженнях автора наведеного тексту «сіре» використовується й щодо інших фільмів Люм'єрів, як візуальна властивість «сінематографа». Проте зазначимо, у версії фільму 1897 на платформі напрочуд багато жінок і дітей, тоді як у фільмі 1896 р. – майже самі чоловіки. Одяг чоловіків менш яскравий, і скупчення людей у фільмі 1896 р. видається значно темнішим: «серые люди безмовно кричать».

Таким чином, фактична основа полягає в тому, що Садуль в «Історії кіномистецтва ...» і автор статті в газеті «Одеські новини» описали *різні* фільми – однак їх тексти створили *образ одного фільму*. І зараз у відкритому доступі існують оби-

два фільми – і абсолютною більшістю глядачів вони сприймаються як один і той самий фільм.

В іншій своїй праці, фундаментальній «Загальній історії кіно» / «Histoire générale du cinéma» в шести томах, Жорж Садуль наводить спогади Жоржа Мельєса про відвідування останнім знаменитого першого публічного комерційного (некомерційні публічні демонстрації свого винаходу брати Люм'єр провели раніше, ще в березні 1895 р.) сеансу, який увійшов в історію саме як «перший кіносеанс» і відбувся 28 грудня 1895 р. в Гранд-кафе на бульварі Капуцинок у Парижі. Садуль пише:

Через 20 років Мельєс так описував цей сеанс:

Ми знаходилися перед маленьким екраном <...> за якусь мить на ньому з'явилася нерухома фотографія, що зображує площу Белькур у Ліоні. Трохи здивований, я лише встиг сказати сусідові:

– То це через проєкції нас потривожили. Я цим займаюся десять років.

Не встиг я закінчити фразу, як кінь, що тягнув віз, пішов на нас, а слідом за ним інші екіпажі, потім перехожі <...> Нам показали «Стіну» з хмарою пилу, «Прибуття поїзда», «Сніданок дитини» на тлі дерев, які розгойдуються вітром, потім «Вихід із фабрики Люм'єра», нарешті, знаменитого «Политого поливальника». Наприкінці вистави всі були в захваті й кожен питав себе, яким чином змогли досягти таких результатів? (Sadoul, 1948. Т.1. С. 163-164).

Хоча в своїй скороченій – однотомній «Історії кіномистецтва від його народження до наших днів» Садуль вказує: «у січні 1896 р. у “Гранд-Кафе” демонстрували знятий “зворотною зйомкою” фільм “Руйнування стіни”» [Sadoul. Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours. с. 33] – тобто не на першому сеансі 28 грудня 1896. У сучасному онлайн-каталозі Catalogue Lumière датою створення фільму «Руйнування стіни» / «Démolition d'un mur» взагалі вказано 6 березня 1896 р. [<https://catalogue-lumiere.com/?s=demolition>].

За даними електронного каталогу фільм «Площа Белькур» було створено лише у червні 1896 р. На кіносеансі 28 грудня 1895 р. у «Гранд-кафе» міг демонструватись лише фільм «Площа Кордельє в Ліоні» (створений 10 травня 1895 р.). Можна припустити, що через 20 років, пригадуючи перший кіносеанс 28 грудня 1895 р., Мельєс міг просто помилитись у назві – назвати замість «Площі Кордельє в Ліоні» (фільм, який фактично демонструвався тоді) «Площу Бель-

кур». Названі Мельєсом деталі («лошадь, везшая телегу, пошла на нас, а вслед за ней другие экипажи, потом прохожие») дають підстави вважати, що Мельєс описує саме фільм «Площа Кордельє». При цьому наразі невідомо, щоб існувало кілька зафільмованих зображень площі Белькур, з яких якесь могло б демонструватися на першому кіносеансі. Зрештою – чи то через первісну суто технічну помилку мемуариста, чи то вже в уяві самого Мельєса – у створеному і продюкованому образі «Площа Белькур» і «Площа Кордельє», назви і деталі зображення – створюють уявлення події, де фактично існує в різні часи, в різних локаціях і стрічках, поєднується в цілісний образ першого кіносеансу – фрагменти стрічок з різного фізичного часу злилися в єдиний уявний образ події, який не викликає сумнівів, хоча не відповідає фактичному стану речей.

Дослідник К. С. Ахметов у праці «Кіно як універсальна мова. Лекції про кінематограф» (2019) приділив доволі детальну увагу розбіжностям щодо фільмів Люм'єрів. Він зокрема пише:

Не дивно, що Мельєс згадує про те, як він «побачив» цей фільм на першому ж сеансі – «Прибуття поїзда» справляло настільки потужне враження, що про нього ходили легенди, люди прагнули подивитися саме цю картину, для багатьох вона стала символом кінематографа в цілому. *Існує ще один варіант цього фільму* (курсив наш – Г. Ч.), який не справляє такого враження – обрано менш вдалу композицію кадру, поїзд іде відносно повільно».

При цьому в книжці Ахметова наведено кадри з «Прибуття поїзду...», на яких ми бачимо, зокрема, робітника з візком, якого згадує і Садуль у своєму описі. Далі автор зазначає, що «Через півроку ці фільми побачив Олексій Пешков <...>». Тоді як Горький дивився і описав *перший* варіант «Прибуття поїзду...», знятий у 1896 році. Додамо, що «композиція кадру» в обох версіях фільму майже ідентична: у версії 1897 р. на кілька градусів менш гострий кут (кутова перспектива), і поїзд видно трохи віддаленіше. Що ж до швидкості руху, то вона не може бути різною суто технічно: незмінними залишалися модель локомотива, довжина поїзда, розміри платформи – тому швидкість руху, відстань і час гальмування ідентичні.

Навіть у фактично «канонічних» текстах двох авторів – описи двох різних варіантів фільмів іс-

нують ніби як опис одного фільму. І навіть фахівці ладні сприйняти один за інший.

Меморіали і монументи

На стіні платформи залізничної станції Ла Сьота (Франція, департамент Буш-дю-Рон) – розміщено фото з фільму «Прибуття поїзду...». Кадр, що зображує передню частину паровоза – не з першого фільму 1896 р., а з версії фільму 1897 р. На пам'ятній дошці, встановленій на будівлі цієї залізничної станції у 1942 р., зазначено, що Луї Люм'єр «у 1895 (виділено нами – Г. Ч.) році <...> фотографував поїзд у русі; створивши один з перших фільмів, які дали початок сінематографу Огюста та Луї Люм'єр»¹.

[Інша історична деталь: дата «22 листопада 1942 р.» на пам'ятній дошці – означає, що дошку встановлено у перші дні після того, як нацистська Німеччина, порушивши умови Комп'єнського перемир'я 1940 р., окупувала цей регіон разом з рештою французької території – яка до того мала статус «вільної зони», відомої як Вішістська Франція].

У міському парку (Jardin de la Ville) Ла Сьота у 2016 р. встановлено монумент французької скульпторки Розлін Коніль / Roselyne Conil «La locomotive»: виконаний з алюмінію сріблястий фронтальний силует локомотива з символами «N° 169». Умовність абстрактної форми авторка поєднала з точною фактичною деталлю: номером локомотива. Цієї деталі нема навіть у самому фільмі – її треба було додатково визначити. Розлін Коніль є авторкою кількох сучасних скульптур, встановлених у парку як данина пам'яті історичних подій. Біля входу до міського парку Ла Сьота про це сповіщає вивіска «Історична спадщина Ла Сьота у чотирьох творах мистецтва» / «Le patrimoine historique de La Ciotat au travers de 4 oeuvres d'art». Вивіска містить короткі стислі описи скульптур та історичного контексту. В межах обраної теми нас цікавлять дві скульптури:

«Локомотив (прибуття поїзда на вокзал Ла Сьота)

Неймовірно!

1895. Паніка в залі! Локомотив мчить на глядачів! Луї Люм'єр сіє страх серед глядачів демонстрацією свого фільму «Прибуття поїзда на вокзал Ла Сьота»...»².

Як бачимо, фільм «Прибуття поїзда...» датовано 1895-м роком.

«Политий поливальник

Смішна історія!

Ця велика бронзова скульптура була створена за знаменитим «Политим поливальником» Луї Люм'єра. Цей фільм буде вперше показано 21 вересня 1895 року в Ла Сьота, під час приватної сімейної демонстрації в садибі Люм'єр, потім його покажуть 28 грудня 1895 року в «Індійському салоні» Гранд-кафе в Парижі. Саме Франсуа Клер (1888-1952), садівник родини, втілює першу бурлескную роль у кіно!»³.

Згідно з даними каталогу Люм'єр (з посиланням на Bulletin de la Société française de photographie, 2e série, Tome XI, № 16, 1895), перша демонстрація фільму «Политий поливальник» відбулася 10 червня 1895 р. в Ліоні – на три місяці раніше дати, вказаної на вивісці. Враховуючи, що вивіска інформує саме про «домашній показ» безпосередньо у маєтку Люм'єрів – навряд чи режисери у себе вдома побачили свій фільм пізніше, ніж самі його продемонстрували в іншому місті...

Вивіска позначена увагою до деталей: вказано ім'я та роки життя одного з героїв першої комічної сценки – Франсуа Клера, садівника Люм'єрів. Однак вивіска не розкриває того факту, що фільм «Политий поливальник» – так само, як і «Прибуття поїзда...» – було знято у трьох версіях: перша – 1895 р., ще дві – у проміжку 1896-1897 рр. До того ж, як і у випадку з «Прибуттям поїзда...» – принаймні дві версії «Политого поливальника» сьогодні наявні для перегляду у відкритому доступі. Бронзова фігура за виглядом ближча саме до зов-

¹ «au cours de l'année 1895 <...> en photographiant l'entrée d'un train en marche; a réalisé l'un des premiers films, qui sont à l'origine du cinématographe Auguste et Louis Lumière» [фото з сайту theladytravels.com]

² «La locomotive (l'arrivée d'un train en gare de La Ciotat). Incroyable! 1895. Panique dans la salle! La locomotive lance sur les spectateurs! Louis Lumière sème l'effroi parmi les spectateurs avec la projection de son film "L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat" La cinématographe est lancé!...» – Ce matin la locomotive est entrée au Jardin de la ville! URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DJLnPpZpqc4>

³ «L'arroseur arrosé. Histoire drôle! Cette grande sculpture en bronze a été réalisée o apres célèbre "L'arroseur arrosé" de Louis Lumière. Ce lorn sera montre pour la première fois is 21 septembre 1895 à la Ciotat, au cours d'une projection privée de le famille au Palais Lumiere il sera ensuite projeté le 28 décembre 1895, au Salon Indien du Grand Café a Paris. Ei c'est Francois Clerc (1888-1952) jardinier de la famille, qui incarne le premier role burlesque du cinema!» – там само.

нішності персонажа найпершої версії 1895 р. (як і вказано на вивісці): садівник з пізнішої версії відрізняється величезними вусами.

Зауважимо, що наведені деталі чи розбіжності не спрямовані на критику мистецького доробку Розлін Коніль. Предметом даної роботи є аналіз *трансформації фактів події в образ події*. І в цьому контексті скульптури пані Коніль є чудовим прикладом: вони є мистецьким осмисленням саме образу події, а не архівованих історичних фактів. На рівні образу у масовій свідомості існують фільм «Прибуття поїзду...», що вразив аудиторію перших кіносеансів, і перша «комічна» – «Политий поливальник».

Додаткові відомості про те, що локомотив мав номер 169, а у комічній сценці зафільмовано садівника Люм'єрів і його ім'я Франсуа Клер, – є виразними деталями, які додають фактури, втім, не руйнують образ. Тоді як відомості про те, що замість двох фільмів існувало *шість*, причому чотири існують досі – здатні *зруйнувати* усталений образ. (Хоча історичні факти свідчать, що низка фільмів братів Люм'єр мали кілька версій кожний. Зокрема такі відомі, як «Вихід робітниць з фабрики», «Политий поливальник», «Прибуття поїзду...», «Руйнування стіни»... І їх версії наявні для перегляду.) Що ж до хронологічних неточностей – так само: вони важливі для факту, втім не такі вже й значущі для образу. Більше того, вказана на вивісці в парку Ла Сьота дата першої демонстрації «Политого поливальника» не є помилкою авторів: вона відповідає даті, поширеній у публічних джерелах, зокрема, вказаній у французькій Вікіпедії. Сама ж Вікіпедія не позначена точністю: в різних мовних версіях або повторює дату 21 вересня, або обмежується згадкою про перший публічний комерційний кіносеанс 28 грудня 1895 р. в Парижі; лише німецька і англійська версії вказують 10 червня, причому німецька надає детальні відомості про показ (зустріч з учасниками фотографічного конгресу в Ліоні).

Монументи віддзеркалюють саме образ фільмів (та подій) як певного явища, тим самим продовжують *зберігати вже створений образ* у колективній пам'яті.

Проведений аналіз фактичної основи історичних подій і образу подій (сформованого в історіографічних описах, закріпленого у меморіалах) показує, що між фактом події і її образом виникає *суперечність*. Суперечність полягає у тому, що під час трансформації фактів у образ, факти за-

знають таких викривлень, що відтворити з образу події реальний перебіг події – зробити «зворотний переклад» – вже неможливо. Образ нищить факти, з яких виникає.

Механізм викривлень – теоретичний аспект

Головним чинником для *утворення образу події* (ста)є певний резонанс події у суспільстві. Виникнення образу є наслідком суспільної рефлексії: обговорення, публікації, чутки тощо. *Трансформація фактів в образ* супроводжується викривленням фактичних даних.

[Доповнення «на полях» – зображення поїздів у ранніх стрічках Люм'єр. Крім фільму із ла-сьотівським поїздом є ще низка стрічок Люм'єрів із зафільмованим *прибуттям потягів* на інших вокзалах і в інших локаціях. І їх чимало: в ітілійській Каррарі, японській Нагої, австралійському Мельбурні, нью-йоркському Беттері-плейс, у Яффі, у Вільфранш-сюр-Сон (з дуже подібним до ла-сьотівського кутом знімання), на ліонському вокзалі Перраш. І, порівнюючи ці різні, так би мовити, «люм'єрівські» потяги, стає зрозуміло, чому саме поїзд у Ла-Сьота набув особливої символічності. Інші поїзди (наприклад, поїзд на вокзалі Перраш в Ліоні / Lyon-Perrache, № 127, зафільмований 23 березня 1896) через особливості ракурсу і деталей натурного середовища більше «розчинені» у загальному русі інших об'єктів, і їх поява в кадрі очікувана, їх рух не стає акцентованим динамічним і раптовим «явленням». Саме ла-сьотівський поїзд вдалося зафільмувати так, що він дійсно ніби «виникає», спочатку в просторі самого кадру, а потім ніби справді поринає далі, за межі кадру, в зал. На відміну від ліонського Перража – вокзалу з іншими потягами, станція Ла-Сьота – локація не техногенна і виглядає як традиційна замиська місцевість, для якої потяг – об'єкт специфічний.]

Механізм трансформації фактів торкається суміжних галузей, це потребує окремого детального аналізу, що виходить за межі статті. Тут вкажемо лише, що в цьому аспекті вбачається зв'язок із *теорією інформації* (започаткована Клодом Шенноном, 1948), процесами *міфологізації*, а також закономірностями створення *художнього образу*.

Зв'язок із теорією інформації обумовлений тим, що відомості про подію (неважливо, чи то у формі фактів, чи у формі образу події) є *інформацією* – як і будь-яка інформація, вони стають

об'єктом збереження, передачі й перетворення. В термінах теорії інформації і опис події, і образ події являють собою **інформаційні повідомлення**; водночас перетворення фактів в образ можна розглядати як окремий випадок «кодування» – перетворення повідомлення у форму, зручну для зберігання і передачі. Це актуалізує такі поняття з теорії інформації, як «джерело інформації», «кодування, передача і декодування», «середовище розповсюдження та зберігання інформації». Значений незбіг між образом і фактичними відомостями про подію з точки зору теорії інформації є **викривленням інформаційного повідомлення**. Викривлення інформації залежить від кількості каналів і ланок передачі й пов'язане з поняттями інформаційної ентропії, надлишковості інформації (інформаційної надмірності).

Тема дає вихід на такі аспекти явища міфологізації в сучасній культурі, як історичний міф, міф як форма історичної пам'яті, міфологізація суспільної свідомості. Це широкий філософський контекст (Кассіре́р, Барт, Леві-Стросс, Лосев та ін.). Зокрема особливості міфу, актуальні для теми статті, розкриває Ролан Барт у праці «Міф сьогодні» / «Le Mythe Aujourd'hui» (1956): «Міф це слово <...> Будь-який об'єкт у світі можна вивести з його замкненого, мовчазного існування і перетворити на слово, відкрите для прийняття суспільством», «Безперервна гра в хованки між змістом і формою визначає міф», «Міф нічого не приховує і нічого не афішує: він деформує; міф не є ані брехнею, ані зізнанням: він є викривленням (франц. *une inflexion*)» [Barthes, Roland. *Le Mythe Aujourd'hui*]. Автономні «закони» міфу Олексій Лосев описував як «превалювання міфа над логікою і слідування не міфа за логікою, але логіки за міфом (курсив автора – Г. Ч.)», наголошуючи на таких особливих якостях міфу, як «поза-науковість і специфічна істинність» [Losev. *The Dialectics of Myth*].

Окремої уваги заслуговує галузь досліджень історичної пам'яті (міф як одна з її форм, колективні уявлення, механізми закріплення в соціальної пам'яті).

Також обрана тема актуалізує зв'язок із суто мистецькими закономірностями створення художнього образу: при втіленні в певну форму (текст, оповідь, опис тощо) виникає «переломлення» в уяві автора, в його інтерпретації.

В образі події зберігається «інформаційне ядро повідомлення» (якщо використовувати терміни

теорії інформації), або смисловий центр композиції (якщо казати про категорію образу) – довкола чого добудовуються інші деталі. Наприклад, таким ядром чи центром є паровоз, його прибуття на станцію: щодо цього у глядачів немає розбіжностей. Елементи довкола – пасажери, дівчина, селянин, діти, деталі одягу – стають ніби супровідними атрибутами і можуть бути «домислені». Тут близькою є паралель з переказами легенд міського фольклору чи анекдотів: під час поширення (трансмисії) сюжети зазнають модифікації – позначені варіативністю, – втім, залишається незмінною сюжетна модель: інваріант. Співвідношення варіативності та інваріанта окремо досліджується у фольклористиці. При поширенні образу події його викривлення вже мінімізовані, бо це, по суті, репродукування завершеного цілого (на рівні інваріанта), хоча можливі модифікації інваріанта.

Цілісність властива і події, і образу події. Однак подія одномоментна, вона цілісна лише в момент здійснення. У визначеннях теорії відносності подія – моментальне локальне явище, яке відбувається в унікальному часі та просторі, це точка в просторі-часі (або точка світової лінії). Після того, як подія відбулась, її компоненти – учасники, предмети, часо-просторові визначеності – більше не утворюють єдине ціле, можуть зникати, втрачатися. У враженнях і згадках фактичні деталі майже неминуче зазнають викривлень. Відтворення детальної картини події – завдання складне й копітке. Образ – існує в часі, його цілісність підпорядковується особливим закономірностям, відмінним від закономірностей фізичної події: логіка, хронологія чи технічні параметри можуть спотворюватися – подібно до того, як це відбувається, наприклад, у просторі художнього твору. До образу, в принципі, не застосовні критерії, яким підпорядковується фізичний бік явища.

Зробимо узагальнюючі **висновки**.

Подія, що набула певного значення для суспільства, висловлюючись фігурально, має **дві форми «життя»: факти і образ**. При цьому:

– образ події, який існує в суспільній свідомості, незрідка не відповідає *фактичним обставинам* події;

– викривлення фактичних даних відбувається в процесі трансформації фактів в образ події;

– відомості про фактичні обставини події *існують паралельно з образом події, незважаючи на невідповідність між ними*;

– фактичні дані про подію розрізнені, фрагментарні, неповні, потребують встановлення, перевірки, зіставлення в єдину картину; образ події позначений цілісністю (логічно завершений), широко представлений в публічному просторі, (ре)транслюється джерелами масової інформації, додатково закріплений у мистецькі форми (пам'ятники, меморіали).

Образ події і фактичні дані про подію існують у спільному часі, втім, у *різних царинах*: факти належать до галузі архівних джерел, спеціальної літератури тощо, тоді як образ – функціонує у колективній свідомості. Така «ізолюваність» і дає змогу образу події існувати паралельно з фактами, які здатні засвідчити невідповідність образу фактам.

Колективне уявлення про подію – це саме образ події. В суспільній свідомості уявлення про подію існує, зберігається і передається у формі образу, а не сукупності точних фактів про реальний перебіг події. Відтак майже завжди є похибка, яка потенційно може досягти рівня радикального викривлення уявлення про перебіг подій.

Усвідомлення людьми того чи іншого явища потребує цілісності – і такої якості набуває саме образ події. Фактичні відомості про подію із плином часу втрачаються, з цим зникає їх цілісна сукупність: вцілілі факти не стільки приховані, скільки розрізнені та фрагментовані, не зібрані у цілісну картину. Для відтворення картини фактичного перебігу подій потрібно зібрати вичерпну сукупність даних, опрацювавши масиви інформації, це складна дослідницька робота, поза межами інтересів і можливостей абсолютної більшості людей – споживачів інформації.

Тоді як образ – як складена цілісна структура є стійким, ця форма повідомлення, подібна до казок і міфів, зручна для збереження і поширення.

При цьому надзвичайно важливо відрізнити факти від образу, аби у наукових історіографічних текстах образ не підміняв факти. Оскільки для історичної науки принципово важливим є вивільнення фактів від нашарувань історичної пам'яті (міфологізація, стереотипізація тощо).

Розглянуті в статті питання дотичні до проблем історичної пам'яті, міфологізації подій історії, теорії інформації – що потребує окремого аналізу.

Джерела та література

- Легеца, О. С. (2019). Концепція міфу у творчості Ролана Барта. *Вісник Львівського університету*. Серія філос.-політолог. студії. Вип. 23, с. 54-59.
- Миславський В. Н. (2017). *Фактографічна історія кіно в Україні. 1896-1930*. Т. 3, ч. 1. Х.: «Дім Реклами». 680 с.
- Barthes, Roland (1991). *Mythologies*. Selected and translated from the French by Annette Lavers. Translated from the French *Mythologies* (c) 1957 by Editions du Seuil, Paris. Translation (c) 1972 by Jonathan Cape Ltd. The Noonday Press, New York. Farrar, Straus & Giroux. Manufactured in the United States of America. Twenty-fifth printing. 164 p. – <https://soundenvironments.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-mythologies.pdf>
- Barthes, Roland (1970). *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil. 247 p.
- Barthes, Roland (1957). *Le Mythe Aujourd'hui*. – *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil. Pp. 181-233. <https://ru.scribd.com/document/62765017/Barthes-Mythologies-Le-Mythe-Aujourd-hui>
- Catalogue Lumière*. L'œuvre cinématographique des frères Lumière access [Electronic resource]: Arrivée d'un train à La Ciotat. Vue N° 653. Access mode: <https://catalogue-lumiere.com/arrivee-train-a-la-ciotat/>. Title from the screen.
- Cholodenko, Alan. The Crypt, the Haunted House, of Cinema. *Cultural Studies Review*, 10(2) (September), 2004. Pp. 99-113.
- Gunning, Tom. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the. (In) *Credulous Spectator*. / *Viewing positions: ways of seeing film* / Williams, Linda. Rutgers University Press. New Brunswick (N. J.). P. 114-133. ISBN-10 0485300753
- Loiperdinger, Martin (Spring 2004). Lumière's «Arrival Of The Train»: Cinema's Founding Myth. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. University of Minnesota Press. Vol. 4, No. 1. P. 99-118.
- Losev, Aleksei Fedorovich (2014). *The Dialectics of Myth* ; Translated from the Russian by Vladimir L. Marchenkov. Routledge. 235 p. ISBN 9780415753852
- Quatre oeuvres pour raconter l'histoire de La Ciotat*. – Var-Matin. Publié le 07/10/2019 à 10:16, mis à jour le 07/10/2019 à 10:16 – <https://www.varmatin.com/arts/quatre-oeuvres-pour-raconter-l-histoire-de-la-ciotat-419955>
- Ray, Zone (Spring 2004). Lumiere Illuminated: «Moving Image» Debunks Myths Surrounding «Arrival of the Train». *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. Vol. 4, Number 1. University of Minnesota Press. 176 pps. ISBN 0-8166-4530-2 – IDA International Documentary Association. TUE 11.30.2004. – <https://www.documentary.org/feature/lumiere-illuminated-moving-image-debunks-myths-surrounding-arrival-train>

- Sadoul, Georges (1949). *Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours*. Paris, France: Ernest Flammarion. 493 p.
- Sadoul, Georges (1948). *Histoire générale du cinéma*. Tome 1. L'invention du cinéma 1832–1897. Les pionniers du cinéma (de Méliès à Pailhé) 1897–1909. – Paris: Les Éditions Denoel. 438 p.
-
- References**
- Barthes, Roland (1957). *Le Mythe Aujourd'hui*. – *Mythologies*. – Paris: Éditions du Seuil. Pp. 181-233. <https://ru.scribd.com/document/62765017/Barthes-Mythologies-Le-Mythe-Aujourd-hui> [in French]
- Barthes, Roland (1970). *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil. 247 p. [in French]
- Barthes, Roland (1991). *Mythologies*. Selected and translated from the French by Annette Lavers. Translated from the French Mythologies (c) 1957 by Editions du Seuil, Paris. Translation (c) 1972 by Jonathan Cape Ltd. – The Noonday Press – New York. Farrar, Straus & Giroux. Manufactured in the United States of America. Twenty-fifth printing. 164 p. – <https://soundenvironments.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-mythologies.pdf> [in French]
- Catalogue Lumière*. L'œuvre cinématographique des frères Lumièreaccess [Electronic resource]: Arrivée d'un train à La Ciotat. Vue N° 653. – Access mode: <https://catalogue-lumiere.com/arrivee-train-a-la-ciotat/>. Title from the screen. [in French]
- Cholodenko, Alan (2004). The Crypt, the Haunted House, of Cinema. *Cultural Studies Review*, 10\2 (September). Pp. 99-113. [in English]
- Gunning, Tom. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the. (*In*)*Credulous Spectator* / Viewing positions: ways of seeing film. Williams, Linda. Rutgers University Press. New Brunswick (N. J.). P. 114-133. ISBN-10 0485300753 [in English]
- Leheza, O. S. (2019). Kontsepsiia mifu u tvorhosti Rolana Barta [The concept of myth in the work of Roland Barthes]. *Visnyk Lvivskoho universytetu*. Seriiia filos.-politolo. studii. Vyp. 23, p. 54-59. [in Ukrainian]
- Loiperdinger, Martin (Spring, 2004). Lumière's "Arrival Of The Train": Cinema's Founding Myth. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. University of Minnesota Press. Vol. 4. No. 1. P. 99-118. [in English]
- Losev, Aleksei Fedorovich (2014). *The Dialectics of Myth*. / Translated from the Russian Vladimir L. Marchenkov. Routledge. 235 p. ISBN 9780415753852 [in English]
- Mislavskiy, V.N. (2017). *Faktograficheskaya istoriya kino v Ukraine. 1896-1930* [Factographic history of cinema in Ukraine. 1896-1930]. T. 3, ch. 1. Kharkov: «Dim Reklamy». 680 p. [in russian]
- Quatre oeuvres pour raconter l'histoire de La Ciotat. – Var-Matin. Publié le 07/10/2019 à 10:16, mis à jour le 07/10/2019 à 10:16 – <https://www.varmatin.com/arts/quatre-oeuvres-pour-raconter-l-histoire-de-la-ciotat-419955> [in French]
- Ray, Zone (Spring, 2004). Limiere Illuminated: «Moving Image» Debunks Myths Surrounding «Arrival of the Train» / *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. Vol. 4, Number 1. University of Minnesota Press. 176 pps. ISBN 0-8166-4530-2 – IDA International Documentary Association. TUE 11.30.2004. – <https://www.documentary.org/feature/lumiere-illuminated-moving-image-debunks-myths-surrounding-arrival-train> [in English]
- Sadoul, Georges (1949). *Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours*. Paris, France: Ernest Flammarion. 493 p. [in French]
- Sadoul, Georges (1948). *Histoire générale du cinéma*. Tome 1. L'invention du cinéma 1832–1897. Les pionniers du cinéma (de Méliès à Pailhé) 1897–1909. Paris: Les Éditions Denoel. 438 p. [in French]

Georgii Cherkov

The Lumiere brothers first films. Factual basis and emergence of the image-myth

Abstract. In the proposed article, the author conducts a comprehensive analysis of the established information about the most famous early films by the Lumière brothers (such as «Arrival of the Train at La Ciotat Station»), concerning the circumstances of their creation, release, perception, and content. The inconsistencies of the above-mentioned knowledge with the actual circumstances allow us to see a certain systematicity, which can be presented as a mechanism for transforming the actual circumstances of a socially significant event into an image of this event: the formation of a mythical image and the existence (and transmission) of ideas about the event in this form. In this context, according to the author, the early films which he selected for analysis present an example of such a mechanism of transformation, which is universal and capable of covering a broad category of social phenomena.

Keywords: early cinema, Louis Lumière, «Arrival of the Train at La Ciotat Station», image-myth.

УДК 791.223.1(091)(045)

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

DOI: 10.34026/1997-4264.34.2024.305196

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, Україна

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

ВЕСТЕРН: ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ

Анотація. У статті простежуються трансформації одного з найпопулярніших жанрів кінематографа – вестерну. Розглянуто, як еволюціонувала оптика бачення традиційних персонажів, характер драматургічних рішень. Спостерігається новація у візуальному рішенні, нові акценти у сегмантиці кольорів. Розглядається індіанська тематика, яка набула найбільш відчутних змін за всю історію жанру. Показано, що одним з найдієвіших засобів насильства щодо підкорених народів було прагнення колонізаторів позбавити їх своєї суб'єктності, свого дискурсу, можливості донести до світу свій наратив.

Все це стосується і голлівудського кінематографа; індіанців зображували або як загрозову стихійну силу, що несе смертельну небезпеку, або як «добрих дикунів», по-дитячому наївних і безпорадних. Тому у фокусі уваги опиняються ті фільми, де відчувається прагнення митця почути і зрозуміти Іншого. Серед ряду вестернів, таких як «Зламана стріла», «Осінь шайенів», «Велика маленька людина», що з'явилися на екрані в різні історичні періоди, виокремлено фільм М. Скорсезе «Вбивство квіткової повні», що став не лише мистецькою, а й суспільною подією. Індіанці тут наділені суб'єктністю, особливо показовим стає трактування образу жінки-індіанки як активної особистості, що здатна діяти, а не лише страждати. Епічний фільм Скорсезе переводить індіанську тему в іншу якість у голлівудському кінематографі. Важливі зміни в структурі жанру внесла поява «ревізійністських» вестернів, що призвело і до нового трактування традиційних персонажів. Простежується інтертекстуальна взаємодія європейських і американських взірців жанру, зокрема італійських спагетті-вестернів, а також фільмів про Дикий Захід, створених німецькими кінематографістами.

Сучасний вестерн, не відмовляючись від видовищності й розважальності високою мірою орієнтований на авторське начало. До того ж, іронічне переосмислення класичних взірців, характерне для постмодернізму, змінюється метамодерністськими тенденціями. Еволюціонуючи і трансформуючись, вестерн водночас не втрачає своїх основних класичних параметрів, збагачуючись елементами інших екшн жанрів і активно впливаючи на них.

Ключові слова: вестерн, суб'єктність, Інший, спагетті-вестерн, «ревізійністський» вестерн, постмодернізм, трансформація, колоніальний дискурс, сеттінг.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Як кожен живий організм у мистецтві, жанр вестерну перебуває в процесі змін і трансформацій. Набувають нового звучання мотиви, образи, атмосфера дії.

Мабуть, за всю історію вестерну найбільш відчутно еволюціонувала індіанська тема. Від зображення індіанців або як загрозової сили, стихійного лиха, що несе смертельну небезпеку, або як «добрих дикунів», по-дитячому наївних, американський кінематограф поступово приходив до усвідомлення суб'єктності корінних мешканців Американського континенту, до відкритості до Іншого, прагнення почути і зрозуміти його. Поряд з індіанською темою повертається «чорний» вестерн, що певний час посідав скромне місце на американському екрані.

Відчутно змінюється і сама оптика бачення традиційних персонажів, та площина, в якій розгортаються драматургічні конфлікти. Нові акценти спостерігаємо у візуальному рішенні, стає більш значущою семантика кольорів, набирає нових абрисів сеттінг.

Уважного аналізу потребують взірці жанру, створені за межами Голлівуду, зокрема спагетті-вестерни, які, зі свого боку, відчутно збагатили арсенал виражальних засобів жанру.

Ті важливі зміни і зміщення акцентів, що їх принесла практика «ревізійоністських» вестернів, демонструють міцність і водночас «еластичність» жанрової структури, утвердження визначальних жанрових принципів.

Важливою ознакою вестерну XXI століття стала артикуляція авторського начала, що не означає відмови від видовищності й розважальності.

В естетичних орієнтирах знаних кіномитців спостерігається свого роду рух від рішень в постмодерному ключі, що знаходить своє виявлення в іронічному переосмисленні класичних взірців, до мистецьких конструктів метамодерністського плану.

Впродовж усієї своєї історії вестерн як жанр перебував у інтертекстуальній взаємодії з іншими екшн-жанрами, черпаючи в них образи, мотиви, систему виражальних засобів, а з другого збагачуючи їх мистецький арсенал. Тому вестерн і є об'єктом уважного теоретичного дослідження, матеріалом для виявлення закономірностей і тенденцій сучасного екранного мистецтва.

Мета статті: простежити і проаналізувати трансформації вестерну в соціокультурному кон-

тексті та в інтертекстуальних зв'язках при збереженні основних параметрів жанру.

Виклад основного матеріалу. В історії колоніальних завоювань розгорнута переконлива картина тих засобів насильства, якими безжальні завойовники упокорювали корінні народи.

Втім, сучасна постколоніальна теорія артикулює ще один могутній засіб, що своєю дієвістю не поступається збройному насильству чи економічному тиску. І це прагнення колонізатора позбавити підкорені народи своєї суб'єктності, свого дискурсу, можливості висловлювання, донесення своєї позиції. Уважні дослідники розкривають ситуацію, в якій «аборигени» мають право щонайбільш «втішатися» національним костюмом, піснями, танцями, які, звичайно, підкориговано під смаки і бачення панівних верств колонізаторів. Глибинний національний досвід всіляко відтісняється, заперечується можливість пригноблених народів донести до світу свій наратив. «Переважає погляду імперського спостерігача – це загальна стратегія текстуального імперіалізму: перо переможця описує звичаї та поведінку тубільців» (Томпсон, Е. 2023. С. 113).

Все сказане цілком стосується як голлівудського кінематографа загалом, так і одного з його найпопулярніших жанрів – вестерну. Тому таким принциповим видається поява фільму «Вбивство квіткові повні», режисер Мартін Скорсезе.

Інколи митці панівної нації намагаються говорити від імені гноблених народів. Це варте всілякої поваги і підтримки, але все ж таки це голос, який так і не зможе до кінця послідовно і правдиво передати дискурс Іншого. Бо той голос звучить інколи дуже різко і образливо для вуха панівної нації. І все ж його слід почути. Тому розмову про індіанську тему ми починаємо з фільму «Вбивство квіткові повні» (2023), який сьогодні розкриває її, впритул наближаючись до «голосу» самих індіанців. Ця стрічка стала подією у світовому кінематографі й викликала бурхливу реакцію як глядачів, так і критиків.

Індіанська тема з'явилась в американському кіно вже в перших «протовестернах», прикладом може послугувати згадувана вже 10-хвилинна стрічка «Індіанці і дитя». Звідтоді образи екзотичних воїнів прерій пережили численні трансформації, набуваючи часто прямо протилежного звучання. В ранніх вестернах вони набували рис жорстоких дикунів, головною метою яких було

зняти скальп зі свого ворога. Індіанські воїни, що напали на валки переселенців, сприймалися як небезпечна стихійна сила, така сама, як повинь або пожежа в преріях, нестримне стадо бізонів, що все змітає на своєму шляху, або водоспад в горах, що перекидає шлях мандрівникам. На екрані було обмаль крупних планів індіанців, хіба що коли треба було показати екзотичний головний убір з пір'я, що прикрашає голову індіанського вождя. І ось настав час – час кардинальних змін у голлівудському кінематографі, коли митці побачили в натовпі воїнів, що з диким вереском мчать за діліжансом чи потягом, мужніх захисників своєї землі, яку вони не мали наміру віддавати чужинцям.

В той час, коли дедалі наполегливіше почали транслюватися думки, що індіанська тема, як і вестерн загалом, вичерпали себе, з'являється фільм, який стає не лише мистецькою, а й суспільною подією. Мартін Скорсезе, один з визнаних класиків сучасного кінематографа, присвятив свій фільм «Вбивство квіткової повні» трагічній долі невеликого індіанського племені осейджів, в якій відбилася історія індіанського народу загалом. В основу сценарію покладено документальну книгу-розслідування, всі герої якої мають цілком реальні прототипи. Напевно, ще з часів «Блакитного солдата» (1970) Р. Нельсона і «Маленької великої людини» (1970) А. Пенна, індіанська тема не звучала так напружено і трагічно. Події, описані в книзі, а потім втілені на екрані, мали місце в 20-х рр. ХХ століття. Невелике злиденне індіанське плем'я осейджів несподівано отримує «подарунок фортуни»: на землях їх резервації знайдено великі поклади нафти. Здається, для колись принижених і упосліджених людей відкриваються чудові перспективи. От ми бачимо колись злидених мисливців у розкішних кадилаках, їх дружини носять вже намиста не із шипшини, а із дорогоцінних перлин, живуть вони не у вігвамах, а у великих особняках і прислужують їм білі метрдотелі та покоївки. Здається, казка стала реальністю, та прекрасні ілюзії досить скоро розвіюються. Починається кривава жорстока дійсність. Один за одним відбуваються вбивства, які ніхто з місцевих представників влади не може або не хоче розкрити. Це стає поштовхом для створення за наказом президента Гувера Федерального бюро розслідування. Слідчі приїждять із Вашингтона, щоб зрештою розмотати клубок жорстоких, часто незрозумілих убивств.

І все ж марно хтось сподіватиметься побачити на екрані «круто зварений» детектив. З перших кадрів режисер надає своєму твору епічного звучання. Фільм відкривається кадрами таємничого обряду, що його звершує індіанський жрець. Він ховає сакральний предмет індіанців – люльку і під плач старих жінок пророко віщує, що скоро осейджи забудуть свої імена, свої звичаї і обряди, та проживатимуть чуже життя – життя блідолиць чужинців. І в той момент, коли звершується це поховання, із землі виривається фонтан нафти і щасливі молоді індіанці, танцюючи, купаються в струменях чорного золота. Земля забирає минуле і вона ж дарує майбутнє. Та оптимізм цієї символіки виявляється ілюзорним.

Власне, фільм Скорсезе про те, як збуваються сумні пророцтва індіанського жреця.

Наступні кадри фільму – це прибуття потяга на місце розробки нафтових виробів. Цей потяг – омаж Скорсезе не лише братам Льюм'єр, а й Едвіну Портеру, автору першого визнаного вестерну. Втім, кадри з потягом не лише цитата, що відсилає нас до славного минулого кінематографа. Саме на ньому прибуває один з центральних персонажів фільму – солдат у відставці Ернест Бархард.

Ситуація появи героя досить традиційна для американського кіно, для вестернів зокрема. Демобілізований вояк прибуває у невелике місто, яке виявляється «містом безправ'я» і вступає у безкомпромісну боротьбу із «силами зла» – місцевою мафією, безчесним шерифом, місцевим багатієм, варіантів тут безліч. Та Ернест Бархард (Леонардо ді Капріо) зовсім не налаштований на подвиги. Він приїхав до свого дядечка – шанованого всіма фермера Білла Хейла (Роберт де Ніро), щоб добре влаштуватися в житті, одружитися, завести сім'ю і жити як добрий американець.

Як бачимо, знаний режисер зводить у фільмі двох акторів, з якими він упродовж своєї кар'єри зняв не один шедевр. Ді Капріо і в цій картині продовжує «мужню боротьбу» із своїм амплуа романтичного героя, який, втім, і зробив його зіркою світового масштабу.

Апогеєм успіху актора в цьому амплуа був, безперечно, «Титанік». Та, цікаво, що свій вимріяний «Оскар» актор отримав за роль вже зовсім іншого гатунку. Власне, з фільму «Той, що вижив» і глядачі, і критики побачили іншого ді Капріо, що, напевно, і стало вирішальним важелем у боротьбі за «Оскар» ді Капріо, який вже рішуче відійшов від свого амплуа.

луа «Ромео». Саме за вимогою ді Капріо було перероблено сценарій майбутнього фільму Скорсезе. Спочатку актор мав зіграти слідчого ФБР, який приїздить розплутати хитросплетіння злочинів в окрузі Осейдж. Та він вибрав для втілення саме Ернеста Бархарта, який завдяки ді Капріо став знаковою по-статтю в картині Скорсезе. Класичний вестерн знав героїв, здатних на подвиги і негідників, які поставали втіленням зла. Персонаж ді Капріо інший. Він начебто не здатний на якесь відкрите злодіяння. Але те, що робить Ернест Бархарт, виглядає огидніше, ніж навіть постріл супротивнику в спину. Жінці, яку він справді покохав, яка народила йому дітей, він, за наказом свого дядечка, додає в ліки отруту, щоб заволодіти її майном.

Його дружину зіграла аутентична індіанка Лілі Гладстон, актрису вважають справжнім відкриттям американського кіно.

Запрошення саме індіанської актриси принципове для вестерну. Небезпідставно звучав докір американським режисерам, що на ролі індіанців найчастіше запрошували американських акторів.

Слід зауважити ще один важливий момент. Тема кохання між білим американцем і жінкою з індіанського племені з'явилась ще на зорі вестерну. Згадаймо хоча б «Чоловік скво» С. де Міля 1913 року. Незвичайність трактування образу жінки-індіанки у фільмі Скорсезе в тому, що вона виступає як активна особистість, людина, що здатна діяти, не лише страждати, а й протистояти злу. Автори фільму надають їй «можливість висловлювання». Тут варто згадати, що постколоніальні наративи часто звучать суголосно з феміністськими кінотеоріями, які набрали силу в другій половині минулого століття.

Повертаючись до персонажа ді Капріо, значимо, що для його характеристики актор знаходить цікаву деталь, яку один критик влучно назвав «перевернутою посмішкою». Глядач звик у вестернах бачити або білозубу посмішку героя, або рішуче стиснуті щелепи. Ді Капріо саме цією деталлю, опущеними кутіками губ наче акцентує оту готовність Бархарта плисти за течією, його нездатність протистояти злу, що перетворює його на покірне своє знаряддя.

Де Ніро, навпаки, знову нам продемонстрував свою блискучу здатність наділяти своїх персонажів-негідників харизмою, що лише посилює ту силу зла, яку вони, здається, випромінюють. Доброзичливий, відвертий у своїх розмовах з пле-

мінником, він дає йому поради, які вражають холодним цинізмом. Його політика щодо індіанців теж будується на підступності та лицемірстві. Він зводить для них школи і лікарні, й заодно організовує розправи, убивства, підпали, щоб заволодіти їхніми багатствами.

Можна сказати, що фільм Скорсезе, епічний і навіть споглядальний, підвів свого роду ризику під індіанською темою в голлівудському кінематографі, переводячи її в іншу якість.

Так, у цьому фільмі держава стає на захист індіанців, вони змогли стати власниками надір своєї землі, здається, ми спостерігаємо не лише кінематографічний, а й історичний «happy end». Та, на жаль, реальність виявилась іншою. Індіанці, здавалося б, отримавши такий шанс, не змогли вписатися в жорсткі рамки цивілізації білих людей, які буквально вичавлювали на маргінеси цих наївних дітей природи.

Історія світового кіно досить детально простежила еволюцію індіанської теми у вестерні, починаючи від формули «хороший індіанець – мертва індіанець» і до зняття лаврового вінка героя з генерала Кастера, винуватця кривавої різанини на Сенд-Крик. Індіанці відплатили Кастеру, розгромивши його загон при Літл-Біг-Хорні. Важко перелічити як кількість американських фільмів, що оспівували генерала Кастера, так і імена знамих акторів, які втілювали цей образ на екрані. До Еррола Флінна («Вони померли на своїх постах», 1941) слід додати ще Рональда Рейгана, який зіграв Кастера у фільмі «Остання битва Кастера».

Зазначимо, що один із перших фільмів про генерала «Дорога на Санта-Фе» поставив у 1912 році режисер Френсіс Форд, чий молодший брат Джон Форд стане одним з найвидатніших американських кінематографістів, володарем аж 4-х «Оскарів». Із 140 фільмів поставлених ним за життя, 80 були вестерни. За свідченнями істориків він представлявся таким чином: Я, Джон Форд, режисер, який знімає вестерни. «Долину монументів», в якій Форд знімав більшість своїх стрічок, названо на честь митця «Долиною Джона Форда».

Видається доцільним простежити трансформацію індіанської теми у вестерні саме у цього видатного кіномитця.

Вже згадувалось, що саме Фордові вдалося найбільш емоційно і разом з тим епічно відтворити зіткнення білих переселенців з індіанцями як у стрічці «Залізний кінь», так і у славнозвісному

«Діліжансі», який вважається еталоном жанру. Саме Форд показав напади індіанців як небезпечну, невгамовну стихію, яка змітає все на своєму шляху. Причому сила ця алогічна й ірраціональна. Інакше як пояснити епізод, коли з войовничими криками індіанські воїни мчать навздогін за діліжансом, потрапляючи під кулі пасажирів і не докладаючи найменших зусиль, щоб зупинити екіпаж.

У його фільмах точка бачення – це позиція білої людини, яка бачить в індіанцях лише небезпеку як у будь-якому стихійному лихові. Разом з тим Форд зумів передати велич і силу індіанського воїна – знаменитий силует індіанця на тлі згасаючого неба, але не вдвлявся в його обличчя крупним планом і не намагався почути правду цих людей, які захищали свою землю.

У фільмах Форда індіанці завжди лишались Іншими. І річ не в тому, що глядач не міг роздивитися їхні обличчя. Вони не мали свого голосу, не мали права на висловлювання. Власне, такий підхід був характерний для «золотої епохи» Голлівуду. Втім, уже п'ятдесяті приносять інші віяння, інші настрої. З'являються фільми, де індіанці представлені не як дика ірраціональна сила, а як особистості, з якими можливий діалог. І все ж цей процес тектонічних зсувів в індіанській тематиці варто простежити на творчості режисера, більшу половину фільмів якого становили вестерни. І це вже згаданий нами Джон Форд. Слід зазначити: коли починаються поки що латентні зміни у цьому жанрі, Форд відходить від нього і майже 5 років надає перевагу іншим темам і сюжетам. І лише в 1956 році він повернеться до вестерну. Фільм «Шукачі» – екранізація книги Алана де Мея, яка щойно вийшла в 1954 році та стала бестселером.

Один з постійних акторів Форда Джон Вейн тут, мабуть, зіграв одну з найкращих своїх ролей. Він іде за досить традиційним малюнком своїх героїв, мужніх і безкомпромісних, справжніх мужчин з Далекого Заходу, життя яких минає у безкінечних зіткненнях зі смертельною небезпекою. Втім, і актор, і режисер вносять у постать Ітана Едвардса нові емоційні барви і нюанси. Герой Вейна, офіцер армії Півдня, не може примиритися з поразкою, не готовий поміняти «шаблю на плуг». І все ж через кілька років він повертається на ферму свого брата, щоб, як кажуть, зігрітися біля рідного вогнища. Та недовго тривав час розради. Напад індіанців обертає ферму на попелище. Ітанові залишаються помста і надія знайти

і повернути свою маленьку племінницю Деббі, яку індіанці забрали з собою. Починаються роки шукань, надія то спалахує, то згасає. Супутником Ітана у цих небезпечних подорожах стає Мартін Полі (Д. Джефрі Хантер), якого Ітан знайшов ще дитиною на згарищі ферми його батьків. І хоч хлопець виріс у сім'ї його брата, герой Вейна не йме йому віри, бо Мартін напівкровка, в його жилах тече кров індіанців черокі. Так одним з головних мотивів фільму Форда стає здолання Ітаном свого упередженого ставлення до хлопця. Причому цей шлях психологічних змін подається інколи в комедійних ситуаціях, коли Мартіну замість ковдри продають індіанську скво, яка заявляє, що тепер він має з нею одружитися. Або такий майже непомітний жест Ітана, коли він щільніше вкриває хлопця, рятуючи його від нічного холоду. Втім, справжнє моральне випробування на героя Вейна чекає тої миті, коли він дізнається, що його племінниця, яка вже стала дорослою дівчиною, не хоче покидати індіанського племені, вождь якого взяв її за дружину. Ітан приймає трагічне і жахливе рішення. Він так само хоче будь-що знайти Деббі, але для того, щоб її вбити. І тут вперше наперекір своєму старшому товаришеві стає Мартін.

Розв'язка у фільмі відповідала вимогам голлівудського happy end. Критики, до речі, вказували на певну її штучність. Ітан вбиває індіанця, вождя племені, чоловіка Деббі, здираючи з нього скальп. Коли він наздоганяє дівчину, Мартін затуляє її собою. Та замість здійснити свій кривавий намір, Ітан бере Деббі на руки, а вона ніжно обіймає свого дядечка. Оця нота взаємопримирення, взаємопрощення чи не вперше прозвучала у вестерні Форда.

Режисер взяв участь у створенні фільму «Як було завойовано Захід», який певним чином узагальнював здобутки жанру. Над картиною працювали поряд з Фордом ще такі знані кіномитці, як Генрі Гетевей, Джордж Маршал, а також Річард Торп.

До роботи над фільмом було запрошено кінозірок різних поколінь. Поряд з такими ветеранами вестернів, як Джеймс Стюарт, Генрі Фонда, Джон Вейн, з'явилися молоді Джордж Пеппард, Грегорі Пек, Деббі Рейнолдс, Керол Бейкер та інші.

Була спроба показати історію країни крізь призму життя однієї сім'ї, новоприбулих переселенців Престонів, які, долаючи численні перешкоди, прагнуть вкоренитися на своїй новій батьківщині.

Автори торкнулися найрізноманітніших знакових тем в історії країни, таких як громадянська війна, будівництво залізниці, золота лихоманка, боротьба з бандитами. Не оминули кіномитці й тему індіанську, яка взагалі-то прозвучала в дещо нових інтерпретаціях порівняно з традиційними вестернами. Звичайно, ми побачимо індіанців як стихійну силу, що загрожує життю переселенців. Але виникають мотиви вини новоприбульців в агресивності корінних мешканців цих країв.

Герой Д. Стюарта трапер Лаймус нагадує благородних героїв із романів Ф. Купера, що теж шукали взаєморозуміння з індіанцями. Син Лаймуса Зеб, який має охороняти будівництво залізниці, переконується у підступності саме білих, які порушують всі угоди і домовленості з індіанськими племенами. Втім, він нічого вдіяти не може, йому залишається лише покинути військову службу. Як бачимо, в цій грандіозній картині з життя кількох поколінь американців знов-таки індіанці не отримують «слова», на них дивитимуться з позиції білих, хай і шляхетних, їх друзів, а не їх самих.

Втім, саме шістдесяті роки стануть часом рішучого розвороту індіанської теми. Це час появи так званого «ревізійного» вестерну, в якому були зламані традиційні жанрові коди, його основні елементи. Зазвичай його пов'язують з фільмами Сема Пекінпа «Майор Данді» (1965) і «Дика банда» (1969), в якому стерті традиційні поділи на героїв і злочинців, а дія розвивається від одного кривавого епізоду до іншого.

Сем Пекінпа не раз ще звертався до жанру вестерну, щоразу насичуючи свої стрічки шокуючими сценами насильства. До речі, розвиваючи цю тему, режисер утверджував думку, що в цьому жорстокому світі виживе лише той, в кому не згасли хижацькі, криваві інстинкти. Його «Солом'яні пси» (1971), де інтелектуал-математик із садистичною вигадливістю розправляється зі своїми ворогами, цілком співзвучні «Визволенню» (1972) Д. Бурмена або «Механічному апельсину» (1971) С. Кубріка.

Інші шляхи руйнації естетики традиційного вестерну обрав режисер-нонконформіст Роберт Олтмен. Його фільми у більшості своїй то спостереження розкладання й трагічної трансформації не лише людських стосунків і певних соціальних інституцій, а й усталених жанрів, скажімо воєнного фільму («Военно-польовий шпиталь», 1970), гангстерського («Злодії як ми», 1974), музичного («Нешвілл», 1975). Інші його стрічки – це

руйнація, здається, одвічних соціальних ієрархій («Госфорд-парк», 2001), або нерушимих статусів зірок («Висока мода, 1994»). У картині «Маккейб і місіс Міллер» (1971) режисер ніби навмисне змінює знакові для вестерну і локації, і самі вчинки героїв, Так дія розгортається не в преріях, а в лісових хащах, і не влітку, як традиційно у вестерні, а холодної зимової пори. Головний герой, цю роль і виконує один з найпривабливіших акторів Голлівуду Уоррен Бітті, прибувши в невеличке шахтарське поселення, енергійно починає будівництво. На тому місці, де мала бути церква, зводиться бордель. До речі, «Бордель» це друга назва цієї стрічки. Кохана Маккейба місіс Міллер (арт. Джулі Крісті) виявляється холодною корисливою повією, яка навіть за візити свого співмешканця бере з нього платню. Та й всі стосунки персонажів будуються на взаємному ошуканстві й приниженнях, зрадах і недовірі. Загибель Маккейба від більш вправного суперника не викликає найменшого співчуття і сприймається як заслужена кара.

«Ревізійний» вестерн демонструє вже інший підхід і до індіанської теми. У шістдесятих роках минулого століття – часу змін і потрясінь в американському кінематографі, з'являються фільми, які не лише вражають підвищеним градусом жорстокості, а й трансформаціями в підході до індіанської теми. Особливо вирізняються такі стрічки, як «Блакитний солдат» Р. Нельсона і «Велика маленька людина» А. Пенна, співавтором успіху якої стає актор Дастін Гоффман. Герой фільма Нельсона виступає як свідок тих злочинів, що їх коїть американська армія на землях індіанців. А от Джек Краббс (акт. Гоффман) проживає своє життя, перебуваючи у вирі трагічних подій під час індіанських війн. Він виростає серед індіанців, одружується, його дружину індіанку звать Радість, і він лише поруч із нею відчуває повноту існування. Та свою сім'ю, своїх близьких він втрачає під час нападу на індіанське селище, скоєне солдатами генерала Кастера. Зрештою, Краббс так і лишається між двома світами, приречений на гірку самотність.

Це може здатися парадоксальним, але найбільш почесне місце індіанська тема посіла в європейському вестерні.

В європейських країнах американські фільми про Дикий Захід завжди користувались незмінним успіхом. Варто згадати цікавий факт з історії кіно. У дебютному фільмі «Безодня» Асти Нільсен, великої данської актриси і однієї з перших зірок сві-

тового кіно, з'являється цікавий персонаж. Це цирковий наїзник, який виступав у костюмі ковбоя. Він і стає тим підступним спокусником, який заволодіє увагою молодої жінки. Одним із центральних епізодів фільму стає ковбойський танець, що його виконує героїня Асти Нільсен зі своїм коханцем.

Епізод ще раз переконує, якою привабливою для європейців була екзотика заокеанського континенту. Не дивно, що постаті індіанців на екрані теж привертала увагу європейського глядача. Тим більше, що в літературі образи корінних мешканців Америки теж подавалися не просто як екзотичні персонажі, а зі співчуттям і розумінням. Саме у європейських вестернах була продовжена традиція Фенімора Купера у зображенні індіанців як сміливих і благородних воїнів.

Перші наслідування американським вестернам почали з'являтися ще в 1908-1910 рр. Втім, у роки Першої світової війни імітація вестернів поширюється ще активніше. Пояснити це можна припиненням постачання стрічок цього жанру під час воєнного протистояння. І неначе в продовження цієї тенденції вже в шістдесятих роках саме Німеччина, поділена тоді на дві держави, стає майданчиком для створення європейських вестернів.

У ФРН основою для фільмів про Дикий Захід стали романи надзвичайно популярного і плодотворного письменника Карла Мая. Фільми за його творами ставилися починаючи з 1920-х років, над екранізаціями працювали знані режисери, скажімо, Фріц Ланг. Проте справжній бум ерзац-вестернів почався саме в 1960-х роках після виходу фільму «Скарби срібного озера» за романом все того ж Мая. Критика поставилась дуже суворо до цієї стрічки. Та це не завадило її шаленому глядацькому успіху. Основною принадою фільму став блакитноокий красень П'єр Бріс, французький актор, що втілює на екрані постать благородного і сміливого індіанця Віннету. Успіх був просто безпрецедентним. Глядачів абсолютно не обходило те, що актор типажно зовсім не відповідав образу індіанського воїна.

Німецькі кінорежисери зрозуміли, що потрапили на золоту жилу. В масовому кінематографі ФРН фільми про Віннету посіли одну з чільних позицій. Одна за одною виходять стрічки про славного вождя індіанців: «Віннету», «Золото апачів», «Віннету – син Інгу-Чуна», «Віннету – вождь апачів» та інші. Цікаво, що після значної перерви в 1998 році німецькі кінорежисери знову від-

творили цей образ у двосерійному фільмі «Повернення Віннету». До виробництва «індіанських» стрічок доєдналися французькі та югославські кінорежисери. Саме в Югославії відбувалась більшість наступних зйомок. Природа цієї країни давала можливість імітувати пейзажі скелястих гір, прерій і лісових нетрів американських штатів, де і розгортаються події стрічок з пригодами Віннету.

Цікаво, що саме з Югославії прибув у НДР актор, який втілює на екрані образ благородного індіанця, що мужньо бореться з білими колонізаторами.

У НДР Гойко Мітіч спочатку посідав скромне місце спортивного інструктора. Свої перші невеликі ролі індіанців він зіграв ще в Югославії, у фільмах про Віннету.

У НДР Мітіч спочатку працював спортивним інструктором, потім каскадером і нарешті отримав провідну роль у фільмі режисера Й. Маха «Сини Великої Ведмедиці» (1966 р.). Фільм добре прийняла глядацька аудиторія і на студії ДЕФА вирішили розвинути успіх. Літературним матеріалом для майбутніх стрічок стали романи Фенімора Купера. Так з'явилися «Чингачук – Великий Змій», «Оцеола», «Текумзе» та інші. Цікаво, що саме в європейських вестернах з'явилися історичні образи індіанських вождів, які очолювали визвольну боротьбу свого народу. Американський кінорежисер приділяв цим постатям досить обмежену увагу. Для порівняння: кількість фільмів, причому аполітичних, присвячених знаменитим бандитам, була незрівнянно більшою.

Популярність Гойко Мітіча сягнула далеко за межі НДР. Його Чингачук став одним з улюблених героїв хлопчаків усього соціалістичного табору.

Слід згадати, що образи індіанців, що їх створив Гойко Мітіч, високо оцінили і самі корінні жителі США. Під час візиту актора в Америку його урочисто було оголошено послом індіанського племені. Він отримав індіанське ім'я і свою тоtemну тварину – вовка.

Для німецьких режисерів були широко відкриті натурні майданчики у країнах соцтабору. Фільми про індіанців знімалися і в Криму, і в Середній Азії, і навіть у Монголії.

І все ж, попри таке розмаїття, у фільмах, знятих як у ФРН, так і в НДР, кінорежисерам не вдалося досягти автентичної атмосфери вестернів, її суворості й аскетичності. Найчастіше це були просто гарно відзняті пейзажі, що не сприй-

мались як місце жорстоких і кривавих подій, які зазвичай розгортались у вестерні.

В ті ж шістдесяті роки на європейських студіях з'являться стрічки, в яких градус напруженості відповідатиме настрою автентичного фільму про Дикий Захід. І відразу слід наголосити, що саме сеттінг у цих фільмах відіграє не останню роль. Йдеться про фільми, які отримали дещо іронічну назву спагетті-вестерн. Місцем їх виробництва були італійські студії як у самій Італії, так і в Іспанії і частково в Югославії.

Саме ландшафт у спагетті-вестернах створює тут неповторний настрій, що налаштовує глядача на відповідне сприйняття персонажів і їх вчинків. Здається, постановники цих стрічок оперують лише двома барвами – коричнево-жовтою і синьою. Лише випалена земля і безкрає небо потрапляють у кадр. Здається, виникає фізичне відчуття спраги, яка терзає людей, що блукають цими теренами. Їхні постаті то виникають, то зникають на горизонті, зливаючись з цим жорстоким і небезпечним простором.

Зі спагетті-вестернами пов'язані імена таких відомих митців, як Серджіо Леоне, Серджіо Корбуччі, а також Карло Лідзані, Альберто Кардоне, Франко Джіральді й інших. У фільмах знімалися як італійські актори, – тут можна пригадати Франко Неро, Джуліано Джемма, Джан Марія Волонте, – так і американські.

Втім, це були або згасаючі «зірки» – скажімо, Джозеф Коттен, Гай Медсон, або син Чапліна Сідней Чаплін. Були і початківці, серед яких вирізнявся Клінт Іствуд, який у себе на батьківщині почав зніматися в 1955 році, але не був помічений ні критикою, ні глядачами.

Як і більшість американських акторів, Клінт Іствуд не вважав роботу в італійському фільмів кар'єрним сходженням. Квентін Тарантіно, розповідаючи вигадану історію американської кінозірки Ріка Далтона, показує, що той сприймає свою участь в італійському серіалі як безславний фінал свого творчого шляху. Втім, саме фільм Серджіо Леоне «За жменю доларів» принесе Іствуду не лише популярність в Італії, а й світову славу. Цьому не могли зашкодити навіть в'їдливі і недоброчинні відгуки американських критиків, скажімо, Паулін Кейн.

Те, що в попередніх ролях актора сприймалось як очевидні недоліки, тут обернулося яскравими штрихами, що працювали на індивідуальність пер-

сонажа. Манера говорити крізь зуби, підкреслено стримана міміка, мінімізація діалогу – все це надавало героям Клінта Іствуда незвичайності, відрізняла від традиційних постатей вестерну. Та і сам Іствуд вважав, що такий незвичний для жанру фільмів про Дикий Захід персонаж дає йому можливість відійти від ідеалізованого героя, якого йому випало грати в серіалі «Сиром'ятний батіг». Наступні «На декілька доларів більше» (1965 р.) і «Хороший, поганий, злий» (1966 р.) були об'єднані в так звану «Доларову трилогію». Тут вже склався образ-маска Іствуда, «людини без імені» – неголене обличчя з одвічною сигарою в зубах, холодний погляд синіх примружених очей, повільні рухи, які змінюються вибуховою реакцією, коли він вихоплює свій кольт. У спагетті-вестернах з Клінтом Іствудом вже немає традиційного поділу на хороших і поганих. Тут правий той, хто перший стріляє.

Такий самий моральний релятивізм притаманний і іншим антигероям спагетті-вестернів. Вони не виборюють справедливості, не захищають скривджених, не обстоюють високі ідеали. В кращих випадках ними керує почуття помсти, як у «Джанго» С. Корбуччі. Але найчастіше – це жага наживи, і розправляються вони зі своїми ворогами холоднокровно, з підступністю й жакливим садизмом. Втім, часто у фінальних епізодах ці персонажі несподівано могли проявити великодушність до своїх ворогів, згадаймо останні кадри стрічки «За жменю доларів», де герой Іствуда влучним пострілом звільняє свого суперника від смертельного зашморгу.

І все ж їх останній жест, останній вчинок у фільмі «Хороший, поганий, злий» примушує побачити їх в іншому ракурсі, сподіватися, що добрі почуття ще не згасли в їх загублених душах.

Американські режисери, на фільми яких безперечно мала вплив естетика спагетті-вестернів, починаючи з другої половини 1960-х років різними шляхами «ревізували» традиційну образну систему вестернів.

Саме в 10-х роках ХХІ століття, коли набутком історії кіно стали «ревізійні» вестерни Пекінпа, Олтмена та Іствуда, цей жанр знову став приводом для авторського висловлювання знаних митців. Насамперед ідеться про Квентіна Тарантіно, який, «посмакувавши» майже всі можливі варіанти екшну, прийшов до стрічок про Дикий Захід. Кинувши ретроспективний погляд на фільмографію митця, ще раз переконаємося: твори Та-

рантіно – то іронічна гра з популярними жанрами голлівудського кінематографа. Тарантіно – режисер стовідсотково американський, його доробок органічно укорінений саме в естетиці американського кіно, у щирій любові до якого він ще раз освідчується в своєму іронічному і разом з тим ностальгічному творі (фільмі й романі) «Одного разу... в Голлівуді».

Як уже зазначалося, Тарантіно чи не в кожному своєму фільмі грає з жанрами екшн, які, власне, і становлять один із основних потоків голлівудської продукції. І от, нарешті, вестерн «Джанго вільний». Сам режисер визнавав, що його на цей вибір надихнули спагетті-вестерни. Підтвердження тому знаходимо у імені головного героя – Джанго. Його звать так само, як і героя фільму Серджіо Корбуччі, в якому головну роль зіграв італійський актор Франко Неро. До речі, Тарантіно влаштує зустріч цих персонажів на «полях» свого фільму.

Стрічка Тарантіно, як завжди, сповнена парадоксів і викликів. Головного героя свого вестерну режисер робить афро-американцем. Для вестерну це більш ніж нетипово. Як твердять історики, серед ковбоїв були і чорношкірі хлопці, але персонажами класичних фільмів про Дикий Захід вони так і не стали.

Цю «сегрегацію» спробували зламати у 60-70-х роках. Зокрема 1971 року на екранах з'явився американський кримінальний бойовик «Шафт» реж. Гордона Паркса, що поклав початок франшизи з 7-ми фільмів.

Справді, чи не вперше на екрані з'явився чорношкірий детектив, який став центральною постаттю поліцейського бойовика. Це ініціативна, впевнена в своїй силі людина, яка береться вирішувати небезпечні й складні завдання, а не другоплановий персонаж, який асистує білому герою.

Звичайно, очікувалось, що режисери – афро-американці – звернуться ще до одного популярного жанру – вестерн. Але того успіху, що в поліцейських бойовиках, вони так і не досягли. Більш помітним явищем стала хіба що диалогія «Ніггер Чарлі», інші стрічки цього субжанру пройшли досить непомітно.

І от вже в XXI столітті один з найуспішніших сучасних режисерів повертає чорношкірого героя у вестерн. Працюючи над сценарієм «Джанго вільного», Тарантіно, за його власним зізнанням, був вражений однією з найболючіших сторінок американської історії, а саме жакливіми реаліями

рабства. Центральною постаттю екранної оповіді стає чорношкірий раб, який ставить собі на меті будь-що знайти свою кохану дружину, продану іншому хазяїну.

І все ж, мотором розвитку події стає інший персонаж, з яким перетинається шлях героя.

Актор Крістофер Вальц вдруге після «Безславних виродків» з'являється у фільмі Тарантіно. І знову ця робота принесе йому «Оскар». Його персонаж, так само, як есесівець Ланда не наче зітканий із суперечностей, а сутність його характеру криється за оманливою видимістю. Та якщо у першому випадку за елегантністю та видимою доброзичливістю сховалась душа ката, то Шульц, так звать героя Вальца, людина іншого гатунку. Спочатку ми бачимо трохи старомодного, навіть церемонного пана, який у вишуканій манері розмовляє з головорізами і бандитами, ніби він знаходиться у віденській вітальні або клубі, а не серед проваллів і хащ Дикого Заходу. Та це не завадить йому у вирішальну мить вихопити кольт і точними пострілами покарати свого ворога. Під виглядом скромного дантиста, що подорожує західними штатами у кумедному возику, увінчаному рекламним зубом, криється вправний мисливець за головами. Втім, така постать не лише омаж «Жадібності» Еріка фон Штрогейма. Існували цілком реальні прототипи подібних персонажів, зокрема один з героїв Дикого Заходу Док Холлідей. Це був професійний стоматолог, який з примхи долі опинився в західних штатах і спочатку здобув собі сумнівну славу члена банди грабіжників банків і потягів, але згодом перейшов на бік закону і став відомим мисливцем за головами. Зрештою, його таки пристрелив один з його колишніх співучасників з кримінальних «подвигів».

Втім, професія стоматолога у фільмі Тарантіно несподівано набирає і символічного значення. Шульцу, рятівникові й покровителю Джанго, протистоїть персонаж, якого змальовано за дзеркально протилежною схемою. Ця роль стала ще одним творчим здобутком Лео ді Капріо у його прагненні позбутися ампула романтичного коханця. Містер Кенді, власник розкішного маєтку Кенділенда, теж сама галантність і доброзичливість – вишуканий франкофіл і аристократ. Він теж не підвищує голос, не видає своїх емоцій, коли наказує спустити голодних псів на раба-втікача, або зі спокійною цікавістю спостерігає, як раби-борці біля його ніг вбивають один одного. І ще – він великий поці-

новувач солодких десертів. І тут ми спостерігаємо певні метафоричні тлумачення самого поняття «солодощі». Автор фільму неначе демонструє нам свою відразу до всього солодкого, нудотного не лише в кулінарії, а й у мистецтві. Тому в такому іронічно-ігровому тоні й акцентується непримирненість таких понять, як карієс, породжений солодощами, і борець з ним – лікар-стоматолог.

Так само, ланцюг конотацій веде за собою і білий колір в епізодах Кенділенда. Це і розкішні оздоби інтер'єра, і деталі вишуканого вбрання хазяїна маєтку (чорне і біле), нарешті – хазяїн і його сестра – білі люди, в оточенні чорних рабів. І, звичайно, білий цукор, а також вишукані тістечка білого кольору. Саме гротескний епізод переслідування Шульца, якого містер Кенді (солодєнкий) намагається нагодувати тістечком з білим кремом, і відчиняє двері апокаліптичній катастрофі. Постріл Шульца здається дещо драматургічно необумовленим, адже майстер мімікрії Шульц навряд чи піддався хвилиній емоції, знаючи напевно, що зірве всю справу і стане причиною загибелі Джанго і власної.

І все ж Тарантіно пішов на цю певну умовність. Для автора фільму було принципово важливим, щоб негідника-рабовласника застрелила саме біла людина. Якби це зробив чорний раб, то вбивство виглядало б як звичайна помста. Цей постріл у білу бутоньєрку Кенді, яка «розквітне» червоною кров'ю (до речі, візуальна цитата, так вбивають одного з персонажів Джека Паланса) містить у собі вже символічний зміст.

Торкаючись однієї з найболючіших сторінок американської історії, митець прагнув акцентувати, що не лише соціально-економічний, а й екзистенціальний розкол американського суспільства вилився в нещадну і криваву громадянську війну.

До речі, цей намір режисера ще на рівні зйомок викликав несприйняття у відомого афро-американського актора, який вважав, що саме Джанго мусить вбити власника Кенділенду.

Та інколи думається, що несподівана загибель активного і харизматичного Шульца була потрібна і для того, щоб надати нарешті суб'єктності Джанго (Джеймс Фокс).

Уповодж фільму Тарантіно веде свого героя, безправного раба, до можливості скинути цю жахливу оболонку. Інколи це відбувається через демонстрацію його екстравагантної поведінки, яка містить у собі прихований зміст. Коли Джанго

отримує можливість вибрати собі одяг, колишній раб вказує на костюм, що є точною копією вбрання юного аристократа з картини Томаса Гейнсборо «Хлопчик у блакитному». На що натякає цей вибір? Вважалося, що на портреті зображено представника знатної родини. Насправді ж художнику позував син скромного бакалійника, якому пензель Гейнсборо надавав витонченого аристократизму. Тобто він не той, за кого його вважають. Так і Джанго надалі гратиме роль компаньйона Шульца, тобто зовсім не того, ким він є насправді.

Тарантіно оригінально процитує «чорний» вестерн, примусивши свого героя верхи проїхатися невеликим містечком, тоді як Шульц скромно їде на своєму возику, що викликає загальне обурення мешканців. До речі, таке трактування вершника як людини вищих верств має глибоке історичне коріння. Один із середньовічних лицарських романів мав назву «Лицар на возі». Там йшлося про нечуване приниження героя, який, щоб дістатися до коханої, погодився скористатися таким «принизливим» транспортом.

Щоб натякнути на умовність такої ситуації – чорношкірий вершник в одному з південних штатів, Тарантіно вдягає Джанго темні окуляри, яких в той час ще просто не існувало.

І, нарешті, у відтворення постаті головного героя вплітаються міфологічні мотиви. І це вже не міфологія Дикого Заходу. Річ у тім, що покровитель Джанго Шульц – європеєць, емігрант з Німеччини. Пересічному американцеві тих часів інститут рабства здавався чимось абсолютно звичайним і буденним, тому аболіціонізм Шульца знаходить ще одне пояснення його європейським походженням. Звідси і зв'язки, які виникають між Шульцем і Джанго, коли стає відомим, що дружина раба, пошуки якої і становлять каркас сюжету, прекрасно знає німецьку мову й має ім'я валькірії, коханої героя германського епосу Зігфріда. Міфологічна постать Зігфріда з'являється не даремно. Бо після того, коли, наче палаюча Валгалла, гине маєток Кенділенд, Джанго набирає рис справді епічного героя, якого наділено фантастичною силою і невразливістю, і який, воз'єднавшись з коханою, твердою рукою карає своїх ворогів.

Це все, можна сказати, відбувається вже за межами реальності, у просторі міфу і не потребує якихось життєподібних обґрунтувань.

Фільм «Джанго вільний» став одним з найуспішніших фільмів режисера і викликав прихиль-

ність критиків. Затим послідували «Оскари» – за оригінальний сценарій і за роль другого плану для Вальца. Після двох «Оскарів» і глядацького успіху Тарантіно збирався продовжити історію свого героя в стрічці «Джанго у білому пеклі». Та в процесі роботи з'ясувалося, що Джанго не вписується в конфігурацію нового фільму. Власне, лишилося «біле пекло», бо дія майбутньої стрічки розгорталась серед безкінечних снігових просторів, під суворими північними небесами. Цей величний і разом з тим грізний ландшафт був конче потрібний майстрові для втілення його задуму. Тарантіно охоче пристав на пропозицію губернатора штату Колорадо, який пообіцяв йому для зйомок чималу територію, де ніхто б не заважав режисеру віддалитися у часі в ХІХ століття. Може виникнути питання – навіщо це було потрібно для майбутнього фільму, майже вся дія якого розгортатиметься у замкненому просторі «Мануфактури Мінні» – заїзду, що приймає подорожніх. Думається, що це і звернення до «фордівського» прийому просторового контрасту, коли дія переноситься від замкнених тісних приміщень чи то заїзду, чи то екіпажу у безкраї простори прерій або зимових лісів. Втім, це прочитується і як символічний образ вічності, чогось такого, що існує поза часом, байдужого до пристрастей і вчинків людей, яких доля зібрала під одним дахом.

Крім класичних фільмів про Дикий Захід і спагетті-вестернів, задум Тарантіно було нав'язно також і стрічкою іншого жанру. Це фільм Д. Карпентера «Щось» (1982 р.), блискучий взірєць горрор-фантастики.

Зі стрічки Карпентера прийшла ідея помістити дійових осіб у замкнений простір, де вони змушені з'ясувати, хто є хто насправді. У фільмі «Щось» герої змушені виявити, хто з працівників арктичної станції є людиною, а хто хижим небезпечним прибульцем, що загрожує людству.

Про «інтертекстуальну» взаємодію цих стрічок свідчать численні деталі, навіть майже процитований фінал стрічки Карпентера, коли двоє співробітників станції, що після кривавої боротьби з монстром залишилися в живих, знаходять спільну мову і взаємне примирення перед лицем неминучої смерті серед «білого мовчання».

Ні, у фільмі Тарантіно жодної фантастики, але ця атмосфера страху і підозри також пронизує кожен епізод твору. Своєрідним відсиланням до стрічки Карпентера є також використання музи-

ки Енніо Моріконе, яка була написана спеціально для цього фільму.

До фільму Тарантіно увійшли ті фрагменти, що не прозвучали у стрічці Карпентера. Парадокс у тому, що за саундтрек до фільму Карпентера композитора номінували на «Золоту малину», а за музику до «Мерзенної вісімки» йому вручили «Оскар».

Актор Курт Рассел, що зіграв одного з центральних персонажів у фільмі «Щось», також з'явився у Тарантіно, створивши образ безжального мисливця за головами Джона Рута, який завжди намагається доправити арештованого бандита живим, щоб той потрапив на шибеницю, за що і має прізвисько «кат».

І, нарешті, оті картини «білого мовчання», що створювали атмосферу безсилля і безпорадності людини перед обличчям вічної природи у стрічці «Щось», теж стають емоційним камертоном у фільмі Тарантіно.

Звичайно ж, витоки задуму автора «Мерзенної вісімки» слід шукати й у вестернах. Сам Тарантіно згадував «Бонанза», один з найуспішніших і найдовших в історії серіалів, а також фільми «Віргінець» і «Високий чагарник». Та тут режисер «Мерзенної вісімки» йшов від протилежного. Тарантіно заявив, що в його фільмі не буде нікого, хто б нагадував Майкла Лендона, який у «Бонанзі» створив постать привабливого романтичного героя. Адже у вестерні глядач найчастіше спостерігає за протистоянням «хороших» і «поганих» хлопців. Автор «Мерзенної вісімки» начебто ставить своєрідний експеримент: в одній кімнаті замикає вісім негідників, дає їм зброю і пропонує глядачам упродовж 3-х годин спостерігати, що з цього вийде.

Історії, які вони розповідають один одному, можуть бути правдивими, а можуть являти собою суцільний обман. І щойно глядач починає співчувати комусь із персонажів, він часто несподівано розкривається з найогиднішого боку. Скажімо, майор Уоррен. Цю роль блискуче виконує один з улюблених акторів Тарантіно – Самюель Джексон, який вражає своєю органічністю. Він майстер перевтілення, не скутий рамками певного амплуа. У фільмах Тарантіно він створив цілу галерею абсолютно різних характерів. Його персонаж у «Мерзенній вісімці» спочатку може викликати якщо не симпатію, то співчуття, але епізод зі старим генералом-конфедератом розкриває

цю постать з найогиднішого боку. Втім, те, що Уоррен розповів генералу про обставини загибелі його сина, може бути чистою вигадкою. Проте це не робить його поведінку менш огидною.

Постать бандитки Дейзі Домерг'ю теж зовсім неоднозначна. Нагадаємо, участь жінок у кримінальних бандах на Дикому Заході зовсім не була якимсь незвичним явищем. Інколи їх постаті з'являлись і у класичних вестернах. Втім, Тарантіно у руйнуванні міфології вестерну, здавалось би, дійшов краю, зробивши жінку втіленням зла. Отримуючи удари від чоловіків, витираючи кров із розбитого обличчя, Дейзі не втрачає куражу, знущається і насміхається зі своїх мучителів. Тому розправа над нею Уоррена і Маннікса не сприймається як торжество справедливості, а як черговий огидний злочин, скоєний у заїзді «Мануфактура Мінні».

І все ж таки Тарантіно завершує свій фільм на несподівано патетичній ноті. Двоє колишніх ворогів, перед лицем неминучої загибелі раптом переживають чудесне перетворення. Маннікс читає листа Лінкольна (байдуже справжнього чи підробленого), а Уоррен, ледь ворухачи губами, повторює ці давно відомі йому слова. І це примирення над листом президента сприймається як упевненість, що трагічна братовбивча війна назавжди пішла в історію, а на країну чекає возз'єднання і віра в майбутнє. Цей фінал відповідає каноном класичного вестерну. Якщо герої і гинуть, то вони йдуть з життя гідно.

Ще один «виклик жанру» знаходимо у фільмі Тарантіно. Дія в традиційному вестерні розгортається зазвичай в неозорих просторах прерій, а якщо і переноситься в замкнену локацію салуна, то зазвичай до моменту зав'язки, коли суперники виходять на вулицю, щоб смертельними пострілами поставити крапку в суперечці.

Нагадаймо, у «Мерзенній вісімці» вся дія розгортається в замкненій локації заїзду, короткі сцени на натурі лише з більшою силою акцентують відчуття пастки, в яку власне потрапляють усі, хто опинився в стінах «Мануфактури Мінні». Власне, Тарантіно докорінно змінив сеттінг, притаманний вестерну.

І разом з тим в цьому замкненому просторі режисерові вдалося ні на градус не знизити напругу дії, яка завжди притаманна класичному вестерну. І тут дослідники особливу увагу звертають на знамениті тарантинівські діалоги. Автор не відмовляється від тих, що стають рушієм дії, просувають її вперед. Та головне достоїнство в тих «атмосферних» розмовах «ні про що», які виявляються

визначальними як для розуміння самих персонажів, так і для ситуацій, в які вони потрапляють. Класичний приклад – розмова у «Кримінальному читиві» двох кілерів, які «йдуть на діло», про кетчуп і майонез, що ним заправляють картоплю.

У «Мерзенній вісімці» діалоги, як, до речі, перебиваються досить довгими монологами, містять у собі дещо інше навантаження: це діалоги-маскування. Адже майже всі персонажі не ті, за кого вони себе видають, і тільки якісь зовсім незначні натяки або інтонації дають можливість здогадатись, хто є хто насправді. І ця загадковість дає змогу Тарантіно тримати глядача в напрузі упродовж майже тригодинного фільму. Втім, не тільки це. Тут надзвичайно важливо, як Тарантіно знімає ці діалоги. Як рух камери то наближає, то відводить у тінь персонажа, розгадати якого в цей момент хоче не лише його оточення, а й глядач.

І невелике приміщення заїзду раптом виявляється тією локацією, де можуть розігратись трагічні мізансцени, де є потаємні кутки, в яких криється смертельна небезпека. Глядач має можливість побачити те, що невідомо дійовим особам, спостерігати щось утаємничене, таке, що вирішує їхню долю.

У «Мерзенній вісімці» режисер навіть не стільки зруйнував підвалини вестерну, скільки змінив оптику, примусив глянути на події з боку негідників, геть «поганих хлопців», постаті яких виявляються, втім, не такими вже однозначними.

Тут слід згадати, що, на думку деяких філософів, ми увійшли в еру метамодернізму, коли на зміну постмодерній моделі лабіринту приходиться конструкція маятника, з його безкінечними гойданнями між двома точками, кожна з яких має однакову цінність.

Наступний задум майстра було реалізовано і як екранний, і як прозовий твір. І в цьому була своя закономірність. До фільмів Тарантіно цілком можна віднести роздуми Андре Базена щодо «романичної» форми, притаманної кращим взірцям цього жанру: «я маю на увазі, не відхиляючись від традицій, ці фільми збагачують свою тематику зсередини за рахунок оригінальності персонажів, їх психологічної соковитості, захоплюючої своєрідності, тобто саме за рахунок того, чого ми чекаємо від героя роману» (Bazin, 1961, p. 153).

У 2019 році на екрани вийшов фільм «Одного разу... в Голлівуді», в якому Тарантіно в елегійних інтонаціях освідчується у любові кінематографу як такому, і голлівудському зокрема. Закономірно, що тут не обійшлося без вестерну. Він розглядається крізь

призму долі актора Ріка Далтона, який знав свої зоряні часи, а зараз перебуває на стадії згасання своєї кар'єри, втім, як і класичні форми вестерна загалом.

Далтон знаходить підтримку в особі свого каскадера Бута (актор Бред Піт), який вповні відповідає постаті «хорошого хлопця» у вестерні. На екрані Бут виконував за Далтона всі ризиковані трюки, а в складний період життя «зірки» він допомагає йому розв'язувати проблеми, які заганяють Далтона в глухий кут.

У фільмі дуже виразно прозвучить ще один мотив. Моральною опорою зневіреного розчарованого чоловіка стає маленька дівчинка, його партнерка по фільму. Розповідаючи дівчинці про недолугість персонажів вестерну, він неспроможний вимовити слово «нікчема», бо раптом відчуває, що це стосується його самого. «Прекрасно, – думає Рік, – тепер я оплакую перед дітьми своє вбоге життя. Чорт забирай, я вже точно як мій дядько Дейв». (Тарантіно, К. 2022, с. 158).

До речі, цей образ досить глибоко вкорінений в американському кіно. Згадаймо, скільки милих безпосередніх дівчаток у драматичний момент повертали людині віру в себе. Тут постаті, створені на екрані і Мері Пікфорд, і Ширлі Темпл, Джуді Гарленд, Діною Дурбін, Татум О'Ніл, володаркою «Оскару», який вона отримала в 10 років.

Навколо такої юної героїні розвиваються трагічні події у фільмі братів Коен «Залізна хватка» (2010 р.). Зауважимо, що це не перше звернення кіномитців до популярного жанру. Його мотиви і елементи можна було вже простежити в картині «О, де ж ти, брате?» (2000 р.).

Ще виразніше жанрові ознаки вестерну прочитуються в стрічці «Старим тут не місце» (2007 р.). Цей фільм має всі параметри класичного вестерну, починаючи з дійових осіб: шериф, що успадкував цю посаду батька, персонаж, що спокушається чужими грошима, найманий убивця, що переслідує його. Зрештою фільм братів Коен набирає абрисів екзистенціальної драми, всі персонажі залежать від неможливого фатуму, а найманий убивця Чигур виростає майже до містичних масштабів вселенського ірраціонального зла. Саме таким відтворив його на екрані Х. Бардем, справедливо відзначений за цю роль «Оскаром». У фільмі відчувається «дихання» такого класичного фільму, як «Жадібність» Штрогейма, особливо у сюжетній лінії нещадного переслідування крадія кілером. І коли у фіналі Чигур після

автокатастрофи з важкими пораненнями, начебто не відчуваючи болю, віддаляється з місця подій, здається, зло й справді нездоланне, воно назавжди оселилося серед людей.

Після гучного успіху стрічки «Старим тут не місце», чотири «Оскари» – за кращий фільм, кращу режисуру, роль другого плану і адаптивний сценарій, брати Коен знову звертаються до вестерну. Позірно йдучи за всіма його жанровими канонами, кіномитці рухаються шляхом його переосмислення і перетрактування. У 2010 році на екрани вийде їх фільм «Залізна хватка». Це ремікс класичного вестерну Г. Гетевея «Справжня мужність» (1969). Полемічність звучить вже в назві, яка наділена дещо іншими конотаціями. Так само змішуються акценти у трактуванні персонажів. Одна з центральних постатей екранної оповіді – помічник маршала Когберн Біджес, якого винаймає дівчинка Петті Росс, щоб помститися вбивці свого батька. Він має репутацію пияка і дебошира, але юна Петті вірить, що саме ця людина допоможе їй у, здавалось би, безнадійній справі. У фільмі Гетевея Біджеса зіграв Джон Вейн, отримавши за цю роль довгоочікуваний «Оскар». Ця постать ніби увінчувала той ряд героїв вестернів, які, власне, і принесли славу акторові.

Вперше бачимо Біджеса-Вейна, коли він повертається після тривалого «полювання» за злочинцем, провівши кілька днів без сну й відпочинку, наражаючись на смертельну небезпеку. Втім, неначе продовжуючи традицію Томаса Мікса, який у неймовірних пригодах ніколи не забруднював свого костюма, Біджес-Вейн так само бездоганно поголений, без будь-яких слідів важких пригод на своєму вбранні.

У фільмі братів Коен Біджес презентується зовсім в іншому ключі: сиві нечесані патли, борода, що затуляє пів обличчя, одяг – брудне дрантя! Його вигляд не викликає сумніву, що ця людина провела не одну безсонну ніч, полюючи у преріях і нетрях за небезпечним злочинцем. І саме його обирає Петті для організації «експедиції помсти», наче відчуваючи в ньому ту ж «залізну хватку», якою наділена вона сама. Так усі події на екрані доводять, що залізну вдачу має саме дівчинка Петті. І там, де дорослі чоловіки, досвідчені мисливці за головами, відступають, дівчинка-підліток демонструє справжню непохитність у досягненні своєї мети. У цій цілеспрямованості є навіть щось фанатичне і моторошне. Десь на початку фільму

є епізод страти через повішання трьох злочинців. На це страшне «шоу» з'їжджається вся округа. І серед глядачів – юна Петті, яка не відриваючи очей стежить за діями ката.

У традиційному вестерні дівча-підліток була б жертвою, яку мужні чоловіки мають врятувати і визволити з рук злочинців. Або принаймні стати моральною підтримкою і розрадою для людини, яка переживає духовну кризу. У фільмі братів Коен Петті наділена якоюсь холодною, але шаленою енергетикою, яка змушує діяти і не відступати сильних та загартованих чоловіків.

Фінал цієї «епопеї помсти» звучить досить песимістично, навіть з притаманною Коенам гіркою іронією: каліцтво Петті, її самотнє зруйноване життя, жалюгідна доля Бріджеса. У традиційному вестерні незаперечна перемога завжди на боці позитивних героїв.

І знову, майже через вісім років, брати Коен повернуться до вестерну, розпочавши свій фільм «Балада Бастра Скрагтса» відвертою пародією на жанр. І хоч метке око кіномитців влучно помітить усі характерні риси і мотиви фільмів про Дикий Захід, іронія не завжди досягає мети, залишаючись хай і впізнаваною, але дещо пласкою і поверхневою.

Хоч як це парадоксально, однією з ознак живучості вестерну є саме популярність пародій на цей жанр. Вони з'явилися чи не одночасно із самими фільмами про Дикий Захід, де об'єктом глузувань став героїчний шериф у стрічці 1909 р. – «Злигодні шерифа».

Зірки комедій не менш охоче з'являлися в ковбойських капелюхах, ніж знамениті красені Голлівуду. Безстрашно розправлявся із бандитами та індіанцями товстун Фатті (Роско Арбокль) у двочастинній стрічці «Герой пустелі». Пародіював пригоди героїчного ковбоя і Бастер Кітон у фільмі «На Захід» і «Наша гостинність». У найнебезпечніших кінних перегонах і перестрілках його герой так само зберігає свій непорушний вираз обличчя. Таку саму назву «На Захід!» мав фільм-пародія на вестерн за участі братів Маркс.

Чимало пародій на вестерн було створено і європейськими кінематографістами. Глядачі старшого покоління добре пам'ятають чехословацький пародійний вестерн «Лимонадний Джо», який з величезним успіхом ішов на наших екранах. Причому глядачі, насамперед підлітки, готові були бачити в цьому фільмі «найсправжнісінький» вестерн, ігноруючи всі його пародійні елементи.

Висновки. Вся історія вестерну демонструє здатність цього жанрового утворення відчувати віяння часу і трансформуватися відповідно до його потреб, не втрачаючи своїх основних параметрів, як змістовних, так і стилістичних. Істотно змінились підходи до базових тем вестерну, зокрема і до індіанської проблеми.

Фільм такого видатного режисера як М. Скорсезе «Вбивство квіткової повні» являє собою спробу не лише вкотре «реабілітувати» індіанців на голлівудському екрані, а й надати їм суб'єктності, показати їх точку зору на трагічні події, що відбувалися на теренах їх рідних земель. Разом з тим «ревізійністський» вестерн приносить принципово нове трактування традиційних тем і мотивів фільмів цього жанру. Відбувається зміна погляду, точки зору як на події, так і на постаті самих персонажів.

Такі трансформації особливо помітні в творах режисерів, яких пов'язують з постмодерністським напрямом, зокрема братів Коен і К. Тарантіно. Характерним для стилю цих митців є широка інтертекстуальність, вміння черпати натхнення, знаходити певні сюжетні структури, постаті персонажів як у класичних джерелах, так і в стрічках, які мали досить скромну екранну біографію, але містили у собі цікавий і перспективний потенціал. Важливою ознакою фільмів К. Тарантіно і братів Коен є іронічне цитування, яке надає принципово нову якість їх стрічкам.

Так, Квентін Тарантіно, вдаючись до вестерну, надзвичайно сміливо вводить в «організм» своїх фільмів прийоми, які на перший погляд суперечать специфіці жанру: довгі діалоги, розгортання дії в замкненому просторі. Але кінематографічна практика митця продемонструвала їх повну до речність в екранних структурах його фільмів.

Вестерн залишається багатим джерелом тем, образів, конфліктів для стрічок інших екшн-жанрів у національних кінематографах різних країн світу.

«Вочевидь, вестерн таїть в собі не лише секрет вічної молодості, ба навіть безсмертя, секрет, який певним чином ототожнюється із самою сутністю кінематографа». (Bazin, 1961, p. 137)

Погодимось з цим цілком обґрунтованим твердженням знаного французького кінознавця.

Література і посилання. Серед праць, які стали основою для написання статті, слід виділити дослідження, яке не торкається безпосередньо проблем кінематографа, але робить значний внесок у на-

ративи постколоніальної теорії. Мається на увазі ґрунтовна праця Еви Томпсон «Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм», що дає методологічні орієнтири у підході до кінематографічних репрезентацій дискримінаційних практик.

Авторка піддає обґрунтованій критиці художні твори, що, рухаючись в руслі колоніальної ідеології, позбавляють суб'єктності представників підкорених народів, вирішують проблему Іншого у суто негативному ключі.

Індіанська тема, яка посідає значне місце у фільмах жанру вестерн, стала предметом аналізу у чималому масиві кінознавчих праць, і не лише американських авторів. У цьому плані певний інтерес становлять праці французького кінознавця Ж.-Л. Рьопейру «Велика пригода вестерну: Далекий Захід у Голлівуді», а також польського автора Чеслава Міхальські «Вестерн і його герої».

Незмінну увагу до вестерну проявляв знаний французький теоретик кіно Андре Базен, поєднуючи аналіз конкретних фільмів з розглядом вестерну як кінематографічного феномену.

Сплеск інтересу до жанру демонструють не лише збільшення суто розважальних стрічок, а й поява авторських творів, які прикрашають імена бр. Коен і К. Тарантіно. Цей феномен викликав до життя як безпосередні відгуки на фільми, так і спроби осмислити місце вестерну на екрані ХХІ століття.

Слід також ще раз звернути увагу на добірку матеріалів «Вестерн» на сторінках часопису KINO-KOLO. Автори статей розглядають у різних аспектах проблематику жанру, в тому числі індіанську тему, спагетті-вестерн, «чорний» вестерн та інші.

Джерела та література

- Томпсон, Е. (2023). «Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм». Київ: Наш формат. 384 с.
- Коло жанру. Вестерн. *KINO-KOLO*. 2002, літо (14). С.47-70.
- Тарантіно, К. (2022). *Одного разу... в Голлівуді*. Київ, А-ба-ба-га-ла-ма-га. 385 с.
- Bazin, A. (1961). *Qu'est-ce que le cinéma?* V. III, Paris, Éditions du Cerf. 185 p.
- Brody, R. (2019). Review: Quentin Tarantino's Obscenely Regressive Vision of the Sixties in «Once Upon a Time . . . in Hollywood». *The New Yorker*. 27 July. URL: [https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-quentin-tarantinos-obscenely-regressive-](https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-quentin-tarantinos-obscenely-regressive-vision-of-the-sixties-in-once-upon-a-time-in-hollywood)

[vision-of-the-sixties-in-once-upon-a-time-in-hollywood](https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-quentin-tarantinos-obscenely-regressive-vision-of-the-sixties-in-once-upon-a-time-in-hollywood)

- Dassanowsky, R. (2012) *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*. New York and London: Continuum. URL: https://www.researchgate.net/publication/281772564_Quentin_Tarantino%27s_Inglourious_Basterds_A_Manipulation_of_Metacinema
- Lewis, A. (2018). Making of 'Hateful Eight': How Tarantino Braved Sub-Zero Weather and a Stolen Screener. *The Hollywood Reporter*. February 6. URL: <http://www.hollywoodreporter.com/features/making-hateful-eight-how-tarantino-852099>
- Michalski, Cz. (1972). *Western i jego bohaterowie*. WAI F, Warszawa. 277 s.
- Oliver, C. (2014). Speck (Anthology Editor). *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*. – Bloomsbury Academic. https://archive.org/details/quentintarantino0000unse_r9u0
- Reed, I. (2012). Black Audiences, White Stars and 'Django Unchained'. *Wall Street Journal*. Dec 28. URL: <https://www.wsj.com/articles/BL-SEB-72989>
- Rieupeyrou, J.-L. (1971). *La grande aventure du western: du Far West à Hollywood, 1894-1963*. Paris, Éditions du Cerf. 503 p.
- Scott, A. O. (2019). 'Once Upon a Time ... in Hollywood' Review: We Lost It at the Movies. – *The New York Times*. June 24. URL: <https://www.nytimes.com/2019/07/24/movies/once-upon-a-time-in-hollywood-review.html>

References

- Tompson, E. (2023). «*Trubadury imperii. Rosiiska literatura i kolonializm*» [Troubadours of the Empire. Russian literature and colonialism]. Kyiv, Nash format. 384 s.
- Kolo zhanru. Vestern [Circle of genre]. Western. *KINO-KOLO*. 2002, lito (14). S. 47-70.
- Tarantino K. (2022). *Odnoho razu... v Hollivudi* [One day... in Hollywood]. Kyiv, A-ba-ba-ha-la-ma-ha. 385 s.
- Bazin, A. (1961). *Qu'est-ce que le cinéma?* V. III, Paris, Éditions du Cerf. 185 p.
- Brody, R. (2019). Review: Quentin Tarantino's Obscenely Regressive Vision of the Sixties in «Once Upon a Time . . . in Hollywood». *The New Yorker*. 27 July. URL: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-quentin-tarantinos-obscenely-regressive-vision-of-the-sixties-in-once-upon-a-time-in-hollywood>
- Dassanowsky, R. (2012) *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*. New York and London: Continuum. URL: https://www.researchgate.net/publication/281772564_Quentin_Tarantino%27s_Inglourious_Basterds_A_Manipulation_of_Metacinema
- Lewis, A. (2018). Making of 'Hateful Eight': How Tarantino Braved Sub-Zero Weather and a Stolen Screener. *The Hollywood Reporter*. February 6.

- URL: <http://www.hollywoodreporter.com/features/making-hateful-eight-how-tarantino-852099>
- Michalski, Cz. (1972). *Western i jego bohaterowie*. WAiF, Warszawa. 277 s.
- Oliver, C. (2014). Speck (Anthology Editor). *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*. – Bloomsbury Academic. https://archive.org/details/quentintarantino0000unse_r9u0
- Reed, I. (2012). Black Audiences, White Stars and 'Django Unchained'. *Wall Street Journal*. Dec 28. URL: <https://www.wsj.com/articles/BL-SEB-72989>
- Rieuepeyrou, J.-L. (1971). *La grande aventure du western: du Far West à Hollywood, 1894-1963*. Paris, Éditions du Cerf. 503 p.
- Scott, A. O. (2019). 'Once Upon a Time ... in Hollywood' Review: We Lost It at the Movies. – *The New York Times*. June 24. URL: <https://www.nytimes.com/2019/07/24/movies/once-upon-a-time-in-hollywood-review.html>

Oksana Moussienko

Western: genre transformations

Abstract. The article traces the transformations of western, one of the most popular genres of cinema. The author examines how the optics of seeing traditional characters and the nature of dramatic solutions have evolved. An innovation in visual solutions and new accents in color semantics are observed. The author examines the Indian theme, which has undergone the most significant changes in the history of the genre. It is demonstrated that one of the most effective means of violence against the conquered peoples was the colonizers' desire to deprive them of their subjectivity, their discourse, and the ability to convey their narrative to the world. All of this applies to Hollywood cinema as well; Indians were portrayed either as a threatening elemental force who pose a deadly danger or as «good savages», childishly naive and helpless. Therefore, the focus of attention is on those films in which the artist's desire to hear and understand the Other is felt. Among a number of westerns, such as «Broken Arrow», «Cheyenne Autumn», and «Little Big Man», which appeared on the screen in different historical periods, M. Scorsese's «Killers of a Flower Full Moon» stands out as both an artistic and social event. The Indians are endowed with subjectivity here, and the interpretation of the image of an Indian woman as an active personality capable of acting, not just suffering, is particularly revealing. Scorsese's epic film transforms the Indian theme into a different quality in Hollywood cinema.

Important changes in the structure of the genre were brought about by the emergence of «revisionist» westerns, which led to a new interpretation of traditional characters. The intertextual interaction of European and American examples of the genre, in particular Italian spaghetti westerns, as well as films about the Wild West created by German filmmakers, is traced. Contemporary westerns, without abandoning spectacle and entertainment, are highly focused on the author's originality. Additionally, the ironic reinterpretation of classical models, characteristic of postmodernism, is being replaced by metamodernist tendencies. While evolving and transforming, the western does not lose its basic classical parameters, being enriched with elements of other action genres and actively influencing them.

Keywords: western, subjectivity, other, spaghetti western, revisionist western, postmodernism, transformation, colonial discourse, setting.

Никоненко Володимир Володимирович,
аспірант кафедри кінознавства.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Volodymyr Nykonenko,
Postgraduate student of Cinematography
Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ХУДОЖНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОСТАТІ БАТЬКА В УКРАЇНСЬКОМУ ПОЕТИЧНОМУ КІНО (1960–1970 рр.)

Анотація. Течія українського поетичного кінематографа ознаменувала з'яву нових художніх способів інтерпретації батьківської постаті на вітчизняному кіноекрані. У статті послідовно розглядається наскрізний розвиток художнього образу батька в українському поетичному кіно 1960-70-х років з особливою увагою до соціокультурного аспекту даної проблеми. Доводиться, що тенденційний показ батька, позбавленого своїх архетипічних патріархальних значень, був щільно пов'язаний з авторськими осмисленнями духовної кризи сучасного суспільства і метафорично ототожнював втрату українцями своєї національної ідентичності. Простежується, як через цей символічний концепт осмислювалося не лише сьогодення («Криниця для спраглих»), а й деякі трагічні сторінки української історії («Камінний хрест», «Білий птах з чорною ознакою»). Водночас у таких фільмах, як «Захар Беркут» і «Пропала грамота», спостерігається спроба авторів повернути постаті вітчизняного батька його архетипічні воїнські функції – силу, звитяжність, владність, кмітливість. У фільмі «Вавилон ХХ», який було створено вже через шість років після «придушення» поетичної школи, продовжується осмислення статусу батька в колективній свідомості українців, однак уже з огляду на реалії та суспільні настрої кінця 1970-х років. У висновках узагальнюється, що творці поетичного кінематографа в своїх інтерпретаціях батьківського архетипу оприлюднювали цілий комплекс філософських, морально-етичних і цивілізаційних проблем – від феномену родової пам'яті до місця людини у сучасному глобалізованому світі. Підсумовується, що послідовність змін характеристики образу батька в українському поетичному кіно відображала процес національного самоусвідомлення певної частини українського суспільства у досліджуваній історичній період.

Ключові слова: український кінематограф, українське поетичне кіно, архетип, образ батька, особливості характеру.

Постановка проблеми та її актуальність. Сутнісні особливості трактування батьківської постаті в культурі завжди становили значний інтерес для науковців різних мистецтвознавчих дисциплін. Адже архетип батька базується на прадавніх уявленнях людства про опіку, владу, наставництво та зв'язок із родом. Водночас, у колективному позасвідомому людства батьківська постать уособлює морально-ціннісну вертикаль. Коли у суспільстві трапляються певні соціальні,

політичні чи культурні реформи, то у мистецтві це часто відображалось саме через тенденційні зміни інтерпретацій персонажа батька.

Проблематика українського поетичного кіно не в останню чергу зосереджувалася навколо тих соціально-політичних процесів, що впродовж останніх десятиліть нівелювали основи української ідентичності. Це значною мірою вплинуло на характеристику батьківського образу у кінокартинах даного напрямку. І, досліджуючи інтерпре-

таційні особливості постаті батька в українському поетичному кіно, ми тим самим досліджуємо специфіку мистецького осмислення найактуальніших філософських питань, що стояли перед українським суспільством у 1960-1970-х роках.

Мета статті – виявити та проаналізувати послідовність авторських інтерпретацій батьківської постаті в українському поетичному кіно, спираючись на історичний і соціокультурний контекст.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Дослідженнями образної системи українського поетичного кіно займалися численні вітчизняні та зарубіжні кінознавці. Послідовну хронологію виходу на екрани українських поетичних фільмів, разом із короткими рецензіями на кожен фільм, виконав французький історик кіно Л. Госейко у своїй «Історії українського кінематографа» (2001). Кінознавиця Л. Брюховецька у монографії «Поетичне кіно: заборонена школа» (2001) розглядала поетичну течію як спробу художнього протистояння естетичним та ідеологічним засадам радянської влади. Польська науковиця Йоанна Левицька (2011) досліджувала феномен поетичного кіно, спираючись на соціально-політичний контекст 1960-70-х років та виявляла взаємозв'язок поетичних фільмів із традиціями українського народного мистецтва. Розглядав у своїх публікаціях образну систему поетичного кіно крізь призму філософського осмислення людини кінознавець С. Тримбач (Trumbach, 2018; Trumbach, 2021). Кінознавиця О. Мусієнко у книжці «Українське кіно: тексти і контекст» (2009) порушувала низку філософських проблем, пов'язаних із художньою специфікою відображення сімейних стосунків на вітчизняному кіноекрані. Також слід виокремити публікацію кінознавця О. Безручка (2011) ««Роз'яничарення» Ю. Г. Ілленка у творчості та кінопедагогіці», у якій досліджуються особливості творчого методу видатного кінорежисера, а також повідомляється про послідовність його громадянської позиції.

На відміну від попередніх досліджень, дана публікація концентрує увагу виключно на інтерпретаційних особливостях художнього образу батька в українському поетичному кінематографі.

Виклад основного матеріалу. Кінознавиця Л. Брюховецька характеризує українське поетичне кіно, як вияв чітко визначеного світогляду, що є сформованим завдяки укоріненості людини в рідну землю. «Тому це кіно означає спротив асиміляції (у випадку України – русифікації) та

іншим нівеляційним процесам. У фільмах цього напрямку представлені моделі національної психології, життя персонажів невід'ємне від природного універсуму, від природного колообігу буття, з чого випливають моделі етичні й естетичні: любов до рідної землі, вірність давнім традиціям, дотримання звичаїв та обрядів, творення матеріальної культури, музичного та пісенного фольклору» (Брюховецька, 2008, с. 4).

Цілком погоджуючись із цим твердженням, слід зазначити, що водночас українське поетичне кіно тривалий час зосереджувало увагу саме на перипетіях руйнації цього національного етносвіту. Явлений як метафорична модель, що втілює в собі мрії шістдесятництва про суверенність української нації, цей заповідний світ щоразу випробовувався на кіноекрані ударами тих чи інших цивілізаційних процесів. Кожен фільм, так чи інакше, демонстрував з'яву чергової тріщини у цьому етнокосмосі, констатуючи неможливість його подальшого існування на тлі невмолимого поступу глобалізації культури. З огляду на це, архетип батька, що означає в універсальному поза-свідомому людства світоглядні аспекти, виокремлені Л. Брюховецькою (зв'язок із родом, вірність традиціям, любов до землі), тривалий час поставав у поетичних кінотворках як образ старійшини, позбавленого своїх одвічних символічних функцій – владності, авторитетності, наставництва.

Власне, із втрати легітимності батьківської постаті починається вже перший фільм поетичної кіносерії – «Тіні забутих предків» (1964) С. Параджанова. «Карпати – забута богом і людьми земля гуцульська» – описує місце дії титр. Село, на перший погляд, існує за традиційним патріархальним устроєм. Однак при детальному розгляді тутешнє життя виявляється позбавленим усього того, що є притаманним класичному батьківському правопорядку: християнської ціннісної ієрархії та міцно вибудованої моральної системи. Тут все химерне та ірраціональне. Духи мешкають поруч з людьми, а суспільне життя керується не юрисдикцією чи етикою, а обрядовими традиціями. За батьком ще закріплений рудиментарний статус глави родини, однак його авторитет легітимізується тільки фізичною силою, а також фактами старшинства й кровного батьківства. Промовистим є образ нечестивого щезника, зображеного на одній з ікон – як ілюстрація того, що самі основи навколишнього устрою підточені вірусом нелогічності. Ще

більш символічною є смерть батька головного героя просто на порозі храму. Врешті усе життя героя перетвориться на несвідомий заколот проти колективних родових законів громади. Як шістдесятники, осмислюючи колективізм сталінської епохи, не бажали повторювати досвід батьків, так і гуцул Іван протиставляв колективістському устрою свою передчасно пробуджену індивідуальність. Наприкінці стрічки перевернутий з ніг на голову патріархальний світ завдавав герою нищівної поразки: Іван гине від руки «темного двійника» свого батька – мольфара Юрка.

У наступних стрічках поетичного напрямку кардинально зміниться авторський погляд на світ батьківських архаїчних традицій. Цей світ вже не поставатиме як хтонічна сила, що загрожує індивідуальному становленню людини, а навпаки, – як життєдайний ґрунт, відірваність від якого загрожує індивідуї до духовною загибеллю. Цю зміну смислового вектору можна простежити навіть у зіставленні назви фільму «Тіні забутих предків» із назвою наступного фільму поетичного напрямку – «Криниця для спраглих» (1965). Назва першої стрічки сповнена інфернальних конотацій, назва ж другої обіцяє угамування спраги та закликає повернутися до своїх первинних джерел. Однак і в цих нових образних координатах стара патріархальна Україна приречена на загибель.

Експериментальна стрічка Ю. Ілленка «Криниця для спраглих» оповідає історію старого Левка Сердюка (актор Д. Мілютенко), що мешкає разом з онукою на околиці села. Один із синів Левка загинув під час випробувальних польотів, інші його діти роз'їхалися по містах і лише зрідка навідуються до батька. Дід щоденно доглядає за старим колодязем, з якого односельці набирають воду. Усім людям Левко здається дивакуватим, оскільки давно живе самими спогадами, фантазіями та снами. Власне, уся стрічка й є екранізацією потоку свідомості героя: померлі тут живуть поруч із живими, уявне отримує плоть і стає зримим, а село впродовж фільму замітають сюрреалістичні піщані бурі. Пісок, що застилає собою все навколо, є одним із лейтмотивних образів у картині. Якщо криниця символізує вічне життя роду, то протиставлений їй піщаний вітер – забуття та щезання.

Передчуваючи скору смерть, старий розсилає синам телеграми із закликом навідатися в рідне село. Врешті сім'я збирається за одним столом, однак почуття віддаленості рідних одне від одного

стає ще гострішим. Обнадійливий мотив у стрічку привносить образ вагітної невістки. Вона чекає дитину від загиблого Левкового сина й уособлює для старого віру у те, що рід його продовжиться. Певно, саме заради ще не народженого онука Левко щодня і чистить колодязь, а наприкінці фільму саджає біля нього родову яблуню.

Безперечно, у цій роз'єднаності всередині української родини простежується метафора значно ширших процесів глобалізаційного характеру. Сьогоднішні кінокритики розглядають «Криницю для спраглих» «трагедійним твором, що веде про руйнацію традиційної української цивілізації» (Войтенко, 2015). Фактори, що впродовж останніх десятиліть вели Україну до розорення прямо не називаються, втім, відеоряд фільму їх повсякчас підказує: колективізація та індустріалізація 1920-30 років, сталінські репресії, Друга світова війна. Певно, закладені у фільм сенси добре відчували тогочасні ідеологічні цензори: «Криниця для спраглих» так і не вийшла на екрани у 1965 році та була заборонена до показу на два десятиліття.

Слід зазначити, що саме в «Криниці для спраглих» чи не вперше з 1920-х років українські кінематографісти прямо звернулися до образу батька як до архетипічної фігури, що мусить репрезентувати зв'язок із пам'яттю предків та охорону традицій. Як Вічний Дід зі «Звенигори» оберігав ефемерний скарб, аби передати його нащадкам у спадок, так і Левко Сердюк доглядає символічну Криницю. Можна розглядати стрічку Ю. Ілленка і як вільне тематичне продовження й інших кінострічок О. Довженка. У «Землі», «Івані», «Аерограді» Довженко послідовно висвітлював проблему відчуження людини від свого роду. І якщо у 1920-30-х роках ці процеси лише набирали обертів, то «Криниця для спраглих» вже демонструє їх наслідки: вже декілька поколінь українців відірвані одне від одного, криницю ж, з якої народ бере свої початки, засипає пісок забуття.

Упродовж наступних років на кіностудії імені О. Довженка вийде ще декілька кінофільмів, що врешті вважатимуться класикою поетичного кіно. Батьківська постать традиційно посідатиме чільне місце у сюжетах цих фільмів, і майже в кожному випадку в характерах батьківських персонажів віддзеркалюватимуться ті чи інші сумні процеси української історії. Наприклад, у фільмі, що є екранізацією оповідань М. Гоголя, «Вечір на Івана Купала» (реж. Ю. Ілленко, 1968) можна помі-

тити алегоричні роздуми про наслідки імперських наративів, спрямованих на позбавлення українців своєї власної культурної автентичності.

Один із головних постулатів соцреалізму проголошував: мистецтво має бути національним за формою і соціалістичним за змістом. Так, починаючи з 1930-х років, український кіноекран заселявся персонажами в псевдонародному вбранні серед настільки ж стереотипних народних предметів побуту. Український чоловік часто поставав як смішний і повнотілий селянин, вбраний, як правило, в умовну вишиванку, а інколи навіть й у шаровари. Такий батько любив попоїсти сала або ж, заховавшись від своєї сварливої дружини, розпити із кумом (таким самим псевдонародним анекдотичним типажем) пляшечку сивухи.

Власне, гіперболізованою пародією на такого «меншовартісного» кіногероя є батько головної героїні «Вечора на Івана Купала» – сільський багатій Корж (актор Д. Франько). Цей типовий «шароварний» таточко має широке вусате обличчя, смачно розпиває із гостями пляшку та ховається під лаву від щонайменшого підозрілого звуку. Із відвертим сарказмом режисер відображає механічні рухи Коржа, наголошуючи сомнамбулізм і душевну неповноцінність цього героя. Категоричне небажання Коржа віддавати свою доньку за бідного наймита Петра видається не проявом його патріархальної владності, а лиш підтверджує його емоційне оніміння. Образ батька, перетвореного на бездушну декоративну ляльку, емко відображав кризу національної самоідентичності тогочасного українського суспільства.

У тому ж 1968 році вийшов «Камінний хрест» Л. Осика, що напряму звертався до проблеми відірваності народу від свого коріння. Цей фільм, створений за новелами В. Стефаніка, підіймав тему еміграції галицьких селян на початку ХХ століття. Прізвище старого газди Дідуха (актор Д. Ільченко) походить від назви праукраїнського язичницького ідола, що символізував охорону роду, а також відповідав за родючий урожай (Кононенко, 2023, с. 336-337). Однак промовисте ім'я у контексті сюжету фільму звучить немов гірка іронія. Землеробу немає вже місця на своїй землі: вона уся скам'яніла, та й сам Дідух більше не здатний до тяжкої праці. Вирішивши переїхати з дружиною та дітьми до Канади, батько споруджує на скелі витесаний із каменю хрест. Так він облаштовує власну могилу, у якій ніколи не буде похований. Остання частина стрічки демонструє

проводи родини Дідухів до Канади. Хресний хід громади до церкви нагадує похоронну процесію, а молитовний спів за родину Дідухів звучить неначе заупокійна пісня. Вже традиційно для українського кінематографа 1960-х років Л. Осика зображує відрив від рідного ґрунту як своєрідну духовну смерть. Тоді як у приватній історії окремо взятої родини розкриваються долі декількох поколінь західноукраїнських селян.

Мине кілька років, і українське поетичне кіно надасть нове життя давньому культурному архетипу – батькові, чиї сини не можуть розподілити між собою владу. Фільм Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою» (1971) розповідає історію бучковинської родини Дзвонарів у буремний період з 1937-го по 1947 рік. За цей десятирічний термін у їхньому селі встигла чотири рази змінитися влада, а сини старого Дзвонаря (актор О. Плотников) – стати на бік різних ідеологічних сил та перетворитися на запеклих ворогів одне для одного.

Старий контрабандист Дзвонар заробляє на прожиття сім'ї торгівлею годинниками. Однією із найбільш промовистих сцен є та, де батько сидить серед безлічі годинників, кожен з яких показує свій час – польський час, німецький, радянський. «Щоб не переплутати, коли влада міняється та кожного разу стрілки не перекручувати», – пояснює старий. Дзвонар дійшов до такої ідеї завдяки синам, кожен з яких «за своїм часом до вітру бігає». Таким чином, у поетичному кіно вкотре демонструється символічна послабленість владної рішучості батька, через яку, своєю чергою, осмислюється роз'єднаність усього українського суспільства. Час тут не визначений, ніхто не може навчити, як жити далі, а за батьківську землю б'ються рідні брати, завербовані іноземними загарбниками.

Слід зауважити, що майже кожен з розглянутих фільмів неодмінно ставав не лише мистецьким, а й політичним фактом. Так, київська прем'єра «Тіней забутих предків» перетворилася на акцію протестів українських шістдесятників проти арештів дисидентів, фільм «Криниця для спраглих» ліг на полицю, «Вечір на Івана Купала» було знято з екранів менш ніж через місяць після випуску, а «Білий птах з чорною ознакою», попри те, що виграв Московський міжнародний кінофестиваль, був малодоступним для українських глядачів. Так чи інакше, українська поетична течія була спрямована не лише на ідеалізацію архаїки, а й містила у собі очевидні ознаки

національного антиімперського спротиву. Кожен із цих фільмів не просто ставав реквіємом за старим патріархальним світом, а й острахом дивився у сучасність, – описуючи езоповою мовою сумні результати радянської політики в Україні.

Водночас жодного з батьківських персонажів у розглянутих фільмах навряд чи можна схарактеризувати як символ, що надихає на національну боротьбу. Навпаки, – кожен цей фільм демонстрував батьківську постать у момент цілковитої розбитості та послабленості. Так, старий Сердюк із «Криниці для спраглих» живе радше у танатологічному вимірі привидів, аніж у реальному світі, «шароварний» Корж із «Вечора на Івана Купала» перебуває у сомнамбулічному анабіозі, Дідух із «Камінного хреста» – слабкий та надломлений, тоді як батько із «Білого птаха» є конформістом.

Проте наступними роками автори національного кіно здійснили спробу значно розширити функціональну характеристику чоловічого персонажа, у тому числі й батьківського, та вивести його із перманентного стану пасивної жертви історичних обставин. Вже у «Білому птахові...» одним із найпомітніших персонажів є бандерівець Орест (актор Б. Ступка) – сильний лідер, що об'єднує навколо себе побратимів у боротьбі з загарбниками. «Це мої гори, я тут – газда, і мені вирішувати, кому в цих горах жити», – натхненно проголошує упівський боєць. Ця репліка могла б послугувати слоганом і для фільму, що був знятий режисером Л. Осикою у тому ж 1971 році – «Захар Беркут» за мотивами однойменної історичної повісті І. Франка.

Стрічка переносила глядача у XIII століття та оповідала про боротьбу однієї верховинської громади з татаро-монгольськими загарбниками. Сивий знахар Захар Беркут (акт. В. Симчич) – старійшина тухольців. У нього є двоє синів – вірцевих носіїв ратного духу, справжніх патріотів свого краю. Врешті громада дає незчисленній татарській орді відсіч, затоплюючи її у водах гірської ріки.

У повісті «Захар Беркут» (1882) є промовистий підзаголовок: «Образ громадського життя Карпатської Русі» в XIII віці». Відомо, що у цьому творі І. Франко виклав свої погляди щодо переваги народовладдя перед феодалізмом та втілив своє бачення ідеального республіканського устрою. Відповідно, мудрий Беркут поставав на сторінках повісті як ідеальний громадський правитель (Котляр, 2017, с. 14-16).

З ретроспективного погляду може здатися, що фільм Л. Осики також містить завуальовані дисидентські мрії про суверенність української республіки: тим більше враховуючи, що автором сценарію тут виступив поет-шістдесятник, один із майбутніх засновників Народного Руху України Д. Павличко. Однак фільм не викликав у патріотично налаштованих колах такого ж відчутного резонансу, подібного до того, що спричинили свого часу «Тіні забутих предків». Можливо, цьому завадила певна епічна умовність та ідеалізація персонажів. До того ж героїчна загибель сина Беркута у фіналі стрічки демонструвала невтішну істину: знахар все ж не зміг вберегти нащадка, рід його обірветься. Таким чином, «Захар Беркут», попри свою мальовничість, широкий формат і стереофонічність, пролунав непереконливо.

У 1972 році знімається фільм за мотивами творів М. Гоголя «Пропала Грамота» режисера Б. Івченка. Чоловічі персонажі у цій стрічці вже зовсім не були схожі ані на героїв типового українського радянського кіно, ані навіть на персонажів із попередніх творів поетичного кінематографа. Старий дяк прохає молодь зіграти виставу про його діда-козака, і на натхненну трупку аматорів ніби сходить сам дух героїчного батьківського архетипу. На екрані починає розгортатися візуальна дума – містична та жартівлива, проте водночас серйозна, – бо ж вперше за довгі роки в кіно тут усебічно висвітлювалися такі сторони українського чоловічого характеру, як кмітливність, заповзатість, хоробрість та сила. Воскрешаючи давні часи, «ще як були ми козаками», актори (певно, із кріпацького стану) демонстрували, як вільні батьки їхніх батьків легко перемагали бусурманів, обдурювали самого диявола та виводили на чисту воду російську царицю. Особливої уваги вартий епізод, де старий козак благословляє свого сина у дорогу за допомогою декількох стусанів. «Дякую, тату» – відповідає зворушений син. Батька головного героя грає актор В. Симчич, що роком раніше утілював на екрані Захара Беркута.

Отже, у цих двох розглянутих картинах можна помітити якісну трансформацію зображення батьківської постаті на рівні самої сюжетної риторики: перехід від показу патріархального етнографічного осередку, спалюженого індустріалізацією чи іншими історичними катаклізмами, – до спроби демонстрації образу батька у розквіті своїх архетипічних сил. Таке кіно могло надихати україн-

ського глядача, якщо не на боротьбу, то принаймні на думки про свою повну історичну культурну автономність від «старшого» російського брата.

Зараз можна лише міркувати, через які нові еволюційні етапи пройшов би архетип батька в наступні роки, адже класична доба поетичного кіно саме на «Пропалій грамоті» і обривається. Вже у 1973 році з посади директора кіностудії ім. О. Довженка було звільнено В. Цвіркунова, який упродовж одинадцяти років всіляко сприяв створенню кінотворів з яскраво вираженим національним характером. А в травні 1974 року перший секретар компартії УРСР В. Щербицький у своїй доповіді про українське поетичне кіно заявить, що ця кінотечія страждає «етнографізмом» та «абстрактною символікою» і що ці «недоліки» вже остаточно подолано (Брюховецька, 2001, с. 15). Фільм «Вавилон ХХ», знятий І. Миколайчуком в 1979 році, можна розглядати як запізнілий постскрипtum до класичної поетичної серії.

У цій стрічці ніби підсумовуються усі ті теми, що їх підіймало поетичне кіно впродовж свого існування. Однак якщо картина 1960-х років був притаманний трагічний пафос, то у стрічці І. Миколайчука на перший план виходять іронія та зріла філософська поміркованість. Події розвиваються під час громадянської війни у подільському селищі з промовистою назвою Вавилон. У цьому хронотопі легко пізнається образ України, яка всю свою історію розривалася між різними політичними силами та ідеологіями. Образ батька, що повсякчас ставав об'єктом художніх досліджень у ранньому поетичному кіно, продовжує осмислюватися й у «Вавилоні ХХ». Однак саме вже поняття старійшини роду піддається у цьому фільмі трагікомічній ревізії.

Так, Євтушок у виконанні Б. Брондукова – один із найпомітніших персонажів фільму. Цей незлобливий і веселий герой закоханий до нестями у свою невірну дружину та постійно стежить за нею, намагаючись спіймати в момент зради. Євтушок постійно пиячить і щоразу прощає коханій її адюльтери. Численних дітей, яких понароджувала невірна, він усіх визнає за рідних, старанно доглядає за ними та виховує. У певному сенсі, цей батько багатьох (переважно – чужих) дітей вдало репрезентує принижене патріархальне начало вітчизняного чоловіка, а у найширшому сенсі – усе тогочасне українське суспільство. Той, хто повністю не володіє своєю жінкою (архетипіч-

не утілення держави), – той змушений няньчити чужих дітей.

Тема слабкого батька або ж чоловіка, не здатного до батьківства, проходить лейтмотивом крізь усю стрічку. Як наглядне свідчення ослаблення української патріархальності можна розглядати і головного героя картини – сільського філософа Фабіана (роль виконав сам режисер картини І. Миколайчук). Проте якщо в образі Євтушка втілилася м'якотілість вітчизняного чоловіцтва взагалі, то у сюжетній лінії Фабіана оптика звується задля показу окремого прошарку українського суспільства – інтелігенції. Жодним чином не засуджуючи інтелектуальний цвіт нації, Миколайчук все ж послідовно демонструє її надмірну рефлексивність і нездатність до рішучих дій.

Складно назвати нерішучими братів Данька та Лук'яна (актори Л. Сердюк та Я. Гаврилук) – ще одних колоритних мешканців Вавилона. Проте їхня активність реалізується хіба що у любовних справах та й тільки. Показовим є епізод із пошуком батьківського скарбу, що ніби перекочував сюди зі «Звенигори» О. Довженка. Почувши від хворої матері оповідку про схований родовий скарб, брати викопують його з-під груші. У древній скрині виявляється оберемок козацької зброї. Колись козаки цими шаблями боролися за суверенність України. Тепер їх розгублені діти роздивляються цю зброю наче брут, не усвідомлюючи її цінності.

Висновки. Батьківський персонаж став одним із найпоширеніших героїв українського поетичного кіно, і особливості його інтерпретації, як правило, зумовлювалися тогочасними соціокультурними реаліями країни. Тенденційно показуючи батька як архетипічну постать, що втратила свої одвічні патріархальні функції (лідерство, мудрість, наставництво, зв'язок із родом та землею), кінотворці намагалися осмислити низку актуальних проблем: роздробленість українського суспільства, відсутність чіткого морально-ціннісного вектора у сучасному світі, відірваність сучасників від своїх культурних та історичних джерел. Окрім того, кінорежисери спрямовували свою увагу на деякі ключові події української історії ХХ ст. (від процесів масової еміграції галицьких селян у «Камінному хресті» до національно-визвольної боротьби на заході країни в період Другої світової війни та у повоєнні роки). Таким чином кінематографістами не лише аналізувалася

поточна національна криза, але і з'ясувалися історичні чинники, що її обумовлювали.

Кіноекран не лише репрезентує поточні суспільні настрої, а й може пропонувати свої зразки поведінкових моделей. Так, у пізніх фільмах поетичної течії простежується певна спроба виведення на екрани героїзованого національного патріарха – у фільмах «Захар Беркут» та «Пропала грамота».

У «Вавилоні ХХ» ніби справджуються усі похмури прогнози кінематографа 1960-х років щодо остаточної девальвації батьківського авторитету в суспільній свідомості українців. Підлягають переосмисленню й ті утопічні мрії про мудрого батька-захисника, які можна простежити у деяких пізніх доробках поетичного напрямку. І в цих художніх констатаціях «Вавилону» питомо відчувається почерк самого історичного часу, в який фільмувалася стрічка. Кінець 1970-х років став періодом соціальної астенії та остаточного розчарування в усіх ідеалах «відлиги». Тому нівеляція батьківської вертикалі у цій пізньюрадянській системі світоглядних координат видається неминучою та виглядає цілком логічною.

Перспективи подальших досліджень. Результати даної розвідки можуть посприяти наступним мистецтвознавчим дослідженням особливостей трактування художнього образу батька, – як в українському поетичному кіно, так і в інших напрямках вітчизняного чи світового кінематографа.

Джерела та література

- Безручко, О. (2011). «Роз'яничарення» Ю. Г. Ілленка у творчості та кінопедагогіці. *Українознавчий альманах*. Випуск 5. Київ: КНУ ім. Т. Шевченка. С. 147-151.
- Брюховецька, Л. (2001). *Поетичне кіно: заборонена школа*. Київ, АртЕК. 464 с.
- Брюховецька, Л. (2008). Прорив до вічного. *Кіно-Театр*. № 5 (79). С. 2-7.
- Войтенко, В. (2015). *Фільм як алегорія*. URL: <https://day.kyiv.ua/article/media/film-yak-alehoriya>. (Дата звернення 12.03.2024).
- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа 1896–1995*; пер. з франц. Київ: KINO-KOLO. 464 с.
- Кононенко, О. (2023). *Українська міфологія. Фольклор, казки, звичаї, обряди*. Харків: Фоліо. 541 с.
- Котляр, Ю. (2017). Тухольська республіка І. Я. Франка: історичний аспект. *Наукові праці ЧНУ імені Петра Могили*. Т. 292, вип. 280. Миколаїв: В-во ЧНУ ім. П. Могили. С. 14-18.
- Левицька, Й. (2011). *Повернення до коріння. Українське поетичне кіно*; пер. із польськ. Київ: Задруга. 124 с.
- Мусієнко, О. (2009). *Українське кіно: тексти і контекст*. Вінниця: Глобус-Прес. 416 с.
- Тримбач, С. (2018). Іван Драч як кінематограф: [Передмова]. *Іван Драч. Криниця для спраглих. Кіно*. Харків: Фоліо. С. 3-12.
- Тримбач, С. (2021). *Іван Миколайчук. Містерії долі*. Київ: Дух і літера. 368 с.

References

- Bezruchko, O. (2011). «Roziyanicharennia» Yu. H. Illienka u tvorchosti ta kinopedahohitsi [Yuriy Illyenko's «Roziyanicharnya» in creativity and film pedagogy]. *Ukrainoznavchyi almanakh. Vypusk 5*. Kyiv: KNU im. T. Shevchenka. P. 147-151. [in Ukrainian]
- Briukhovetska, L. (2001). *Poetychne kino: zaboronena shkola* [Poetic cinema: a forbidden school]. Kyiv: ArtEK. 464 p. [in Ukrainian]
- Briukhovetska, L. (2008). Proryv do vichnoho [A breakthrough to the eternal]. *Kino-Teatr*. № 5 (79). P. 2 – 7. [in Ukrainian]
- Voitenko, V. (2015). *Film yak alehoriia* [A movie as an allegory]. Retrieved from: <https://day.kyiv.ua/article/media/film-yak-alehoriya>. [in Ukrainian]
- Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa 1896–1995* [History of Ukrainian Cinema 1896 – 1995]; per. iz franz. Kyiv: KINO-KOLO. 464 p. [in Ukrainian]
- Kononenko, O. (2023). *Ukrainska mifolohiia. Folklor, kazky, zvychai, obriady* [Ukrainian mythology. Folklore, fairy tales, customs, rituals]. Kharkiv: Folio. 541 p. [in Ukrainian]
- Kotliar, Yu. (2017). Tuholska respublika I. Ya. Franka: istorychnyi aspekt [Ivan Franko's Tukhol Republic: Historical Aspect]. *Naukovi pratsi ChNU imeni Petra Mohyly*. T. 292, vyp. 280. Mykolaiv, V-vo ChNU im. P. Mohyly. P. 14-18. [in Ukrainian]
- Levytska, Y. (2011). *Povernennia do korinnia. Ukrainske poetychne kino* [Return to the roots. Ukrainian poetic cinema]; per. iz polsk. Kyiv: Zadruha. 124 p. [in Ukrainian]
- Mussiienko, O. (2009). *Ukrainske kino: teksty i kontekst* [Ukrainian Cinema: Texts and Context]. Vinnytsia: Hlobus-Pres. 416 p. [in Ukrainian]
- Trymbach, S. (2018). Ivan Drach yak kinematohraf [Ivan Drach as a Cinematographer] : [Peredmova]. *Ivan Drach. Krynytsia dlia sprahlykh*. Kino. Kharkiv: Folio. P. 3-12. [in Ukrainian]
- Trymbach, S. (2021). *Ivan Mykolaichuk. Misterii doli* [Ivan Mykolaychuk. Mysteries of fate]. Kyiv: Duh i litera. 368 p. [in Ukrainian]

Volodymyr Nykonenko

Artistic interpretations of the figure of the father in Ukrainian poetic cinema (1960s – 1970s)

Abstract. The trend of Ukrainian poetic cinema marked the emergence of new artistic interpretations of the father's image on the national film screen. The article examines the development of the artistic image of the father in Ukrainian poetic cinema in the 1960s and 1970s with special attention to the socio-cultural aspect of this question. It is proved that the tendency to show the father, deprived of his archetypal patriarchal meanings, was closely connected with the authors' comprehension of the spiritual crisis of modern society and metaphorically identified the loss of Ukrainians' national identity. Using this symbolic concept, filmmakers comprehended not only the present («A Spring for the Thirsty»), but also some tragic pages of Ukrainian history («The Stone Cross», «The White Bird Marked with Black»). At the same time, in films such as «Zakhar Berkut» and «The Lost Letter», the authors attempt to return the figure of the national father to his archetypal warrior functions: strength, valor, authority, and wit. The film «Babylon XX», which was created six years after the censorship ban on the poetry school, continues to comprehend the status of the father in the collective consciousness of Ukrainians, but with an eye to the realities and social moods of the late 1970s. The conclusions summarize that the creators of poetic cinema in their interpretations of the father archetype made public a whole range of philosophical, moral, ethical and civilizational problems – from the phenomenon of ancestral memory to the place of man in the modern globalized world. It is assumed that the sequence of changes in the characterization of the father's image in Ukrainian poetic cinema reflected the process of national self-awareness of a certain part of Ukrainian society in the historical period under study.

Keywords: Ukrainian cinema, Ukrainian poetic cinema, archetype, Father's image, character features.

Демура Алла Анатоліївна,
аспірантка кафедри кінознавства,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Alla Demura,
Postgraduate student of Cinema
Studies Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

КІНО ТРАВМУЮЧОЇ ДІЙСНОСТІ: МІЖ РЕПРЕЗЕНТАЦІЄЮ ТА ДОСВІДОМ

Анотація. Стаття присвячена аналізу нового покоління українських ігрових фільмів, естетика яких пов'язана з травмою, а предметом постає російсько-українська війна. Особливістю цих фільмів є час їхнього створення – безпосередньо в репрезентований трагічний історичний період. Сенс якого при цьому набуває зображення травмуючої дійсності, забезпечує моральний відгук як у національної аудиторії – через природний зв'язок з сучасністю і набуття статусу свідка, так і у закордонної – через захоплення мистецькою спробою врятувати гуманізм у надрах зображуваної епохи. Саме такими спільними рисами характеризуються деякі українські фільми, що вийшли на екрани після 2014 року: «Атлантида» та «Відблиск» Валентина Васяновича, «Погані дороги» Наталії Ворожбит, «Клондайк» Марини Ер Горбач, «Забуті» Дар'ї Онищенко, «Додому» Нарімана Алієва. Для цих та майбутніх ігрових фільмів з визначенням у статті переліком ознак запропоновано введення у вжиток терміна «кіно травмуючої дійсності» як назви течії в сучасному українському кінематографі.

Ключові слова: колективна травма, репрезентація насильства, воєнний кінематограф, естетика реальності, неореалізм, трагічне, потворне, кіно травмуючої дійсності.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Переважна більшість авторських фільмів, заснованих на реальних трагедіях, зокрема на воєнну тематику, були створені вже після завершення трагічного періоду, коли події, репрезентовані на екрані, ставали колективним травматичним минулим, а учасників тих подій – носіїв травматичного досвіду, активних свідків і пасивних жертв, які вижили, – з кожним роком залишалося дедалі менше.

У кінематографі ХХ століття, нечисленними, проте яскравими винятками, коли тема трагічної події – Другої світової війни – була піднята під час самої трагічної події (окрім пропагандистських стрічок, що не є предметом цієї розвідки, оскільки не репрезентують реального соціокуль-

турного стану суспільства в період трагічної події), стали фільми основоположника неореалізму Роберто Росселліні, зняті наприкінці та відразу по завершенню Другої світової війни: «Рим, відкрите місто» (1945), «Пайза» (1946) та «Німеччина. Рік нульовий» (1947).

Характерною особливістю українського воєнного кіно другого і третього десятиліття ХХІ століття є онтологічність репрезентованої в ньому війни. Тема війни, буденність трагедій війни або воєнне тло наявні в усіх стрічках, ігровий час в яких чітко означений періодом від 2014 року, тобто анексією РФ Кримського півострова та подіями на Донбасі. При цьому, окрім традиційної воєнної драми, бойовика в жанрі вестерну, пропагандистського героїко-патріотичного – «Об-

мін» Володимира Харченка-Куліковського, «Мирний-21» та «Кіборги. Герої не вмирають» Ахтема Сейтаблаєва, «Снайпер. Білий Ворон» Мар'яна Бушана, «Бачення метелика» Максима Наконечного, «Мати Апостолів», «Позивний Бандерас» Зази Буадзе, «Черкаси» Тимура Яценка, «Львівськ 2014. Батальйон Донбас» Івана Тимченка – та іронічного, гротескного кіно – «Наші котики» Володимира Тихого – в сучасній українській кінематографічній практиці з'являється нова форма авторського висловлювання, що характеризується не лише реалістичним, а й естетичним відтворенням дійсності. Потворність цієї дійсності визначена війною, що триває (навіть якщо сюжет безпосередньо з нею не пов'язаний) і спонукає режисерів до мистецького осмислення насильства. Цим фільмам також притаманна травматичність, проте цей термін спершу потребує тлумачення, оскільки досі не був введений в український кінознавчий науковий обіг (на відміну від західного) і радше асоціюється із галуззю психології. Проте, в тому числі крізь призму травматичності як одну зі спільних характерних ознак, у цій науковій розвідці будуть проаналізовані такі фільми, як «Атлантида» та «Відблиск» Валентина Васяновича, «Погані дороги» Наталії Ворожбит, «Клондайк» Марини Ер Горбач, «Забуті» Дар'ї Онищенко, «Додому» Нарімана Алієва.

Проблематика дослідження також включає наступні питання: Чи суперечить історичному змісту фільму естетизоване представлення колективної травми і чи стосується воно реальної трагедії? Яку роль акустичні, естетичні, драматургічні та наративні засоби фільму відіграють у наданні ваги феномену травми?

Мета статті:

– проаналізувати екранні репрезентації травмованих війною суспільств на основі ігрових фільмів, знятих безпосередньо у воєнний період – Перша і Друга світові, російсько-українська війна – або у перші роки після війни;

– проаналізувати приклади кіно про колективні трагічні події поточного моменту («Рим, відкрите місто» (1945), «Пайза» (1946), «Німеччина. Рік нульовий» (1947) Роберто Росселліні);

– ввести у вжиток термін «кіно травмуючої дійсності», сформулювати визначення та викласти перелік ознак;

– обґрунтувати застосування нового запропонованого терміна «кіно травмуючої дійсності» як

назви течії в українському кінематографі від 2014-го до року завершення російсько-української війни, до якої віднести українські фільми воєнного часу, наділені окресленими характерними ознаками та своєрідністю форми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

В українському кінознавчому науковому дискурсі проблематика екранізації колективної травми та поняття травматичного кіно досі представлені недостатньо. Ширша тема репрезентації трагічних подій на екрані піднімалася такими теоретиками кіно, як Любомир Госейко, Лариса Брюховецька, Оксана Мусієнко, Олена Оніщенко, Ірина Зубавіна, Марина Братерська-Дронь, Сергій Тримбач. Серед зарубіжних праць, які безпосередньо чи опосередковано присвячені репрезентації травми на екрані, – монографія Юдіт Батлер «Рамки війни: коли життя скорботне?», що містить п'ять есе, об'єднаних темою етичності медійних репрезентацій сучасних збройних конфліктів; «Флешбеки в кіно. Пам'ять та історія» Морін Турім; «Дислокована екранна пам'ять. Розповідь про травму в пост-югославському кіно» Діани Єлача; «Німецьке кіно: терор і травма. Культурна пам'ять з 1945» Томаса Ельзессера; збірки «Травма і кіно: кроскультурні розвідки» під редакцією Ен Каплан та Бена Ванга; «Екранізуючи насильство» Стівена Прінса; публікації «Я – свідок: репрезентуючи травму на екрані та екраном» Тамар Ашурі; «Переведення погляду: невидимий текст у жіночих воєнних творах» Керол Ектон; «Свідчення травми в кіно» Роя Бренда.

Виклад основного матеріалу. Від самої появи кінематографа не існувало однозначної відповіді на запитання, чим кіно є більше – каталізатором культурного і соціального перетворення чи його віддзеркаленням? Знаний теоретик кіно Андре Базен у праці «Що таке кіно?», аналізуючи роль кінохроніки в оцінці історичних подій у період тотальних воєн ХХ століття, зазначав, що планування більшості воєнних операцій включало ретельну кінематографічну підготовку, а новий жанр – ідеологічний кінодокумент, що створювався за допомогою монтажу, – своїм реалізмом не лише допомагає історичним наукам «зробити новий крок до об'єктивності, а, навпаки, дає їм нові можливості створення ілюзії» (Bazin, 1958, с. 36). [Тут і далі переклад наш – А. Д.] З іншого боку, А. Базен наголошує, що «світ безперервно прагне знімати зліпки з власного обличчя» (Bazin, 1958, с. 33).

Як демонструє кінематографічна практика, для двох найбільших соціальних потрясінь минулого століття – Першої та Другої світових воєн – кіно здебільшого служило інструментом пропаганди. В перші місяці після того, як Сполучені Штати вступили у «Велику війну», кінематографічна преса обговорювала, які фільми хоче дивитися американська аудиторія. Чи воліли б вони за допомогою кіно втекти від страшного сьогодення, чи ж фільми мають показувати сучасну реальність? Американський дослідник Першої світової війни Леслі Мідкіфф ДеБош зазначає, що «практичний патріотизм» і тривалі терміни кіновиробництва (від трьох до шести місяців) стали причиною того, що за вісімнадцять місяців участі Америки в Першій світовій війні у близько 80 відсотках фільмів, знятих та показаних у великих і малих міських та сільських кінотеатрах, не згадувалося про воєнний конфлікт (DeBauche, 2017). Натомість, вестерни, мелодрами та комедії розважали кіноглядачів. Однак мало місце постійне зростання виробництва фільмів про війну, хоч і повільне, адже справжня війна вирувала не на теренах Сполучених Штатів, а за кордоном. Фільми *Hate-the-Hun* («Hun» – принизливий термін, близький за значенням до «варвар», що використовувався для німецького ворога) вийшли на екрани відносно пізно по ходу війни: «Кайзер, берлінський звір» Р. Джуліана (березень 1918), «До біса з Кайзером» Дж. Ірвінга (червень 1918), а також «Прусський псяра» Р. Волша та «Культура» Е. Дж. Ле Сента (вересень 1918). Проте пересічні американці продовжували дивитися звичні для них художні фільми, більшість з яких не мали до Першої світової жодного нарративного чи документального відношення. Отже, воєнні фільми під час самої війни масово не виходили на американські екрани.

Проте фільми про Першу світову, зняті під час самої війни, сприяли створенню її культового образу: брудна траншея, безплідна *no-man's land* із залишками обгорілих дерев і колючого дроту. Німецькі персонажі в цих фільмах були стереотипними та копіювали образи з пропагандистських плакатів того часу. Вони пили вино з пляшок із розбитими шийками, нищили мистецтво, викидали немовлят із вікон, страчували дітей і старих. У багатьох воєнних фільмах часів Першої світової сюжет розвивався до моменту, коли озвірілий німець намагався згвалтувати героїню, яку зрештою рятував американець. Сюжет в цих історіях про війну обертається навколо жінок,

а дія відбувається переважно в Європі. Прикладом такого пропагандистського кіно є стрічка «Серця світу» Д. В. Гріффіта, що була створена на замовлення британського уряду у 1918 році. У фільмі всі німці зображені лиходіями. На думку деяких істориків, подібна оптика заохочувала «істеричну ненависть» до ворога і навіть ускладнювала завдання Паризької мирної конференції під час підготовки положень Версальського мирного договору.

Ситуація змінюється у воєнних фільмах 1920-х і 1930-х років. Тепер кіноісторії найчастіше зосереджуються на житті солдатів, на перший план виступають бої на землі, а з часом – у повітрі. Особливо в 1920-х роках головною перевагою фільмів про війну стає правдоподібність: «Великий парад» (1925), «Яка ціна слави?» (1926), «Крила» (1927). Жінкам тепер відводяться другорядні ролі, жіночі персонажі залишаються на *home front*, тобто на території Сполучених Штатів, в той час як американські солдати воюють за кордоном (DeBauche, 2017).

Ранній воєнний кінематограф і його здатність впливати на масові настрої та поширювати їх сприймали як новацію в Європі та США. Перші роки війни стали експериментальними щодо використання фільмів як засобу пропаганди, але з часом кіно перетворилося на ключовий інструмент того, що Джордж Моссе назвав «націоналізацією мас», коли влада у різних країнах, зокрема Британії, Франції, Німеччині, Австро-Угорщині, Сполучених Штатах, навчилася маніпулювати емоціями, щоб мобілізувати людей на національну справу проти уявного чи справжнього ворога («Невіруючий» А. Кросленда). Як і в Британії, інтерес американців до повнометражних фільмів під час Першої світової війни зменшився на користь кінохроніки та короткометражних фільмів («Битва на Соммі» Дж. Малінса та Дж. Мак-Доуела, «Хрестоносці Першинга» Г. С. Гогланда, «Відповідь Америки» Е. Ф. Гленна, «Під чотирма стягами» С. Р. Ротафеля).

«Націоналізація мас» засобами кінематографа набуває ще більшого масштабу з приходом до влади Гітлера. Якщо говорити про радянський ідеологічний дискурс під час Другої світової війни, то він був неоднорідним. Назвавши війну «Вітчизняною» у своєму першому радіозверненні, В. Молотов провів паралель із війною 1812 року проти Наполеона. Як зазначають О. Волошенко, А. Дорошенко та

Л. Кульчицька, автори статті «Державна культурна політика. 1939–1945», «з одного боку, від самого початку війни виразно намітилося відновлення імперської лінії “спільної історії” та конструювання нарративу великої “спільної Батьківщини”» <...> З другого боку, мало місце й заохочення республіканського патріотизму» (Історія кіно, 2016, с. 304). Так, в українській пресі з перших днів війни, окрім прославлення Невського та Кутузова, «з’явилися згадки про Данила Галицького, який переміг тевтонців, та козаків, які тріумфували над німцями». Схвальні відгуки спочатку отримав і сценарій О. Довженка «Україна в огні», адже у ситуації непевності влада використовувала «всі доступні патріотичні ресурси, мобілізуючи національні почуття на боротьбу із «загарбником». Початок роботи над сценарієм припав саме на період заохочування республіканських патріотизмів. Проте, як зауважують автори статті, зі зміною характеру війни, коли поразка Гітлера стає очевидною, однією із центральних ідеологічних ліній у кінематографі постає «конструювання російського націоналізму», гегемонію здобуває новий імперський проєкт радянського патріотизму з наголосом на ключовій ролі російського народу, а такі мобілізаційні стратегії, як «боротьба за українську землю» та «боротьба українського народу проти чужоземних загарбників», згортаються. Таким чином, О. Довженко після запису від 5 листопада про очищення Києва від німців, вже 26 листопада фіксує у щоденнику: «Сьогодні ж узнав од Большакова і тяжку новину: моя повість “Україна в огні” не сподобалася Сталіну, і він її заборонив для друку і постановки» (Довженко, 2013, с. 268)

«Патріотичний проєкт» дещо іншого штибу постав із соціального ґрунту в італійському воєнному та повоєнному кінематографі неореалізму, а стрічки Р. Росселліні «Рим, відкрите місто», «Пайза», «Німеччина. Рік нульовий» стали тими, де ігрове кіно вперше відповідало за дійсне зображення війни. Варті уваги звернення А. Базена до кращих зразків італійського неореалізму та його переконливі доводи, що тільки італійський кінематограф характеризується відданістю подіям поточного моменту та репортажним відтворенням дійсності навіть тоді, коли здається, що сутність сценарію з нею не пов’язана: «Дія італійських фільмів не могла б розвиватися в історично нейтральному контексті, такому саме абстрактному, як трагедійні декорації, що нерідко трапляється

тією чи іншою мірою в американських, французьких чи англійських стрічках» (Bazin, 1962, с. 15).

По завершенню трагічного періоду, воєнний ігровий кінематограф, що більше не міг володіти виключною документальною цінністю, продовжував бути інструментом пропаганди та ще довго не ставав способом рефлексії на тему трагедій війни або каналом для передачі реального досвіду і знань про колективну травму необізнаним. Труднощі підходу в екранних творах до травматичного досвіду у Східній Європі, зокрема до проблеми Голокосту, як і жорстка цензура, за сталінізму були пов’язані серед інших причин з антисемітизмом під час антикосмополітичних чисток і замовчуванням єврейської ідентичності жертв нацистів у Радянському Союзі (Fontana, 2014, с. 146). І тільки у десятиліття між ХХ з’їздом КПРС у лютому 1956 р. і радянською інтервенцією в Чехословаччину в серпні 1968 р. лібералізація культурної політики соціалістичних країн Східної Європи ознаменувалася кінематографічною репрезентацією травматичного досвіду Голокосту й інших травматичних переживань Другої світової війни з безпрецедентною інтенсивністю. Наприклад, повстання 1944 року у Варшавському гетто було представлено у польському кіно лише після 1957 року. Першим фільмом на цю тему (і другим у воєнній кінотрилогії режисера) став «Канал» Анджея Вайди (1957), що розповідає про трагічну долю групи бійців Армії Крайової, яка намагається покинути центр Варшави через каналізаційні канали під час Варшавського повстання. «Канал» виявився значною мірою вільним від відкритої комуністичної пропаганди, яка зокрема була характерна для попереднього фільму трилогії, «Покоління» (1954).

Оскільки Сталін наголошував на нарративах героїзму, а не жертв, у Радянському Союзі такий травматичний досвід Другої світової війни, як винищення або повернення радянських військовополонених, був репрезентований в радянському кіно лише у 1959 році («Доля людини» Сергія Бондарчука). Зміни, спричинені десталінізацією та відносною лібералізацією культурної політики того часу, відомою як «відлига», чітко спостерігаються в кінематографі Радянського Союзу та країн соцтабору, зокрема Польщі, Чехословаччини та Угорщини. Винятками на тлі героїчно-патріотичних стрічок ставали фільми з авторською оптикою, в яких присутнє висловлювання, особиста позиція

режисера («Летять журавлі» М. Калатозова (1957), «Балада про солдата» Г. Чухрая (1959), «Іванове дитинство» А. Тарковського (1962), «Магазин на площі» Я. Кадара та Е. Клоса (1965), «Поїзди під пильним спостереженням» І. Менцеля (1966)).

Сучасний український воєнний кінематограф, з одного боку, наділений можливістю володіти виключною документальною цінністю, а з іншого – відчуває брак історичної дистанції для повноцінного осмислення трагедії української нації. Однак під час російсько-української війни світ побачили кілька стрічок, що вирізняються серед інших та, попри різну стилістику, мають кілька спільних і знакових рис, які видається за потрібне осмислити.

Перша риса корелюється з описом А. Базена знов-таки італійських фільмів, які, на думку теоретика, нагадали, що «в мистецтві немає “реалізму”, який не був би передусім глибоко “естетичним”» (Bazin, 1962, с. 20). Ідеться про мистецьке відтворення жаху. Однією з перших сучасних українських робіт воєнного часу, що отримала широкий резонанс у світових кінофестивальних колах, стала «Атлантида» В. Васяновича. Попри жанр, визначений як антиутопія, стрічка має безліч гіперреалістичних і суголосних з дійсністю деталей. За всієї потворності зображуваного, «естетика реальності» тут межує з абсолютотом. Композиційна вивіреність кожного кадру і довжина планів – як ще один персонаж – «працюють» на донесення авторської позиції. Ця «маніфестність» потворного є важливою характерною рисою й інших виокремлених у цьому дослідженні фільмів: «Відблиск» В. Васяновича, «Погані дороги» Н. Ворожбит, «Клондайк» М. Ер Горбач, «Забуті» Д. Онищенко, «Додому» Н. Алієва. Режисерам блискуче вдається зберегти «плоть і кров дійсності», які, за висловом А. Базена, «так само складно втримати в тенетах літератури чи кінематографа, як і неприборкані злети фантазії» (Bazin, 1962, р. 20).

Друга риса – бездоганний і природний зв'язок із сучасністю – сформульована з ще однієї думки А. Базена, який на прикладі італійського неореалізму пояснює цей феномен «духовною спорідненістю з епохою»: «Смисл, якого набуває в італійському кінематографі зображення дійсності, незмінно захоплює і забезпечує найширший моральний відгук в країнах Заходу» (Bazin, 1962, с. 15).

Героїня фільму М. Ер Горбач «Клондайк» – жінка, яка не хоче залишати свій дім і яка, зіщипивши зуби, продовжує займатися побутом, навіть коли війна вже на порозі. Непоодинокі випадки подібного патерну поведінки спостерігаються від початку повномасштабного вторгнення в усіх прифронтових областях України. Режисерка зауважує, що для Ірки (у виконанні Оксани Черкашиної) природно «виживати шляхом побуту»: «Іноді це виглядає смішним. Іноді це схоже на чорну комедію. Але це природно. Природно не тікати, не залишати свій дім» (М. Ер Горбач, 2022).

І «Атлантида», і «Відблиск», і «Клондайк», і «Погані дороги», і «Додому», і «Забуті» – це, окрім іншого, режисерська спроба розібратися в психології людей, які травмовані. Характерно, що, репрезентуючи охоплене війною суспільство на екрані, режисери насамперед цікавляться тим, як долають обставини ті, хто перебуває в зоні воєнних дій або на окупованих територіях, ніж те, як організовано насильство.

Подібно до італійського кінематографа другої половини 40-х років, який, на думку А. Базена, виявляється єдиним, хто прагне «врятувати гуманізм в надрах зображуваної епохи», сучасний український кінематограф демонструє подібне прагнення і подібну проблематику: піднімаючи тему війни під час війни, розміщує у фокусі людину в жахливих обставинах, з її суперечностями і недосконаlostями.

Ще однією спільною характерною ознакою кожного з вищезгаданих фільмів є їхня *травматичність*. Тут передусім вважається за доцільне дати визначення поняттю «травматичне кіно», яке дедалі частіше зустрічається в медіа, але досі не було репрезентованим в українському науковому дискурсі.

Психічна травма виникає, коли інтенсивна, часто надзвичайно жорстока ситуація унеможливорює здатність свідомості інтегрувати досвід у межах наративної, лінійної пам'яті особи. Психіка переповнюється негативними імпульсами та подразниками настільки, що не може реагувати адекватно (Laplanche, Pontalis, 1972, р. 513).

Події, які травмували окремих осіб або колективи, через різний період часу постають як частина кругової структури *насильство-порожнеча-візуалізація* у вигляді медіалізованих об'єктів: тіло під впливом психіки, що демонструє травматичні симптоми, література, розмовні спогади очевидця, світлина, кінофільм (Elm, Kabalek, Köhne,

2014, р. 2). Травматичне зображення на екрані здатне відтворювати або реактивувати травматичні ситуації (як це роблять внутрішні структури травматизації) в художньому та ігровому режимах. Це відбувається за допомогою вибудовування спогадів, що призводять до так званої «передісторії рани» (термін Міхаєли Крютцен): згинання, укорочення або дестабілізація внутрішньофільмової шкали часу, травматичні візуальні образи та символи, звуки, що алегоризують минуле тощо. Таким чином *травматичним* є фільм, який повторює та відтворює пережиту подію, провокуючи або актуалізуючи *травму* знову і знову на культурному рівні, хоча й у трансформований, медіалізований спосіб. Крім ефекту потенційного катарсису, «петля травмуючих подій» прагне їх відтворити, при цьому кінозображення і відтворення минулого у фільмі можуть самі по собі створювати повторювані моделі *травми*. Ба більше, коли той самий травмуючий фактор наявний одночасно на екрані й поза екраном, зі свідками травматичних подій відбувається ретравматизація.

Сучасна західна наукова думка базується на переконанні, що кінематограф служить засобом, який «унікальним чином активує та деконструює табу, пов'язані з травмами, які через свою болючість та незбагненність не можуть бути комплексно інтегровані в психіку, наративи, історію, міфологію чи ідеологію нації» (Elm, Kabalek, Köhne, 2014, с. 9). Упорядники антології «Жахи травми в кіно: насильство, порожнеча, візуалізація» – німецькі дослідники кіно, травми, культурної пам'яті та Голокосту Міхаель Ельм, Юлія Кьоне і Кобі Кабалек переконують, що кіно, хоч і відчужено, але може працювати з травмами, які інакше залишалися б прихованими. На думку вчених, кіно як дієвий інструмент репрезентації девіацій і анахронізмів, має здатність «візуалізувати травму», тобто робити її видимою та відчутною, інакше кажучи, доступною для публічного дискурсу, а отже усвідомленою: «Фільм не лише зберігає та відтворює травматичні енергії у своєрідному “культурному контейнері”, який переглядає публіка, він часто також обробляє та перетворює ці енергії на ще складніший культурний матеріал. Це надає їм нову, змінену, символічну, більш зрозумілу форму, яка може викликати менший страх суспільства, ніж сама історична подія» (Elm, Kabalek, Köhne, 2014, с. 10).

Саме таке «артикулювання» колективної травми через кінотекст вирізняє досліджувані в цій розвідці фільми. Унікальною особливістю є також актуальність травматичної події – війни – в період створення та показу фільмів. Характерно, що, попри високу концентрацію насильства, герої не зображуються як жертви. Режисери перетворюють їх на активних свідків. У такий спосіб автори «пропрацьовують» свій особистий травматичний досвід. Митців насамперед цікавить, як справляються з обставинами ті, хто перебувають в зоні воєнних дій або на окупованих територіях, і як «врятувати гуманізм в надрах зображуваної епохи», ніж те, як організовано насильство.

Виявивши вищезазначені риси у досліджуваних в цій розвідці фільмах, пропонується виокремити їх у течію та ввести в обіг термін *кіно травмуючої дійсності* відносно ігрових фільмів, які відповідають таким критеріям:

- глибока естетичність і правдивість відтворення дійсності в її типових рисах («естетика реальності»);
- бездоганний і природний зв'язок із сучасністю;
- зображення зла через маніфестність, а не плакатність;
- травматичність репрезентованого на екрані періоду і його актуальність у часовому та соціокультурному вимірах;
- у фокусі – людина з її суперечностями і недосконалостями в жадливих обставинах, що уособлюють колективну травму;
- герой – не пасивна жертва, а активний свідок.

Досліджуючи колективну травму сьогодення, *кіно травмуючої дійсності* в перспективі має потенціал працювати не тільки і не стільки з відновленою пам'яттю, як з відновленням референтності, тобто значущості травми.

Висновки. В статті було запропоновано на основі аналізу воєнного кінематографа часів Першої та Другої світових воєн та російсько-української війни, провівши паралелі із воєнними стрічками італійського неореалізму, знятими безпосередньо під час війни та в перші повоєнні роки, та звертаючись до понять «естетика реальності» й «травматичне кіно», виділити в окрему течію – *кіно травмуючої дійсності* – українські фільми, створені після 2014 року, яким притаманна нова форма авторського висловлювання й які характе-

ризуються не лише реалістичним, а й естетичним відтворенням дійсності та працюють з колективною травмою сьогодення.

Перспективою подальших розвідок є виявлення та опис ознак приналежності до *кіно травми* у майбутніх фільмах сучасного українського кінематографа із залученням у вітчизняний науковий обіг актуального поняття травми в кіно, що активно вживається у західному кінознавчому дискурсі.

Джерела та література

- Госейко Л. (2005). *Історія українського кінематографа*. Київ : KINO-КОЛО. 264 с.
- Довженко О. (2013). *Щоденникові записи, 1939–1956*. Харків : Фоліо. 879 с.
- Er Gorbach M. (2022). *Інтерв'ю Радіо Свобода*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=btblzzBmBzs&t=617s>
- Історія українського кіно*. (2016). Т. 2 : 1930–1945 ; [голов. ред. Г. Скрипник]. НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 448 с. + 28 іл.
- Bazin, André. (1958). *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et Langage*. Volume 1. Paris: Les Éditions du Cerf. 180 p.
- Bazin, André. (1962). *Qu'est-ce que le cinéma? Une esthétique de la réalité : le néo-réalisme*. Volume 4. Paris: Les Éditions du Cerf. 167 p.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1984). *The classical Hollywood cinema*. Film style and mode of production to 1960, London: Routledge & Kegan Paul. 506 p.
- Brand, R. (2009). «Witnessing trauma on film». In: *Media Witnessing: Testimony in the age of mass communication* Frosh, P. ; Pinchevski, A. (eds.). London: Palgrave. P. 198-215.
- Brownlow, Kevin (1979). *The war, the west, and the wilderness*. New York: Random House. 602 p.
- Butler, Judith (2009). *Frames of war*. New York: Verso. 193 p.
- Castellan, Jaes W. / Dopperen, Ron van / Graham, Cooper C. (2014). *American cinematographers in the Great War, 1914-1918*. Herts: Libbey. 320 p.
- Collins, Sue. (2014). Film, cultural policy, and World War I training camps. Send your soldier to the show with smileage. In: *Film History*, 26/1, pp. 1-49.
- DeBauche, Leslie Midkiff: Film/Cinema (USA), in: 1914-1918-online. *International Encyclopedia of the First World War*. Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson [Eds.]. Issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2017-06-29. URL: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/filmcinema_usa
- Dibbets, Karel (1995) ; Hogenkamp, Bert (eds.). *Film and the First World War*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 264 p.
- Elm, Michael / Kabalek, Kobi / Köhne, Julia B. (eds.). (2014). *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*. Cambridge Scholars Publishing: Cambridge Scholars Publishing, 340 p.
- Fontana, Pablo (2014). Shadows Between Memory and Propaganda: War and holocaust Trauma in DEFA's "Thaw" Films. In: *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*. Elm, Michael / Kabalek, Kobi / Köhne, Julia B. (eds.). P. 146-162.
- Isenberg, Michael T. (1981). *War on film. The American cinema and World War I, 1914-1941*. London: Associated University Presses. 400 p.
- Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis. (1972). «Trauma». In: idem (eds.). *Das Vokabular der Psychoanalyse* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 370 p.
- Jelača, Dijana (2016). *Dislocated screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. New York: Palgrave MacMillan. 287 p.
- Paris, Michael (ed.) (1999). *The First World War in popular cinema. 1914 to the present*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 267 p.
- Rollins, Peter C. / O'Connor, John E. (eds.) (1997). *Hollywood's World War I motion picture images*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press. 220 p.
- Weiner, A. (2002). *Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution*. Princeton University Press. 432 p.
- Williams, Davi (2014). *Media, memory, and the First World War*. Montreal: McGill-Queen's University Press. 336 p.
- Wood, Richard E. / Culbert, David Holbrook (1990). *Film and propaganda in America. World War I. A documentary history, volume 1*, New York: Greenwood Publishing Group. 502 p.

References

- Hoseiko L. (2005) *Istoriia ukrainskoho kinematographa* [History of Ukrainian Cinematograph]. Kyiv: KINO-KOLO. 264 s. [in Ukrainian]
- Dovzhenko O. (2013). *Shchodennykovi zapysy* [Diary Entries], 1939–1956. Kharkiv: Folio. 879 s. [in Ukrainian]
- Er Gorbach M. (2022). *Interviu Radio Svoboda* [Interview to Radio Svoboda] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=btblzzBmBzs&t=617s> [in Ukrainian]
- Istoria ukrainskogo kino*. [History of Ukrainian Cinema] (2016). Т. 2 : 1930 – 1945 / [golov. red. G. Skrypnyk]. NAN Ukrainy ; IMFE im. M. T. Rylskogo. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskogo. 448 s. + 28 il. [in Ukrainian]

- Bazin, André. (1958). *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et Langage*. Volume 1. Paris: Les Éditions du Cerf. 180 p. [in French]
- Bazin, André. (1962). *Qu'est-ce que le cinéma? Une esthétique de la réalité : le néo-réalisme*. Volume 4. Paris: Les Éditions du Cerf. 167 p. [in French]
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1984). *The classical Hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960*, London: Routledge & Kegan Paul. 506 p. [in English]
- Brand, R. (2009). «Witnessing trauma on film». In: *Media Witnessing: Testimony in the age of mass communication* Frosh, P. ; Pinchevski, A. (eds.). London: Palgrave. P. 198-215. [in English]
- Brownlow, Kevin (1979). *The war, the west, and the wilderness*. New York: Random House. 602 p. [in English]
- Butler, Judith (2009). *Frames of war*. New York: Verso. 193 p. [in English]
- Castellan, Jaes W. / Dopperen, Ron van / Graham, Cooper C. (2014). *American cinematographers in the Great War, 1914-1918*. Herts: Libbey. 320 p. [in English]
- Collins, Sue. (2014). Film, cultural policy, and World War I training camps. Send your soldier to the show with smileage. In: *Film History*, 26/1, pp. 1-49. [in English]
- DeBauche, Leslie Midkiff: Film/Cinema (USA), in: 1914-1918-online. *International Encyclopedia of the First World War*. Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson [Eds.]. Issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2017-06-29. URL: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/filmcinema_usa
- Dibbets, Karel (1995) ; Hogenkamp, Bert (eds.). *Film and the First World War*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 264 p.
- Elm, Michael / Kabalek, Kobi / Köhne, Julia B. (eds.). (2014). *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*. Cambridge Scholars Publishing: Cambridge Scholars Publishing, 340 p. [in English]
- Fontana, Pablo (2014). Shadows Between Memory and Propaganda: War and holocaust Trauma in DEFA's "Thaw" Films. In: *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*. Elm, Michael / Kabalek, Kobi / Köhne, Julia B. (eds.). P. 146-162.
- Isenberg, Michael T. (1981). *War on film. The American cinema and World War I, 1914-1941*. London: Associated University Presses. 400 p. [in English]
- Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis. (1972). «Trauma». In: idem (eds.). *Das Vokabular der Psychoanalyse* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 370 p.
- Jelača, Dijana (2016). *Dislocated screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. New York: Palgrave MacMillan. 287 p. [in English]
- Paris, Michael (ed.) (1999). *The First World War in popular cinema. 1914 to the present*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 267 p. [in English]
- Rollins, Peter C. / O'Connor, John E. (eds.) (1997). *Hollywood's World War I motion picture images*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press. 220 p. [in English]
- Weiner, A. (2002). *Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution*. Princeton University Press. 432 p. [in English]
- Williams, Davi (2014). *Media, memory, and the First World War*. Montreal: McGill-Queen's University Press. 336 p. [in English]
- Wood, Richard E. / Culbert, David Holbrook (1990). *Film and propaganda in America. World War I. A documentary history, volume 1*, New York: Greenwood Publishing Group. 502 p. [in English]

Alla Demura

Cinema of Traumatic Reality: Between Representation and Experience

Abstract. The article is devoted to analysing a new generation of Ukrainian feature films, the aesthetics of which are related to trauma, and the subject is the Russian-Ukrainian war. The peculiarity of these films is the time of their creation – directly in the represented tragic historical period. The meaning acquired by the image of a traumatic reality ensures a moral response both in the national audience – due to the natural connection with actuality adopting the status of a witness, and in the foreign audience – due to the admiration of the artistic attempt to save humanism in the bowels of the depicted era. Such common features characterize some Ukrainian films released after 2014: «Atlantis» and «Reflection» by Valentyn Vasyanovych, «Bad Roads» by Natalia Vorozhbyt, «Klondike» by Maryna Er Gorbach, «The Forgotten» by Daria Onyshchenko, «Homeward» by Nariman Aliyev. For these and future films with the characteristics defined in the article, it is suggested to use the term *cinema of traumatic reality* as the name of a movement in modern Ukrainian cinematograph.

Keywords: collective trauma, representation of violence, war cinema, aesthetics of reality, neorealism, the tragic, ugliness, cinema of traumatic reality.

Сушко Павло Миколайович,
аспірант кафедри продюсерства аудіовізуального
мистецтва та виробництва. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Pavlo Sushko,
Postgraduate student of the Audiovisual Art
Production and Production Department.
I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД ПІДГОТОВКИ ПРОДЮСЕРІВ У СФЕРІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА

Анотація. У статті проаналізовано європейський досвід підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва на прикладі Франції, Великої Британії, Італії, а також визначено перспективи впровадження кращих розглянутих практик в Україні. Показано, що, оскільки сфера аудіовізуального мистецтва та виробництва стає дедалі більш міждисциплінарною, сучасні програми підготовки включають елементи маркетингу, бізнесу, інновацій та технологій. Акцентовано увагу на важливості різноманітності й інклюзивності в навчальному процесі підготовки продюсерів.

Проаналізовано найвідоміші та найефективніші річні програми безперервної освіти – майстерня продюсерів EAVE та ACE Producers, які орієнтовані на підтримку успішних продюсерів з Європи та за її межами.

Узагальнено досвід підготовки продюсерів в європейських кіношколах та визначено основні складові європейської моделі підготовки продюсерів, якими є: практична орієнтація, міждисциплінарність, теоретична освіта, дипломна робота, міжнародний обмін і співпраця, підготовка до змін в індустрії.

Ключові слова: продюсер, європейський досвід, аудіовізуальна сфера, аудіовізуальне мистецтво та виробництво, модель підготовки, навчальний процес.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Система підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва в кожній окремій країні Європи має свою специфіку, пов'язану у тому числі з цілями та завданнями, що ставляться перед освітніми установами, культурними особливостями країн, їх кінематографічною традицією й ідентичністю, ринковими умовами і потребами аудіовізуальної індустрії загалом. Водночас одним із ключових викликів, з якими сьогодні стикаються програми з продюсування, є пошук балансу між традиційними методами кіновиробництва та новими технологіями. Зокрема, студентів потрібно навчити не лише користуватися відповідним програмним

забезпеченням, цифровими камерами тощо, а й навчити також основам оповідання, операторського мистецтва та звукового дизайну. Крім того, студенти повинні бути готові до висококонкурентного ринку праці, адже загальновідомим є той факт, що кіноіндустрія має високий поріг для входу, отже, студенти повинні мати відповідні знання та навички.

Виходячи з цього, дослідження європейського досвіду підготовки продюсерів провідних європейських країн сприятиме впровадженню найкращих зразків у практику вітчизняної системи підготовки продюсерів, а також дасть українським студентам можливість бути більш підготовленими до викликів сучасної аудіовізуальної галузі.

Мета статті полягає в аналізі європейського досвіду підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва на прикладі провідних європейських країн – Франції, Великої Британії, Італії, а також визначення перспектив впровадження кращих розглянутих практик в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню європейського досвіду підготовки продюсерів присвячені праці вітчизняних дослідників З. Алфьорової, О. Безручка, Г. Десятника, С. Даниленко, Я. Лупій, О. Мусієнко, Р. Росляка, Г. Погребняк, М. Ткаченка. Серед зарубіжних дослідників доцільно виділити І. Сміта (2015), Д. Матера (2019) та А. Бергала (2016), які в своїх дослідженнях зосередили увагу на механізмах, за допомогою яких університети залучають практиків до викладання з метою підвищення цінності й довіри до своїх курсів з кіно та телебачення.

Водночас слід зазначити, що суттєво бракує комплексних наукових досліджень, присвячених саме аналізу європейській моделі підготовки продюсерів аудіовізуальної сфери та виробництва, що й обумовлює актуальність представленого дослідження.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні переважна більшість дослідників обґрунтовано зазначають, що сучасна мистецька освіта потребує міждисциплінарного підходу до роботи фахівців аудіовізуального сектору, оскільки професія продюсера лежить на стику мистецтва та економіки. У цьому контексті ми погоджуємось із думкою Я. Лупій та С. Даниленко про те, що нові умови «висувають набагато вищі вимоги до системи освіти, яка повинна підготувати фахівців для життя й професійної діяльності у величезному, динамічному та швидко мінливому світі» (Лупій, Даниленко, 2023, с. 208). Відповідно «під час підготовки студентів використання інноваційних форм і методів має органічно поєднуватися з практичним осмисленням цілей, завдань навчання та розвитку» (Лупій, Даниленко, 2023, с. 208). Водночас як ми раніше зазначали, «оволодіння майбутніми продюсерами аудіовізуального мистецтва та виробництва знань, умінь і навичок у сфері своєї професійної діяльності відбувається через засвоєння у процесі навчання теоретичної (фундаментальної) та практичної (прикладної) складової. Їх співвідношення – основа будь-якої моделі підготовки продюсерів і водночас – привід для перманентної дискусії, причому не лише

на національному, а й суто експертному рівнях» (Сушко, 2023). Таким чином, актуальним – і перманентним завданням – є необхідність бути в курсі останніх тенденцій та інновацій у галузі, що передбачає регулярне оновлення навчальних програм, впровадження провідного зарубіжного досвіду у відповідній галузі тощо. Як наслідок, це актуалізує необхідність дослідження особливостей підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва у провідних навчальних закладах Європи.

Передусім зазначимо, що європейська модель підготовки продюсерів включає різноманітні програми та курси, які мають на меті надати студентам необхідні знання й навички для роботи в аудіовізуальній сфері, в основі яких закладено поєднання теоретичних знань з практичними навичками. Це логічно вкладається у модель потрійної спіралі, розробленої ще два десятиліття тому, яка передбачає взаємодію між урядом, промисловістю та академічними колами і яка стає дедалі ефективнішою у контексті змін у структурі фінансових досліджень для підтримки вищої освіти та вимог до демонстрації економічної перспективи (Etzkowitz & Leydesdorff, 1995). Центральне місце у ній посідає комерційне залучення, прикладом чого є розширення кола різноманітних партнерств із передачі знань. З огляду на це моделі практичних досліджень стають чимдалі більш чітко формалізованими та щодалі більше визнаються не лише урядом (виконавчою владою), а й усередині навчальних закладів/шкіл через створення відповідних організацій. Більше того, на інституційному рівні деякі університети почали офіційно оформляти залучення кінопромисловості. Центральне місце в усіх цих ініціативах посідає необхідність поєднати наукову та промислову культуру й узгодити спільні цілі (Mateer, 2016). Як наслідок, сьогодні в переважній більшості європейських кіношкіл до викладання задіяні відомі представники кіноіндустрії, які мають значний практичний досвід та визначні престижні нагороди.

Європейські науковці Х. Абадіа та Ф. Дієс у посібнику «Керівництво аудіовізуального виробника» зазначають, що продюсер завжди є частиною конкретного часу, суспільства та промислових структур. Відповідно, йому необхідно знати типи аудіовізуальних і мультимедійних продуктів, особливості їх виготовлення, а також специфіку професій, задіяних у виробництві (Abadía & Díez,

2010). Отже, проаналізуємо, як це відбувається у найвідоміших і найефективніших європейських навчальних закладах, де здійснюється підготовка продюсерів.

Однією з найперших і найпрестижніших є La Femis у Парижі – французька державна кіношкола, яка пропонує широкий спектр напрямів професійної підготовки (*La Femis*). Зазначимо, що вищу освіту у Франції поділено на три основні групи: університети, вищі школи та спеціалізовані школи. Структура університетів і вищих шкіл принципово різна, відповідно основні установи з підготовки продюсерів кіно належать до вищих шкіл.

Процес вступу до Французької державної кіношколи настільки суворий, що він став темою цілого документального фільму «Змагання» (2019 рік). Для тих, хто бере участь, La Femis пропонує навчання не лише режисурі, написанню сценарію та продюсуванню, а й дистрибуції та менеджменту театру. У La Femis немає постійних викладачів, тому студенти отримують підтримку від 500 професійних викладачів. Серед відомих випускників – режисери Клер Дені («Світське життя») і Селін Скіамма («Портрет леді у вогні»).

Вступ здійснюється за конкурсним іспитом і відкритий для студентів, які закінчили два або більше років бакалаврату. Для початкової освіти тривалість навчання коливається від одного до чотирьох років залежно від програми. Студенти за основним навчальним планом проходять чотирірічний курс. Впродовж першого року всі вони дотримуються одного загального курсу: приступають до різних робіт, пов'язаних із створенням фільмів, експериментують на кожній технічній посаді в знімальній групі.

Впродовж другого та третього курсів вони навчаються за спеціальною програмою залежно від обраного факультету, включаючи теоретичні заняття, вправи, дні, присвячені аналізу фільмів, аналітичні семінари та колективні вправи зі створення фільмів. Вони проводять свій четвертий рік, виконуючи індивідуальний проєкт (відомий як «travail de fin d'étude» або TFE) та беруть участь у проєктах своїх однокласників.

Зазначимо, що програма розроблена навколо «послідовності теоретичних і практичних сесій (спостереження стажування, фестивалі, візити на місця тощо), поступового набуття галузевих ноу-хау, розвитку культури кіно, міжнародного досвіду та особистого розвитку» (*Distribution/cinema*

management course). Усе це доповнено спеціальними семінарами, доповідями, аналізом фільмів і майстер-класами, які відвідують усі студенти La Femis. При цьому «різноманітність кінодисциплін відображається у викладанні кожної практики, специфічної для кожного ремесла» (*Distribution/cinema management course*), а метою є підготовка «мобільних» спеціалістів. Загалом у програмі передбачається не відмінювати певні практики над іншими, і з цією метою вона намагається сприяти креативності сектору. Наприклад, лекцій як таких немає, програма передусім стимулює дискусію між викладачами (які представляють галузь) та студентами (*Distribution/cinema management course*).

Загалом основними принципами продюсерської програми є:

- навчання продюсерів шляхом розвитку їх ділової активності, а також їхніх мистецьких, міжособистісних та інших навичок. Цей принцип застосовуватиметься до всіх кінострічок, які студенти зафільмують впродовж програми.

- підхід до викладання, який зосереджує увагу на діях (щоб дати змогу студентам розвинути необхідну самостійність і почуття відповідальності) і отриманні знань.

- вибір викладачів, які в курсі останніх подій у галузі та є справжнім відображенням різноманітності дисциплін, ресурсів і точок зору. Мета полягає у тому, щоб познайомити студентів із багатьма способами виробництва, які є у Франції та за кордоном.

- максимізація шансів студентам знайти роботу в галузі шляхом спонукання їх до можливостей, доступних поза Школою (наприклад, участь у двох фестивалях, програма обміну з Японією та стажування впродовж другого та третього років).

- розвиток можливостей спільного виробництва з іншими відділами, попередніми випусками, а також з відділом дистрибуції/менеджменту кінотеатрів і Atelier Ludwigsburg-Paris (Producing department).

Отже, таке навчання пропонує максимально комплексний підхід до багатьох аспектів продюсування, структурований на основі глибокого аналізу індустрії кіновиробництва та розширений, щоб включати написання та виробництво серіалів на третьому курсі. Усюди, де це можливо, особлива увага приділяється темпу навчання, чергуванню модулів (теоретичних або практичних, мистецьких чи технічних) і необхідності для студентів

продовжувати навчання з року в рік (*Producing department*). Школа також пропонує курси підвищення кваліфікації для професіоналів у сфері написання сценаріїв, розробки документальних фільмів, виробництва та використання фільмів.

Школа кінематографії Met Film School у Великобританії – приватний університет в Лондоні, заснований у 2003 році. Він відомий високим рівнем підготовки фахівців. Це єдина британська кіно-школа, яка базується на діючій кіностудії – Ealing Studios – найстарішій постійно діючій студії в світі. До складу школи входить відзначена багатьма нагородами студія Met Production та студія пост-продакшену Met Post. У 2012 році було відкрито підрозділ MetFilm School у Берліні. Випускники працюють на BBC, Firecracker Films, Knucklehead, The Bureau і HBO. Під час навчання в MetFilm School студенти працюють у власній продакшн компанії школи Met Film Production.

Програма MA Producing розрахована на три триместри та один рік навчання. Зазначимо, що продюсерський курс розроблено таким чином, щоб він «був специфічним для здобуття навичок (бюджетування, управління виробництвом, залучення фінансування, розробки ідей, презентації) та міждисциплінарним (групове виробництво, мозковий штурм, формування команди)» (*M. A. Producing*). У студентів під час навчання є можливість зустрітися та співпрацювати зі студентами інших програм та створювати свій власний професійний профіль. Таким чином, студенти, співпрацюючи один із одним, не тільки розуміють свою власну роль, а й отримують ширшу картину – як думають інші та як працює галузь (*M. A. Producing*). Впродовж першого триместру навчання студентів зосереджено на творчих і фінансових елементах виробництва, дослідженні своїх власних якостей, створенні профілю кар'єри, який розвиватиметься в міру розвитку курсу – і їхнього розуміння.

У другому триместрі студенти застосовують своє розуміння на практиці через амбітну виробничу роботу, якою керують, а також отримують уявлення про підприємницьку сутність виробництва та поглиблено вивчають роль досліджень у своєму академічному та професійному розвитку.

Третій триместр об'єднує практичне, теоретичне та промислове розуміння створення конкретного аудіовізуального продукту.

Під час навчання використовуються «різноманітні методи навчання, які включають: семі-

нари в менших групах; навчання в малих групах; практична групова робота; зворотний зв'язок через критику/перевірку та рефлексивні сесії; майстер-класи – відображення досвіду «реального світу»; «посилення діяльності» (*Met Film School*). Також педагоги використовують «широкий спектр оцінювання, яке включає портфоліо, виступи, дослідження, презентації та рефлексивну роботу» (*Met Film School*). Крім того, в британській кіношколі проходять численні майстер-класи із відомими продюсерами світового рівня. Зокрема, у них брали участь Метт Стревенс – успішний телевізійний і виконавчий продюсер, який продюсує серіал BBC «Доктор Хто», продюсер Мері Берк – лауреат премії BAFTA, продюсер Sky Creative Трістан Аптон, виконавчий продюсер Sky Зай Беннетт та інші. Загалом навчання продюсуванню на програмі M. A. Producing передбачає розвиток і дослідження творчих і фінансових аспектів виробництва, практичну роботу, активну співпрацю між студентами інших курсів та міждисциплінарність, сприяє розвитку підприємницького підходу та створенню остаточного проєкту і презентації плану кар'єри, включно із доказами навичок, які оцінюватимуться роботодавцями після закінчення навчання.

Італійська національна кіношкола в Римі розташована неподалік від студії Cinecitta. Національна кіношкола – частина Centro Sperimentale di Cinematografia – є не лише найстарішою кіношколою в Західній Європі, а й однією з найконкурентніших в Італії. Програма Produzione (Produzione) пропонує студентам необхідні інструменти для вираження та розвитку своїх здібностей, роботи з професійною реальністю та доступу до виробничих секторів, тобто до ролі продюсера, виконавчого продюсера або генерального продюсера. Програма курсу складається з трьох окремих етапів навчання, які перемежуються стажуванням у кіно- та телекомпаніях.

Впродовж першого року студенти вивчають практичні основи професії – розбір сценарію, план роботи, розпорядок дня, кошторис, побудова та розвиток творчо-виробничого процесу – і стикаються з першими враженнями на знімальному майданчику (*Produzione*).

Впродовж другого року пропонується серія навчальних модулів, а саме: законодавство про кіно, національна колективна угода для бригадних працівників, етапи адміністрування, внутрішній податковий кредит і зовнішній податковий

кредит, медіа, процес виробництва фільму, постпродакшн. Крім того, впродовж року студенти займаються створенням кінопродукції у співпраці з усіма напрямками Школи (*Produzione*).

Упродовж третього року детально вивчаються механізми маркетингу та фінансування, розповсюдження фільмів і телебачення, а також авторське право. Нарешті, створюється невеликий кінопроект, у якому висвітлюються творчі навички, набуті за попередні два роки. Після перевірки досягнутого рівня навчання дипломні фільми знімаються разом зі студентами інших курсів. Останній період навчального року спрямований на заохочення вступу студентів у світ праці, сприяння їх участі як стажерів у кіновиробництві.

Наприкінці трирічного періоду та досягнення цілей закінчення курсу Школа видає диплом CSC, який також має еквівалентну дійсність до трирічного ступеня (L03 DAMS) відповідно до Міністерського указу № 378 від 24 квітня 2019 року (*Produzione*).

Студенти в Італійську національну кіношколу відбираються через суворий процес прослуховування для зарахування на такі курси, як виробництво, продюсування та інші, що їх викладають провідні діячі міжнародного кіно. На 2023-2026 роки передбачається 9 місць на навчання в Римі та 6 місць на Сицилії. Серед випускників кіношколи – режисер Мікеланджело Антоніоні та оператор Вітторіо Стораро, обидва лауреати премії «Оскар». Для кожного курсу кількість місць не перевищує максимальної зазначеної кількості. Також визначені вимоги щодо відбору, серед яких – вікові межі студентів від 19 до 28 років, наявність атестату, знання італійської та англійської мов (*Bando di selezione*).

Отже, в цілому курс передбачає три роки навчання і складається з трьох етапів, які включають практичні основи професії, вивчення національного та міжнародного законодавства, механізми маркетингу та фінансування. Курс також включає стажування у кіно- та телекомпаніях, що дає змогу студентам отримати практичний досвід та дослідити реальні аспекти роботи у виробничих секторах. На третьому році створюється невеликий кінопроект для висвітлення набутих творчих навичок.

Зазначимо, що сучасний глобальний світ вимагає від митців постійного розвитку й оволодіння різними новими знаннями впродовж всього життя, відповідно навіть після здобуття освіти та успішної кар'єри продюсери потребують розвит-

ку своїх умінь і навичок. З огляду на це, показовими є результати масштабного опитування серед усіх членів Європейської кіноакадемії в 52-х країнах (понад 4500 осіб), проведеного в травні 2023 року Європейською кіноакадемією спільно із CresCine. За його результатами більшість європейських кінопрофесіоналів заявили, що «хочуть розвиватися, але не здатні на це» (*European Film Academy x Crescine, 2023*), адже їм «бракує знань про можливості та кошти для участі» (*European Film Academy x Crescine, 2023*). Так, 85% респондентів зацікавлені в подальшому саморозвитку, але не добре поінформовані про можливості розширення свого кругозору в Європі. Більшість респондентів тримають себе в курсі подій на фестивалях, конференціях чи семінарах (але відвідують їх нечасто). Разом з тим, лише 20% усіх респондентів відчують себе впевненими у своїй позиції в галузі, коли йдеться про майбутні перспективи чи фінансову спроможність залишатися в курсі подій і бути конкурентоспроможними. 80% усіх респондентів не почуваються захищеними в галузі та не можуть відвідувати навчальні програми, навіть якщо хочуть. Лише 30% усіх респондентів вказали, що вони мають фінансову підтримку для участі в навчальних програмах (*European Film Academy x Crescine, 2023*).

Зазначимо, що в Європі є достатня кількість навчальних курсів безперервного професійного навчання, наприклад, як при кіношколах на кшталт ENS Louis-Lumière, так і при фахових асоціаціях. Найвідомішими річними програмами безперервної освіти серед продюсерів-практиків, членів Європейської кіноакадемії, є майстерня продюсерів EAVE та ACE Producers, програми яких орієнтовані на підтримку успішних продюсерів в Європі та за її межами. Однак водночас обізнаність продюсерів про інші програми навчання та підвищення кваліфікації обмежена.

Отже, загалом особливостями європейської моделі підготовки продюсерів є те, що безпосередньо під час навчання студенти отримують доступ не лише до кращого технічного обладнання, щоб у той момент, коли вони опиняться на професійному знімальному майданчику, їм уже були знайомі камери, освітлювальні прилади, операторська техніка, а й безпосередньо знімають короткометражні фільми. Тобто всі процеси під час навчання максимально наближені до реальних. Водночас важливо відзначити, що практично у всіх кіно-

школах навчання побудовано таким чином, щоб кожен студент, незалежно від обраної ним спеціальності, вивчив інші професії кіновиробництва, умів користуватися обладнанням, наданим йому, а також набув необхідних теоретичних, практичних, технічних і творчих компетенцій.

Ще однією особливістю європейських вищих навчальних закладів з підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва є максимальна інтеграція студентів до програм міжнародного обміну.

Ключовими ж складовими європейської моделі підготовки продюсерів є такі:

– практична орієнтація. Великий акцент робиться на практичних навичках продюсування, бюджетуванні, управлінні виробництвом та взаємодії з іншими членами знімальної групи. Студенти здійснюють практичні проекти, включаючи зйомку короткометражних фільмів ще з перших курсів;

– міждисциплінарність. Студенти отримують можливість вивчати не лише продюсерські аспекти, а й інші професії в кінематографі, такі як режисура, монтаж, сценарій, звук тощо. Це розширює їх розуміння всієї кіновиробничої сфери та допомагає сприймати роботу команди як єдиний організм;

– теоретична освіта. Студенти отримують теоретичні знання в галузі виробництва та кінопродюсування, включаючи законодавство, фінанси, маркетинг та інші аспекти. Ці теоретичні знання доповнюють практичний досвід та допомагають становленню повноцінного фахівця;

– дипломна робота. Захист дипломної роботи включає в себе не лише представлення дипломного фільму, а й захист дисертації, що сприяє розвитку наукових аспектів у галузі кінематографії;

– міжнародний обмін та співпраця. Сприяння активному міжнародному обміну студентів дає їм можливість поглиблювати знання в різних культурних і творчих середовищах. Співпраця зі світовими кіноіндустріями розширює можливості студентів і сприяє створенню глобальної мережі професійних зв'язків;

– підготовка до змін в індустрії. Програми акцентують готовність студентів до постійних змін у кіноіндустрії, адаптуючи їх до сучасних тенденцій та вимог ринку.

Зазначена модель покликана надавати студентам всебічну підготовку, комбінуючи теоретичні

знання із практичним досвідом та розвиваючи їх як професіоналів у світі кінематографії.

Висновки. Отже, в Європі модель підготовки визначається високим рівнем практичної орієнтації та інтеграції студентів у міжнародне середовище. Важливою особливістю є те, що освітні програми та навчальні курси мають різну тривалість та орієнтовані як на підготовку з основ виробництва (трирічні програми), так і програм і курсів продюсування. Крім цього, дедалі більшого поширення набуває поняття «потрійної спіралі» – глибоких взаємозалежних відносин між урядом, промисловістю та академічними колами. Водночас основними складовими європейської моделі підготовки продюсерів залишається практична орієнтація, міждисциплінарність, теоретична освіта, дипломна робота, міжнародний обмін і співпраця, підготовка до змін в індустрії. Це дає змогу підготувати професійних продюсерів, здатних ефективно реалізовувати проекти та впроваджувати інновації у галузь.

Джерела та література

- Abadía, J. M. & Díez, F. F. (2010). *Manual del productor audiovisual*. Editorial UOC. 438 p. Retrieved from https://books.google.com.ua/books?id=knTBAGAAQBAJ&pg=PT106&hl=uk&source=gbs_selected_page&cad=3#v=onepage&q&f=false
- Bando di selezione*. Centro Sperimentale di Cinematografia. Retrieved from <https://fondazionecsc.b-cdn.net/wp-content/uploads/2023/04/Bando-di-selezione-triennio-2023-26.pdf>
- Behind the scenes of Hollywood filmmaking with Producer Iain Smith. Metfilm School London. Retrieved from <https://www.metfilmschool.ac.uk/articles/blogs/behind-scenes-hollywood-filmmaking-with-producer-iain-smith/>
- Bergala, A. (2016). *The Cinema Hypothesis: Teaching cinema in the classroom and beyond* (Film museum Synema Publikationen 28). Trans. Whittle, M. Vienna: Austrian Film Museum.
- Centro Sperimentale di Cinematografia*. Retrieved from <https://www.fondazionecsc.it/scuola-nazionale-di-cinema/>
- Distribution/cinema management course. La Fémis*. Retrieved from <https://www.femis.fr/distribution-cinema-management>
- EAVE producers workshop 2024. EAVE*. Retrieved from <https://eave.org/programmes/eave-producers-workshop-2024>
- Etzkowitz, H. & Leydesdorff, L. (1995). The triple helix – university–industry–government relations:

- A laboratory for knowledge based economic development. *EASST Review*, 14 (1), 14-19.
- European Film Academy x Crescine: members survey 2023. Crescine. Retrieved from <https://www.crescine.eu/blog/efa-crescine-members-survey-2023>
- La Fémis. Retrieved from <https://psl.eu/en/university/schools/partners/la-femis>
- M. A. Producing. *Met Film School*. Retrieved from <https://www.metfilmschool.ac.uk/courses/postgraduate/ma-producing/#Overview>
- Mateer, J. (2019). Perceptions of broadcast and film media practitioners in UK higher education. *FEJ*. 2(1):3-26. doi: 10.18546/FEJ.02.1.02. Retrieved from <https://uclpress.scienceopen.com/hosted-document?doi=10.18546/FEJ.02.1.02>
- Met Film School. Retrieved from <https://www.metfilmschool.ac.uk/courses/postgraduate/ma-producing/#Overview>
- Producing department. *La Fémis*. Retrieved from <https://www.femis.fr/producing-department>
- Produzione. Centro Sperimentale di Cinematografia. Retrieved from <https://www.fondazioneesc.it/corso/corso-di-produzione/>
- Visual Effects Supervisor & Producer. Centro Sperimentale di Cinematografia. Retrieved from <https://www.fondazioneesc.it/en/corso/corso-di-visual-effects-supervisor-producer/>
- Сушко, П.М. (2023). Особливості підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва: світовий досвід для України. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 32, 101-107.
- Лупій, Я. В. & Даниленко, С. А. (2023). Впровадження інноваційних методик та європейського досвіду у підготовці фахівців мистецтва аудіовізуальної сфери. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 44, 206-215.
- Шейко, В. (2008). Сучасна медіаосвіта в Україні: виклики сьогодення. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. *Медіаосвіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку*: Зб. наук. пр. Ін-ту проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України. Київ : Інтертехнологія. С. 10-13. Retrieved from http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/ho4/НО-4_2008_p-010-013_Sheyko.pdf
- Centro Sperimentale di Cinematografia (2023). «Bando di selezione», available at: <https://fondazioneesc.b-cdn.net/wp-content/uploads/2023/04/Bando-di-selezione-triennio-2023-26.pdf> (Accessed 05 Feb 2024).
- Metfilm School London (2015). «Behind the scenes of Hollywood filmmaking with Producer Iain Smit», available at: <https://www.metfilmschool.ac.uk/articles/blogs/behind-scenes-hollywood-filmmaking-with-producer-iain-smith/> (Accessed 05 Feb 2024).
- Bergala, A. (2016), *The Cinema Hypothesis: Teaching cinema in the classroom and beyond* (FilmuseumSynemaPublikationen 28), Austrian Film Museum, Vienna, Austria.
- Centro Sperimentale di Cinematografia (2024), available at: <https://www.fondazioneesc.it/scuola-nazionale-dicinema/> (Accessed 05 Feb 2024).
- La Fémis (2024), “Distribution/cinema management course”, available at: <https://www.femis.fr/distribution-cinema-management> (Accessed 05 Feb 2024).
- EAVE (2024), “EAVE producers workshop 2024”, available at: <https://eave.org/programmes/eave-producers-workshop-2024> (Accessed 05 Feb 2024).
- Etzkowitz, H. and Leydesdorff, L. (1995), «The triple helix – university–industry–government relations: A laboratory for knowledge based economic development», *EASST Review*, vol. 14 (1), pp. 14-19.
- Crescine (2023). «European Film Academy x Crescine: members survey 2023», available at: <https://www.crescine.eu/blog/efa-crescine-members-survey-2023> (Accessed 05 Feb 2024).
- La Fémis (2024). available at: <https://psl.eu/en/university/schools/partners/la-femis> (Accessed 05 Feb 2024).
- Met Film School (2024). «M. A. Producing», available at: <https://www.metfilmschool.ac.uk/courses/postgraduate/ma-producing/#Overview> (Accessed 05 Feb 2024).
- Mateer, J. (2019). «Perceptions of broadcast and film media practitioners in UK higher education», *FEJ*, vol. 2 (1), pp. 3-26, available at: <https://uclpress.scienceopen.com/hosted-document?doi=10.18546/FEJ.02.1.02> (Accessed 05 Feb 2024). doi: 10.18546/FEJ.02.1.02
- Met Film School (2024), available at: <https://www.metfilmschool.ac.uk/courses/postgraduate/ma-producing/#Overview> (Accessed 05 Feb 2024).
- La Fémis (2024). «Producing department», available at: <https://www.femis.fr/producing-department> (Accessed 05 Feb 2024).
- Centro Sperimentale di Cinematografia (2024), «Produzione», available at: <https://www.fondazioneesc.it/corso/corso-di-produzione/> (Accessed 05 Feb 2024).
- Centro Sperimentale di Cinematografia (2024), «Visual Effects Supervisor & Producer», available at: <https://www.fondazioneesc.it/en/corso/corso-di-visual-effects-supervisor-producer/> (Accessed 05 Feb 2024).

References

- Abadía, J. M. and Díez, F. F. (2010). *Manual del productor audiovisual*, Editorial UOC, Barcelona, Spain, available at: https://books.google.com.ua/books?id=knTBAgAAQBAJ&pg=PT106&hl=uk&source=gs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false (Accessed 05 Feb 2024).

- Sushko, P. M. (2023). Osoblivosti pIdgotovki prodyuseriv audiovizualnogo mistetstva ta virobnitstva: svitoviy dosvid dlya Ukraini [Features of the training of producers audiovisual arts and production: global experience for Ukraine]. *Naukovyj visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, vol. 32, pp. 101-107. [in Ukrainian]
- Lupii, Ya. V. and Danylenko, S. A. (2023). Vprovadzhennya innovatsiynih metodik ta Evropeyskogo dosvidu u pidgotovtsi fahivtsiv mistetstva audiovizualnoi sfery [Implementation of innovative methods and european experience in the training of audiovisual professionals]. *Ukrains'ka kul'tura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, vol. 44, pp. 206-215. [in Ukrainian]
- Shejko, V. (2008). Suchasna mediaosvita v Ukraini: vikliki sogo dennya. Suchasni problemi hudozhnoi osvity v Ukraini [Modern media education in Ukraine: today's challenges]. *Suchasni problemy khudozhn'oi osvity v Ukraini. Mediaosvita v Ukraini. Suchasnyj stan, problemy rozvytku: Zb. nauk. pr.* [Contemporary problems of art education in Ukraine: Media education in Ukraine. Current state, development problems: Collection of scientific works], In-tu problem suchasnoho mystetstva Akad. mystetstv Ukrainy, Ukraine, pp. 10-13, available at: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/ho4/HO-4_2008_p-010-013_Sheyko.pdf (Accessed 05 Feb 2024). [in Ukrainian]

Pavlo Sushko

European experience of training producers in the field of audiovisual arts and production

Abstract. The system of training producers in the field of audiovisual art and production in each individual EU country has its own specifics, related, among other things, to the goals and tasks set before educational institutions, the cultural characteristics of countries, their cinematic tradition and identity, market conditions, and the needs of audiovisual industry. The study of these features is an extremely urgent task for Ukraine, as it will allow the implementation of the best examples into the practice of the domestic system of training producers.

The purpose of the article is to analyze the European experience of training producers in the field of audiovisual art and production using examples of European countries – France, Great Britain, Italy, as well as to determine the prospects for implementing of the best considered practices in Ukraine.

The article identifies and analyzes the most effective annual continuing education programs – EAVE Producers' Workshop and ACE Producers – which are aimed at supporting successful producers from Europe and beyond.

Keywords: producer, European experience, audiovisual field, audiovisual art and production, training model, educational process.

Печеранський Ігор Петрович,
доктор філософських наук, професор
кафедри філософії та педагогіки.
Київський національний університет
культури і мистецтв. Київ, Україна

Igor Pecheranskyi,
Doctor of Philosophy, Professor of Philosophy
and Pedagogy Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У СУЧАСНОМУ КІНОВИРОБНИЦТВІ: МОЖЛИВОСТІ ТА РИЗИКИ

Анотація. У статті з'ясовано можливості та ризики застосування штучного інтелекту в кіновиробництві як приклад цифрової трансформації галузі у першій чверті ХХІ ст. Доводиться, що застосування технології та алгоритмів штучного інтелекту на всіх етапах кіновиробництва (препродакшн, виробництво на знімальному майданчику та постпродакшн) швидкими темпами змінює не лише кіноіндустрію, а й саму філософію кіно, зумовлюючи чимало ризиків і етичних дилем, які актуалізують людиноцентричний підхід у роботі зі штучним інтелектом над створенням фільму.

Ключові слова: сучасне кіновиробництво, штучний інтелект, сторітелінг, алгоритми машинного навчання, світ візуальних ефектів, художнє бачення, ризики та етичні дилеми, людиноцентризм.

Постановка проблеми та її актуальність.

Якщо у Google ввести слова «штучний інтелект» (далі в тексті – ШІ) і «кіно» різними мовами (українською, англійською, німецькою тощо), то можна знайти чимало публікацій наступного характеру: «Штучний інтелект проти документального кіно», «Розвиток штучного інтелекту в кіно: від наукової фантастики до реальності», «Штучний інтелект та майбутнє кінематографа», «Світло, камера, дія: як штучний інтелект змінює ландшафт кіновиробництва», «Добірка фільмів, де штучний інтелект “переграв” людину», «Як ШІ революціонує кіноіндустрію – і що це означає для майбутнього», «Кіно та штучний інтелект. Як голлівудські спецефекти стали реальністю в Україні» та ін. Бачимо, що зазначена тематика є доволі популярною сьогодні, її обговорюють на різних публіках, платформах, у ЗМІ, соціальних мережах, і це свідчить лише про одне – подальша цифровізація креативних й аудіовізуальних індустрій у першій чверті ХХІ ст. не просто триває, а й набирає обертів.

Пропорційно до вказаної тенденції зростає інтерес експертів, критиків і науковців до цієї тематики, які вбачають у ШІ як позитивні, так і негативні впливи, намагаючись осмислити його активне «зближення» з кіноіндустрією в останнє десятиліття. З огляду на те, що межа між цифровими технологіями та аудіовізуальною творчістю продовжує стиратися, кінематографісти, студії та продюсери відкривають дедалі нові способи вдосконалити свою майстерність, оптимізувати виробничі процеси та генерувати імерсивний досвід, міркуючи над викликами й перспективами застосування ШІ у своїй роботі, тоді як вчені рефлексують і фіксують ці процеси, їхній глобальний масштаб, актуалізуючи подальші розвідки та пошуки у цьому напрямку.

Метою дослідження є з'ясувати можливості та ризики застосування ШІ в кіновиробництві як приклад цифрової трансформації галузі у першій чверті ХХІ ст.

Методологія дослідження передбачає медіа-археологічний підхід, який ґрунтується на

аналізі технічно-операційних особливостей застосування ШІ у кіноіндустрії, враховуючи теоретичні засади цифрової трансформації останньої під впливом Industry 4.0 і реальні практичні напрацювання. Також використано метод історичної реконструкції впливу технології ШІ в рамках зазначеної галузі, що базується на систематизації та узагальненні технічних досягнень й емпіричних даних у першій чверті ХХІ ст. Застосовується також філософська рефлексія для критичного осмислення впливу ШІ на кіновиробничий процес, пов'язаних з ним ризиків і етичних дилем.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сьогодні чимало дослідників звертають увагу та вивчають технологічний потенціал Industry 4.0, а також сфери його застосування. ШІ як одна з провідних технологій Industry 4.0 вже певний час активно застосовується у кінематографі на різних його етапах, що стимулює вчених й експертів-практиків до системного вивчення цього нового досвіду. Так, П. Ч. Парих у праці «Естетика ШІ-фільмів: створення нової медіа-ідентичності для ШІ-фільмів» систематизує розвідки і спроби осмислити оптимізаційний вплив ШІ на процес кіновиробництва, вважаючи, що унікальний синтез кіно і цієї технології, по-перше, проблематизує концепт та функції авторства й естетики «нових медіа», а по-друге, лежить біля витоків конструювання нової ідентичності та кіноформи – ШІ-фільм (Parikh, 2019). Ю. Лі розкриває проблему виробництва кіно- та телеанімації на основі AlphaGd (Li, 2021). На революційному впливі ШІ у галузі кіновиробництва наполягає Б. Грем у праці «Як ШІ революціонує кіноіндустрію – і що це означає для майбутнього» (Graham, 2022). Я. Лі вивчає застосування ШІ під час написання сценарію, виробництва спецефектів і реставрації відео на прикладі Benjamin, Flux system и ESRGAN (Li, 2022). А. Гош у статті «ШІ як інновація в кіноіндустрії» акцентує увагу на, як він зазначає, агресивному використанні провідними кінокомпаніями впродовж останніх десяти років ШІ, які постійно інвестували та експериментували з подібними передовими технологіями, що врешті-решт змінило й продовжує змінювати ландшафт кіноіндустрії (Ghosh, 2023). Або «Нове дослідження художників ШІ для зміни кіноіндустрії», присвячене специфіці роботи митців у царині ШІ, які трансформують кіноіндустрію сьогодні (Sookhom, Klinthai, A-masiri & Kerdvibulvech, 2023). На жаль, в українському мистецтвознавстві

чи в рамках аудіовізуального дискурсу поки що немає комплексних і ґрунтовних наукових розвідок, присвячених проблемам використання технології ШІ у кіноіндустрії, що лише наголошує важливість і актуальність даної статті.

Виклад основного матеріалу. У першій чверті ХХІ століття багатьом, включаючи не лише експертів у галузі та кінокритиків, а й масового глядача, вже очевидно, що ШІ швидко змінює правила в кіноіндустрії від написання сценарію та кастингу до спецефектів й дистрибуції, а тому має як свої переваги, так і потенційні недоліки, які слід враховувати.

Так, у 2016 р. експерт із ШІ Енді Герд розробив автоматизоване програмне забезпечення для написання сценаріїв за допомогою набору інструментів Google для машинного навчання з відкритим кодом tensorflow, куди він завантажив увесь сценарій «Друзів», і, як наслідок, програма зібрала, проаналізувала його та автоматично згенерувала новий епізод (Li, 2022). Частинами логіка все ще була трохи заплутаною, а також траплялася погано сформульована думка. У червні того ж року вийшов експериментальний короткометражний науково-фантастичний фільм «Сонячна весна» («Sunspring»), знятий режисером Оскаром Шарпом і написаний програмою ШІ «Benjamin», яка була розроблена Шарпом у співпраці з дослідником ШІ Россом Гудвіном. Як модель ШІ використана рекурентна нейронна мережа з long short-term memory (LSTM) для розпізнавання тексту (Newitz, 2016). Benjamin навчався на основі наявних сценаріїв наукової фантастики. Фільм був ранньою спробою продемонструвати творчий потенціал ШІ в роботі над сценарієм, який виявився сюрреалістичним та інкогерентним. Відтоді з'явилися нові різні інструменти ШІ спеціально для генерування сценаріїв фільмів, як-от Shortly Read, який допоміг створити сценарій для короткометражного фільму «Соліситори» («Solicitors») у 2020 р. (Dormehl, 2020). Як бачимо, алгоритми ШІ можуть продукувати сценарії, сюжетні лінії та сюжетні пропозиції на основі даних і шаблонів, отриманих з наявних фільмів і літературних творів. Аналізуючи дуги персонажів, діалогові структури і наративні тропи, ШІ створює нові перспективи та надихає кінематографістів на інноваційні ідеї.

Щоб навчити Benjamin, Р. Гудвін завантажував у нього десятки сценаріїв науково-фантастичних фільмів, що їх знайшов в Інтернеті, зокрема «Зоряний шлях», «Світ Трумена», «Люди

Ікс» тощо. Після завершення введення Benjamen використовував алгоритм для аналізу фільмів, їхнього вивчення та намагався виявити зв'язок між літерами, словами та фразами, які часто з'являються разом. З часом програма навчилася імітувати структуру сценаріїв, створювати сценічні інструкції та генерувати добре сформовані репліки. Рекурентна нейронна мережа порівняно з традиційними нейронними мережами має опцію пам'яті. Вона має цикл, який вказує на себе і може бути використаний для трансляції інформації, обробленої в поточний момент, щоб використати надалі. Хоча загалом зазначена мережа не здатна вирішити проблему тривалої залежності, яка є фатальною, коли йдеться про навчання написанню сценаріїв. Однак алгоритм LSTM може впоратися з цією проблемою за рахунок чотирирівневої структури. Перший рівень використовується для визначення інформації, що може бути передана через стан комірки, і використовується для вибіркової фільтрації інформації, яка в даний момент не потрібна в процесі вивчення сценарію. Другий і третій рівні потрібні для оновлення інформації, відповідно, вхідний клапан, який визначає інформацію, що оновлюється, за допомогою сигмоїдної функції, а також функція \tanh , яка генерує нові значення-кандидати для отримання остаточних значень-кандидатів. У свою чергу, четвертий рівень використовується для визначення вихідних даних моделі: спочатку за допомогою сигмоїдної функції для отримання початкового виходу, потім завдяки функції \tanh для масштабування значень від -1 до 1, а далі через множення їх попарно на вихідні дані від сигмоїда, щоб отримати вихідні дані моделі, яка є сценарієм. Вихідні дані сигмоїдної функції не враховують інформацію, отриману до цього. Функція \tanh – це процес стиснення попередньо отриманої інформації задля стабілізації значення. Їхня комбінація уможлиблює тривалу залежну рекурентну нейронну мережу (a long-term dependent recurrent neural network) (Olah, 2015). Перевага алгоритму LSTM відносно ланцюгів Маркова в тому, що він здатен відбирати на порядок довші рядки літер, а тому може передбачати цілі абзаци, а не лише кілька слів. Також він не вирізає та вставляє речення з корпусу, а добре генерує необроблені речення.

Вищезгаданий випадок був не першим, коли ШІ використовувався для написання сценарію. Кілька років до цього актор Зак Брафф виконав

машинно-написаний монолог (a machine-written monologue) у ролі свого героя «Scrubs» Джей Ді. «Лікарня дуже схожа на середню школу», – йшлося в частині. «Найдивовижніша людина помирає, і ти єдиний, хто хоче вкрати щось у його батька» (Dormehl, 2017). Ці генеративні алгоритми, навчені на великих обсягах даних, можна використовувати для створення нового, але доволі знайомого контенту, опрацьовуючи великі обсяги матеріалу – чи то романи про Гаррі Поттера, книги «Пісня льоду й полум'я», чи улюблені сценарії ситкомів. У результаті, по суті, отримуємо сучасну технічно підковану версію методу нарізки Вільяма Берроуза (William Burroughs' cut-up method): сюрреалістична техніка створення чогось нового на базі вже наявного шляхом фізичного «розрізання» та зворотного склеювання у випадковому порядку. Алгоритмічно згенеровані сценарії часто виходять кумедними.

Попри прогрес, повнометражного художнього фільму за сценарієм ШІ й досі ще не створили. А ще про проблему з алгоритмічно згенерованими сценаріями натякає нинішній страйк голлівудських сценаристів та акторів, частково пов'язаний із використанням ШІ в написанні сценаріїв. «На тлі того, що світ фільмів «витискають» стрімінги, а багато сцен дедалі частіше створюються за допомогою ШІ, люди втрачають доходи і не можуть забезпечувати родини. Відомі актори обговорюють свої гонорари окремо, проте вони підтримали страйк із солідарності. Диктори, костюмери, актори дубляжу, організатори кінопроб, дублери, гримери, звукорежисери, організатори фан-зустрічей і рекламних компаній, представники артистів, монтажери та багато інших людей відмовилися працювати до закінчення страйку. Також під загрозою зриву всі кінопремії та прем'єри» (Воробей, 2023). Коли одні стверджують, що ШІ буде засобом «демократизації» кіно, створюючи фільми з меншим бюджетом, то інші побоюються, що керівники студій просто замінять згуртованих у профспілки художників дешевшим ШІ і це призведе до появи посередніх і «неталановитих» фільмів. Однак існують інші способи, за допомогою яких ШІ може допомогти кінематографістам без втрати робочих місць. Алгоритми машинного навчання аналізують великі набори даних наявних сценаріїв і можуть використовувати їх для створення нових оригінальних історій. Це економить час для сценаристів й відкриває нові можливості для сторітелінгу та творчості.

Перед зйомками фільму багато зусиль витрачається на підготовчу роботу: розкадровку, кастинг, бюджет тощо. ШІ став сьогодні цінним союзником в ході спрощення процесу підготовки до виробництва, зокрема, його використовують для підвищення точності та ефективності рішень у рамках кастингу. Оскільки він може аналізувати великі обсяги даних, то це стане у пригоді під час пошуку локацій для зйомок фільму та підбору акторів, які краще за всіх підходять на ту чи іншу роль, враховуючи їхню попередню гру. Загалом це допоможе та вже допомагає режисерам приймати більш обґрунтовані рішення й заощадити час, а також оптимізувати бюджет і процеси планування. Приміром, Cinelytic – одна з компаній, яка з 2017 р. використовує ШІ та аналітику даних, щоб допомагати виробничим компаніям і дистриб'юторам приймати рішення на основі обчислених даних впродовж життєвого циклу фільму – від розробки до дистрибуції. Платформа пропонує різноманітні функції та інструменти, включаючи моделювання сценаріїв й фінансове прогнозування, що допомагають зменшити ризики, пов'язані з виробництвом і поширенням фільмів.

ШІ також може допомогти з такими завданнями, як автоматизація камери для виконання точних і складних рухів та оптимізація сцени для визначення найкращих умов освітлення, композиції та ракурсів камери. Його застосовують і в процесі коригування, щоб покращити візуальну естетику та забезпечити оптимальну композицію кадру. Це допомагає кінематографістам і режисерам знімати візуально приголомшливі сцени, одночасно підвищуючи ефективність виробництва. У цьому ключі показовим прикладом компанії з автоматизації камер є AXIVO, яка використовує роботизовану систему з такими функціями, як панорамування, нахил, ковзання камери та безшумний рух. Керувати системою можна різними способами, зокрема і за допомогою голосових команд. AXIVO також містить інтегрований процесор ШІ, який забезпечує навчання, адаптацію та оперативність. Цікаво, що заснували компанію у 2019 р. троє студентів з Університету Макмастера в Онтаріо – Ануп Гадрі, Райнер Шмідт і Сохайб Аль-Емара. Серед перших користувачів AXIVO були Netflix і Apple.

Застосування ШІ у кіновиробництві, мабуть, найбільш очевидним є на етапі постпродакшну. Світ візуальних ефектів (VFX), комп'ютерно згенерованих зображень (CGI) і монтажу фільмів

заснав суттєвих трансформацій завдяки ШІ та алгоритмам машинного навчання. Останні можуть розпізнавати та класифікувати різні об'єкти на сцені, що полегшує й прискорює додавання елементів VFX, заощаджує час і гроші для студій VFX, покращуючи загальну якість фільму та збагачуючи імерсивний досвід. Понад п'ять десятиліть тому комп'ютерна графіка змінила кіноіндустрію: все почалося з фільму А. Гічкока «Запаморочення» («Vertigo») у 1958 р. і продовжалося її розвитком на прикладі «Зоряних війн». Нині ШІ трансформує саму комп'ютерну графіку, що особливо помітно у таких фільмах, як «Месники: Війна нескінченності» (2018) та «Месники: Війна нескінченності 2» (2019), де, приміром, персонаж Таноса був розроблений за допомогою алгоритмів машинного навчання. Отже, VFX і CGI можуть використовувати ШІ для створення цифрових персонажів, змінювати вік акторів на екрані без використання гриму та зображати ніколи раніше не бачених істот у фільмах, як-от динозаврів. При цьому, залишається чимало й тих, хто не вітає надмірне використання CGI, завдяки якій, на їхню думку, фільми стали менш цікавими. Скажімо, Л. Манович, який у своїй праці «Мова нових медіа» стверджував, що «кіно стає рабом комп'ютера», через що ми отримуємо редуцію та «збіднення» кінематографічної видовищності (Manovich, 2010, 293).

Насправді ШІ у XXI ст. є потужним інструментом, що здатен радикально змінити «правила гри» в кіноіндустрії, як це чітко продемонструвала компанія Metaphysic, чий дипфейк з Томасом Крузом став вірусним. На початку 2023 р. Metaphysic оголосила про партнерство з головним агентством розваг і спорту Creative Artists Agency щодо використання у фільмах копій акторів, а не реальних людей за умови збереження за ними прав на свою цифрову копію та подібність (Winslow, 2023).

Згадаймо програмне забезпечення для симуляції на основі ШІ Ziva Dynamics, яке дає змогу художникам VFX створювати істот, що виглядають і рухаються краще та точніше на основі принципів фізики. На додачу до цього, ШІ також може оптимізувати робочі процеси постпродакшну та редагування, зокрема, йдеться про інструменти автоматизованого редагування відео, корекції кольору та мікшування звуку. Ці платформи здатні аналізувати та розуміти аудіовізуальні елементи, приймаючи розумні рішення щодо темпу, компо-

зиції та загальної естетики фільму. Автоматизуючи системні й трудомісткі завдання, інструменти постпродакшну на основі ШІ прискорюють процес редагування, надаючи можливість кінематографістам більше зосереджуватися на творчих рішеннях й сторітелінгу. Крім того, алгоритми ШІ можуть навчатися на основі наявних стилів і преференцій, допомагаючи редакторам досягти презентабельного кінематографічного вигляду та відповідного відчуття. Одним із прикладів цього є використання програми IBM Watson під час створення трейлеру до науково-фантастичного фільму «Морган» («*Morgan*», 2016).

Збільшення випадків застосування ШІ у кіно-виробництві породжує багато ризиків та етичних дилем, серед яких найочевиднішим занепокоєнням є витіснення творчих людей системами ШІ і, відповідно, втрата робочих місць. Оскільки його алгоритми удосконалюються, існує ризик, що вони можуть замінити людей-сценаристів, режисерів кастингу та художників VFX. Ще один потенційний ризик – втрата людського креативного потенціалу та особистого контакту. Так, алгоритми ШІ генерують нові історії та здійснюють точні прогнози, але їм, на думку деяких експертів і аналітиків, може бракувати унікальної перспективи та емоційної глибини, які походять від людської творчості, через що вони спричиняють «гомогенізацію сторітелінгу та зниження загальної якості фільмів» (Graham, 2022), а ще, перефразуючи М. Бетанкура, в гонитві за естетикою майбутнього здатні перетворити кіно на «стандартизовану форму мистецтва», поволі зменшуючи його унікальність та оригінальність.

Інші автори вважають, що не варто відмовлятися від ШІ, а слід використати його без заміни людського фактора для покращення творчої співпраці у кіно-виробництві. Приміром, з його допомогою можна визначати смаки аудиторії та створювати більш цікаві й рентабельні проєкти. Спроби уникнути можливої «шаблонізації» продукту та контенту, актуалізують питання про цінність людського внеску, потенційну втрату різноманітних перспектив і художнього бачення у кіновиробництві. Особливо стурбовані темношкірі автори та актори через створення передумов для втрати плюралізму думок й ігнорування голосу різних груп, зокрема й за расовою ознакою, в рамках кіноіндустрії.

Окремі ризики пов'язані з використанням дипфейків для повної заміни акторів або для поши-

рення дезінформації і пропаганди. Їх можна використати для створення фальшивих рекламних оголошень зірок або для маніпулювання виступами чи думкою. Ця технологія може мати далекосяжні наслідки, такі як втрата довіри та шкода репутації окремих осіб. Якщо дипфейки популярних акторів можна буде нескінченно використовувати у кінокартинах, навіть після їхньої смерті, то це створить перешкоди для нових і маловідомих акторів, що все-таки відобразиться і на якісних показниках фільму. І взагалі, як вважають сучасні дослідники, генерування за допомогою ШІ візуальних копій акторів тягне за собою чимало питань на рахунок важливості пам'яті цієї постаті для родичів і аудиторії, яка нею захоплювалася, закону про авторське право тощо, не кажучи вже про те, що, попри технологічний прогрес в аспекті візуального реалізму, емоційний ефект від гри живої людини не завжди можна замінити контентом, створеним ШІ (Sookhom, Klinthai, A-masiri & Kerdvibulvech, 2023).

Як людям зберегти свою роботу в кіноіндустрії, навіть якщо ШІ успішно працює? Розмислюючи над цим питанням, деякі автори радять зосередитись на унікальності креативного потенціалу та емоційній глибині, на що передусім мають звернути увагу режисери. Інший підхід полягає в ретельному вивченні можливостей ШІ та зосередженні уваги й зусиль на завданнях, які цій технології важко даються або взагалі не під силу. Приміром, ситуації, які вимагають розвинених соціальних навичок, прояву людського співчуття або фізичної спритності та витривалості. Ну і, звісно ж, не потрібно забувати про концепцію неперервної освіти, згідно з якою люди збережуть конкурентоспроможність, навчаючись і адаптуючись до нових технологій. З огляду на те, що алгоритми ШІ постійно вдосконалюються, а також у фільмах використовують «радикально унікальний метод виробництва та вимагають знання технічно відмінної серії мов, які забезпечують машинне навчання та створення нейронних мереж» (Parikh, 2019, 32), фахівцям не слід відставати від темпів розвитку технології, цікавитись останніми розробками та вчитися ефективно використовувати інструменти ШІ відвідуючи курси й семінари або співпрацюючи з експертами з ШІ, щоб отримати необхідні компетенції та діяти превентивно.

Висновки. Таким чином, сьогодні змушені констатувати, що ШІ впливає майже на кожен

процес у кіноіндустрії та на кожному етапі (пре-продакшн, виробництво на знімальному майданчику та постпродакшн) і, швидше за все, продовжуватиме впливати в найближчі роки. Окрім вищезгаданих напрямів і сфер, технологія ШІ вже активно задіяна в маркетингових і рекомендаційних системах, які аналізують дані про аудиторію та надають персоналізований досвід й рекомендації, як-от, на Netflix. Від написання сценарію та кастингу до VFX і етапу поширення, ШІ змінює спосіб створення та перегляду фільмів, іншими словами – саму філософію кіно. Попри те, що сучасна кіноіндустрія прищепила людям фобію перед ШІ, нині сама ж вона агресивно використовує ці технології під час створення фільмів. Впродовж останніх десяти років кінокомпанії в усьому світі інвестували та експериментували з такими передовими технологіями, як ШІ, внаслідок чого запропоновані алгоритми, засновані на машинному навчанні, дали змогу виконувати роботи, пов'язані з фільмами, швидко, масштабно та в реальному часі. Так, використання ШІ у кіновиробництві має свої переваги, – прискорення процесу редагування, що дає можливість кінематографістам більше зосереджуватися на творчих рішеннях й сторітелінгу; режисери та актори мають набагато більше творчої свободи для дослідження уявних світів і персонажів; розпізнавання та класифікації різних об'єктів на сцені, що полегшує та прискорює додавання елементів VFX, заощаджує час і гроші для студій VFX, покращуючи загальну якість фільму та збагачуючи імерсивний досвід; використання віртуальних акторів і цифрових персонажів у фільмах тощо, – втім, є реальні та потенційні ризики, які слід враховувати. Зокрема, критики і вчені акцентують увагу на необхідності вироблення балансу між перевагами ШІ та цінністю людської творчості. В гонитві за «естетикою майбутнього» генеративні мережі та інші алгоритми ШІ можуть замінити людей-сценаристів, режисерів кастингу та художників VFX і вже це роблять у рамках багатьох процесів, проте місцями анігіляція людського креативного потенціалу та особистого контакту спричинила брак унікальної перспективи та емоційної глибини, «гомогенізацію сторітелінгу» та «збіднення» кінематографічної видовищності, не кажучи вже про втрату робочих місць. Ось чому вироблення людиноцентричного підходу в роботі з ШІ над створенням фільму більшість сучасних експертів і фахівців

вважають пріоритетним завданням, що також становить перспективу подальших досліджень у цьому напрямі.

Джерела та література

- Воробей, О. (14, 2023). Актори Голлівуду влаштували масштабний страйк: усі прем'єри та премії під загрозою зриву. *ВНІАН lite*. URL: <https://www.unian.ua/lite/kino/aktery-gollivuda-ustroili-masshtabnuyu-zabastovku-vse-premery-i-premii-pod-ugrozoysryva-12328161.html>
- Dormehl, L. (19, 2017). Zach Braff reprises his 'Scrubs' character to read a script written by an A.I. *DigitalTrends*. URL: <https://www.digitaltrends.com/cool-tech/zach-braff-ai-script/>
- Dormehl, L. (20, 2020). A.I. creativity is improving fast. This hilarious GPT3-generated film is proof. *DigitalTrends*. URL: <https://www.digitaltrends.com/movies/solicitors-gpt3-future-of-filmmaking/>
- Ghosh, A. (2023). Artificial Intelligence as an Innovation in the Film Industry. *Research Inspiration*, 3(3), p. 12-16.
- Graham, B. (17, 2022). How AI is Revolutionising the Film Industry – and What it Means for the Future. *Raindance*. URL: <https://raindance.org/how-ai-is-revolutionising-the-film-industry-and-what-it-means-for-the-future/>
- Li, Y. (2021). Film and TV animation production based on artificial intelligence AlphaGd. *Mobile Information*. URL: <https://www.hindawi.com/journals/misy/2021/1104248/Systems>
- Li, Y. (2022). Research on the Application of Artificial Intelligence in the Film Industry. *SHS Web of Conferences 144*. URL: https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2022/14/shsconf_stehf2022_03002.pdf
- Manovich, L. (2010). *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Newitz, A. (9, 2016). «Movie written by algorithm turns out to be hilarious and intense». *Ars Technica*. URL: <https://arstechnica.com/the-multiverse/2016/06/an-ai-wrote-this-movie-and-its-strangely-moving/>
- Olah, C. (2015). Understanding LSTM Networks [Blog]. URL: <http://colah.github.io/posts/2015-08-Understanding-LSTMs/>
- Parikh, P. Ch. (2019). *AI Film Aesthetics: A Construction of a New Media Identity for AI Films*. Chapman University, MA Thesis. Chapman University Digital Commons.
- Sookhom, A., Klinthai P., A-masiri P., Kerdvibulvech Ch. (2023). A New Study of AI Artists for Changing the Movie Industries. *Digital Society*, 2. URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s44206-023-00065-z>
- Winslow, G. (31, 2023). Metaphysic Partners with CAA to Expand Use of Generative AI in Film, TV. *TV*

Tech. URL: <https://www.tvtechnology.com/news/metaphysic-partners-with-caa-to-expand-use-of-generative-ai-in-film-tv>

References

- Vorobei, O. (14, 2023). Aktory Hollivudu vlashtuvaly masshtabnyi straik: usi premieri ta premii pid zahrozoiu zryvu [Hollywood actors staged a large-scale strike: all premieres and awards are under threat of disruption]. *UNIAN lite*. URL: <https://www.unian.ua/lite/kino/aktery-gollivuda-ustroili-masshtabnuyuzabastovku-vse-premery-i-premii-pod-ugrozoy-sryva-12328161.html> [in Ukrainian]
- Dormehl, L. (19, 2017). Zach Braff reprises his 'Scrubs' character to read a script written by an A.I. *DigitalTrends*. URL: <https://www.digitaltrends.com/cool-tech/zach-braff-ai-script/> [in English]
- Dormehl, L. (20, 2020). A.I. creativity is improving fast. This hilarious GPT3-generated film is proof. *DigitalTrends*. URL: <https://www.digitaltrends.com/movies/solicitors-gpt3-future-of-filmmaking/> [in English]
- Ghosh, A. (2023). Artificial Intelligence as an Innovation in the Film Industry. *Research Inspiration*, 3(3), 12–16. [in English]
- Graham, B. (17, 2022). How AI is Revolutionising the Film Industry – and What it Means for the Future. *Raindance*. URL: <https://raindance.org/how-ai-is-revolutionising-the-film-industry-and-what-it-means-for-the-future/> [in English]
- Li, Y. (2021). Film and TV animation production based on artificial intelligence AlphaGd. *Mobile Information*. URL: <https://www.hindawi.com/journals/misy/2021/1104248/Systems> [in English]
- Li, Y. (2022). Research on the Application of Artificial Intelligence in the Film Industry. *SHS Web of Conferences 144*. URL: https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2022/14/shsconf_stehf2022_03002.pdf [in English]
- Manovich, L. (2010). *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press. [in English].
- Newitz, A. (9, 2016). «Movie written by algorithm turns out to be hilarious and intense». *Ars Technica*. URL: <https://arstechnica.com/the-multiverse/2016/06/an-ai-wrote-this-movie-and-its-strangely-moving/> [in English]
- Olah, C. (2015). *Understanding LSTM Networks* [Blog]. URL: <http://colah.github.io/posts/2015-08-Understanding-LSTMs/> [in English]
- Parikh, P. Ch. (2019). *AI Film Aesthetics: A Construction of a New Media Identity for AI Films*. Chapman University, MA Thesis. Chapman University Digital Commons. [in English]
- Sookhom, A., Klinthai P., A-masiri P., Kerdvibulvech Ch. (2023). A New Study of AI Artists for Changing the Movie Industries. *Digital Society*, 2. URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s44206-023-00065-z> [in English]
- Winslow, G. (31, 2023). Metaphysic Partners with CAA to Expand Use of AI in Film, TV. *TV Tech*. URL: <https://www.tvtechnology.com/news/metaphysic-partners-with-caa-to-expand-use-of-generative-ai-in-film-tv> [in English]

Igor Pecheranskyi

Artificial intelligence in modern film production: possibilities and risks

Abstract. In the article, the possibilities and risks of applying artificial intelligence in film production as an example of digital branch transformation were analyzed in the first quarter of the XXI century. It is proving that using the artificial intelligence technologies and algorithms at all steps of film production (pre-production, production on the film set, and post-production) by the quick tempos changes not only the film industry but the film philosophy itself determining a lot of risks and ethics dilemma which actualized a human-centered approach in the work with artificial intelligence film creating.

Keywords: modern film production; artificial intelligence; storytelling; algorithms of machine learning; visual effects' world; artistic vision; risks and ethics dilemma; a human-centered approach.

Дніпренко Наталія Костянтинівна,
PhD, Університет креативних мистецтв,
Великобританія, Британська Академія.
Кандидат наук, доцент кафедри режисури
телебачення. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Nataliia Dniprenko,
PhD, Researcher at the University of Creative
Arts, the British Academy RaR. Associate Professor
of the Television Directing Department at the
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine, PhD. Kyiv, Ukraine

СПЕЦИФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕКСТУ В НОВИХ МЕДІА

Анотація. В статті зроблено аналіз специфічних характеристик аудіовізуального тексту нових медіа та виявлено тенденції в їх розвитку. Простежено функціонування аудіовізуального твору в суспільних комунікаціях й розкрито особливості та відмінності від текстів у класичних видах мистецтв.

Дослідження проведено *методом дійового аналізу*, де авторка презентує результати порівняльного аналізу структури тексту, менеджменту, способу спілкування із глядачем, виробництва текстів у нових медіа та тенденцій їх розвитку. У статті надано ключовий критерій, який, на думку авторки, відрізняє нові медіа від старих – це «зворотний зв'язок». Так авторка вирішує дискусійне питання та обґрунтовує свою позицію віднесення телебачення до старих медіа. Деякі спостереження висловлені нею вперше, а інші розвинуті та уточнені. Авторка структурує виявлені відмінності та викладає їх у 14 пунктах, кожний з яких презентує одну специфічну особливість тексту нових медіа.

Ключові слова: нові медіа, метод дійового аналізу, екранний текст, аудіовізуальне мистецтво, традиційні медіа, онлайн театр, позиція учасника.

Постановка проблеми та її актуальність. Світ змінили комунікації. Адресата не влаштовує роль приймача інформації, він прагне стати активним учасником і рівноправним автором. Такі перевтілення позначилися на форматах і жанрах сучасних творів. Поруч із класичними кінофільмами та теле- радіопередачами з'являються меми, рілси, шотси, вікі, підкасти, блоги, комеді клаби, коменти, мотиватори, демотиватори, бекграунди та інше. Ми розглянемо загальні характеристики й тенденції, які відрізняють нові формати текстів і виявимо їх відмінності від старих.

Особливого значення діджитал та онлайн комунікації набувають під час епідемій і криз. Так, у Великобританії Університет Ексетера утворив наукову групу з метою вивчення внеску мистецтва та

гуманітарних досліджень у боротьбу з пандемією Covid-19. Її очолила професор Паскаль Ебішер. Дослідники отримали грант від Британської Академії Наук (British Academy, EP) та вивчають онлайн-театр, щоб бути готовими до нових викликів.

Під час воєнних дій в Україні володіння новими медіа-жанрами набуває особливої актуальності. Як виробниче, так і родинне спілкування відбувається насамперед через соціальні медіа. Отже, аналіз специфічних ознак і характеристик, виявлення тенденцій розвитку текстів у нових медіа, визначення відмінностей від текстів попередньої епохи минулого століття є нагальною потребою. Авторка робить первинний загальний огляд, виділяючи характерні риси новомедійного тексту, не зупиняючись на окремих жанрах чи специфіці кожного з них.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Поняття комунікація стає ключовим у суспільних теоріях кінця 20 та початку 21 століття. Такі вчені, як Карл Ясперс (Ясперс, 1996), Юрген Габермас (Габермас, 1996), Ніклас Луман (Луман, 2011), Карл Отто Апель (Апель, 1996) та інші, розробили основу для нового комунікативного бачення світу. Практичне втілення ідей комунікації настало досить швидко. Розумінню медіа як нового способу обміну інформацією сприяли розробки канадських вчених Гарольда Адамса Інніса (*Culture, communication...* 1981) та Маршалла Мак-Люен. У праці «Галактика Гутенберга: Становлення людини друкованої книги» Мак-Люен формулює революційну ідею, що від типу комунікацій залежить тип суспільної формації (Мак-Люен, 2001). Книга «Розуміння медіа: Зовнішні розширення людини» стає на багато років базовою книжкою усіх медійників (Мак-Люен, 2015). Мак-Люен розкриває основну функцію медіа як суспільного посередника та пропонує обрати головним критерієм для оцінки комунікації спосіб і ступінь взаємодії з аудиторією. Вчені заклали основу для розробки в Канаді державної комунікативної політики, яку впровадив уряд країни та постійно презентує Секретаріат Міністерства Фінансів Канади (*Секретаріат...* EP).

У США аналізом специфіки текстів у нових медіа цікавився американський вчений Лев Манович. У книжці «Мова нових медіа» він досліджує елементи композиції, виробничі стратегії, підмічає деякі тенденції функціонування, як серійність та багатоваріантність текстів, розглядає процес творчості в нових медіа (Manovich, 2001). Манович сам є діджитал художником, тому поєднує практичні аспекти із теоретичними. Однак тенденції, на яких зосереджено цю статтю, залишаються поза увагою Лева Мановича.

З українських режисерів і вчених розглядом елементів видовища без конкретного застосування до нових медіа займалися Віктор Кісін (Кісін, 1998), Володимир Горпенко (Горпенко, 2000).

Новим медіа ще не навчають у ВНЗ, однак в Україні є попит на таке навчання. Безліч приватних шкіл постійно рекламують курси з нових медіа, а більш мобільні освітні установи успішно набирають великі групи. Так, з 2019 року, Український інститут підвищення кваліфікації працівників телебачення, радіомовлення і преси, відгукнувшись на пропозицію СКМУ, проводить навчання

груп комунікативних підрозділів органів виконавчої влади. Авторка цих рядків, розробила програму навчання та викладає там нові медіа паралельно із класичними. (*Укртелерадіопресінститут*, EP) Рілси, шотси, меми, короткі відео для ютуба, підкасти, мультлоготипи користуються активним попитом у керівників і співробітників комунікативних підрозділів, а головне – на них є попит споживачів. Не очікуючи визнання зазначених жанрів теоретиками, багато професіоналів працюють у сфері реклами та використовують зазначені жанри в своїй практичній діяльності. В недалекому майбутньому жанри нових медіа займуть рівноправне місце у структурі екранних мистецтв.

Мета статті. Виявлення та опис у загальних рисах специфічних особливостей аудіовізуального тексту в нових медіа та відмінностей їх від традиційних.

Виклад основного матеріалу. «Потрібно бути готовим до того, що настільки значні нововведення перетворять усю техніку мистецтв, впливаючи тим самим на сам процес творчості і, можливо, навіть змінять дивовижним чином саме поняття мистецтва», – зазначив Вальтер Беньямін в епіграфі до своєї книжки «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності» (Valéry, 1960, p. 103-104)

Ми запропонуємо зупинитися на деяких принципових тенденціях, виявлених при аналізі творів нових медіа. Авторка надасть авторське розуміння поняттю нові медіа та ідентифікує традиційні.

1.Тексти в нових медіа живуть коротко та не повторюються. Старі медіа мають властивість записувати свої тексти та потім їх повторювати. Традиція пішла ще від драматургів у театрі (не відразу народилася, але авторка не вдається в історію народження театру, а лише констатує факт). Виставу ставлять, вчать слова, фіксують мізансцени, створюють партитуру, затверджують костюми, жести та потім щоразу відтворюють вже поставлений і зафіксований аудіовізуальний текст. Кіно знімають, монтують і потім показують 100 років. На телебаченні може багато разів повторюватися одна й та сама записана передача. Отже, авторка пропонує такі критерії для розділення на нові та старі медіа. Це: зворотний зв'язок, рівні горизонтальні позиції в комунікації у відправника та отримувача інформації. Хоча телебачення і найближче до нових медіа й має велику частку живого етеру, але зворотного зв'язку не має, тому відносимо до традиційних.

Тексти в нових медіа не повторюються, а завжди народжуються нові – тут і зараз. Це щоразу новий текст. Як газета. Завтра ми читатимемо щось новеньке. Це не скасовує зберігання, архівування, ми завжди можемо знайти щось у минулому. Однак це вже інша складова, яка теж має свої особливості.

2. Адаптація текстів під канал та аудиторію. Коли традиційні медіа обмінюються текстами між каналами, то твір демонструють без змін. Кінофільм не переробляють для показу на телебаченні. Виставу в театрі знімають для ТБ, не втручаючись у постановку, ми не розглядаємо ситуацію створення телевистави, то вже зовсім інший жанр. Традиційні медіа транслюють фіксовані тексти, не враховуючи специфіки каналу та його аудиторії. В нових медіа тексти спеціально створені під вимоги каналу, підлаштовані до смаків адресата та його темп сприйняття інформації. Наприклад, темпоритм твору у Тік-Току не підходить для тексту у Фейсбуці. Бо глядач у Фейсбуці переважно старшого віку, а у Тік-Току молодший і інформацію «переварює» швидше.

Наявність великого спектра каналів медіа та адаптація тексту під канал зумовлює різноманіття жанрів. Наприклад, схожі відео на різних каналах називаються по-різному – короткі відео в Інстаграм називаються рілси, а в Ютуб – шотси.

3. Крос-медіа. Так називають передачу інформації через різні медійні канали. Вже склався самостійний жанр продукту крос-медіа – це текст, який розкладається на складові, транслюється по різних каналах і збирається до купи у свідомості глядача. Не треба плутати, це не один текст транслюється різними медіа, а його частини. Текст летить із різних каналів, як пазли, і реципієнт самостійно складає їх у єдину картину. Наведемо приклад. Старше покоління гарно пам'ятає політичну зовнішню рекламу «А вона працює». Ніде не звучало прізвище в цій рекламі, однак новини паралельно поширювали інформацію, що чинна прем'єр-міністерка працює і вдень, і вночі. Тому, поєднуючи ці частини інформації, адресат розумів про кого йшлося. Момент складання окремих частин інформації в одне ціле – здогадка надає додатковий потужний ефект впливу.

Становлення жанру крос-медіа йде повільно через затратність. Режисерам потрібно забезпечити водночас кілька різноманітних каналів передачі інформації, точно їх розрахувати. Також маємо складність в організації, розрахунках результатів

і великий ризик, що глядач не отримає частину послання для інсайту і складання пазлів не відбудеться. До того ж у професійних школах поки що не готують кадри для крос-медіа, бо цей жанр потребує міждисциплінарного мислення, а підготовка відбувається за окремими напрямками – театр, кіно, телебачення, радіо тощо. Якщо режисер неправильно організує потоки інформації та якась частина послання не потрапить до споживача, тоді поєднання тексту не відбудеться, затрати виявляться марними.

Як тенденція крос-медійність виявляється в тому, що автори намагаються користуватися різними каналами для передачі своїх текстів, однак такий процес не є крос-медійним продуктом.

4. Втрата авторства. Текст як посередник у горизонтальних відносинах. Ще Ролан Барт та Умберто Еко розглядали можливість «вбити автора». (Barthes, 1977, р. 142-148; Eco, 1979 [EP]). Текст у нових медіа перестає бути власністю автора, бо його прикінцевий смисл утворює глядач, читач (споживач). Так коменти під постом у соціальних мережах можуть стати набагато цікавішими ніж первинний авторський текст. До того ж інформація легко поширюється, змінюється, перетворюється. Прикладом може стати жанр «коментар», де кимось сформований текст коментує новий автор. Коментатор хоч і використовує текст попередника, однак перший текст є лише тлом, а коментар стає головним новим текстом.

Текст стає елементом посередництва в рівних горизонтальних комунікаціях. Це тенденція часу. Становлення інституту посередництва спостерігається в різних сферах соціального життя (Токарєва, 2020, с. 16-28).

5. Відкритість і доступність текстів. У нових медіа проявляється сутнісна природа інформації – схильність до вільного безкордонного обігу.

Хоч у кожному театрі й просять не знімати, але фото і відео з вистав переповнюють соціальні медіа. Піратські копії фільмів надто часто поширені в інтернеті. Тому, може, замість того щоб боротися з цим явищем, треба зробити вільний доступ.

Як приклад, у науковому середовищі демократичних країн популярною стала тенденція друкуватися у відкритих виданнях. А міжнародний проєкт загальнодоступної вільної багатомовної онлайн-енциклопедії Вікіпедія був нагороджений премією принцеси Астурійської в номінації «міжнародна співпраця».

6. Зникає поняття оригіналу та копії. Текст у нових медіа трансформується, вбирає в себе нові відтінки та реакції, а потім знову повертається до відправника. Він постійно мігрує від одного до іншого, і в круговерті відрізнути автора від коментатора та першоджерело від підробки стає неможливим. Розгалужені шляхи трансформації первинного тексту стають дедалі складнішими, відстежити їх складно, а іноді й неможливо. Отже визначити, де оригінал, а де його копія з доробками, стає практично неможливим.

І хоч закони про авторські права діють у кожній країні, ми всі є свідками постійного піратства в цій сфері. Авторка неодноразово надавала експертні висновки для судових засідань із захисту авторських прав і добре знає, що ці тяжби дуже важко вирішуються.

На такому явищі виникає новий жанр – мем. Концепція мема як одиниці інформації розроблена Річардом Докінзом у книжці «Егоїстичний ген» (Dawkins, 2006, р. 192). Сам термін, за задумом автора, схожий на ген та походить від слів наслідування і пам'ять. Отже, щось у процесі суспільного колообігу успадковується, а щось втрачається. Мем є колективним твором, який виробляється за допомогою позичання, відправки іншому, імітації, переробки, жарту, перекручування та інших дій. Поняття оригінал і копія в такому процесі втрачають значення.

7. Трансформуються ключові поняття інформаційної сфери. Більшість термінів і понять, що становлять термінологічний лексикон медіа застарівають і потребують перегляду. Це такі ключові поняття, як: автор, текст, контекст, копія, оригінал, смисл, глядач та інші. Це цілком зрозуміло, бо вони перейшли з минулої інформаційної епохи в еру комунікацій. Коли змінюється процес створення продукту, його функції в системі обміну інформацією, то і терміни потребують перегляду. А через те, що сфера медіа дуже швидко розвивається, теоретичне осмислення відстає. За принципом ключові відмінності інформаційної сфери від комунікативної можна прочитати в попередніх дослідженнях автора (Дніпренко, 2008; Дніпренко, 2005, с. 168).

8. Зміна в процесі прийняття рішень у медіавиробництві. В старих медіа керівники театрів, кіностудій, теле- або радіоканалів, приймають рішення, який продукт виробляти. Управління «згори» – атрибут виробництва в класичних видах мистецтв. Функції менеджменту в комунікації

інші. Те, що раніше на теоретичному рівні зворотний зв'язок пропонувався як одна з ознак комунікації, тепер стає практичною складовою процесу виробництва (Дніпренко, 2008; Дніпренко, 2005). Продукт повністю залежить від потреб споживача інформації та його участі. Прикладом може виступати Вікіпедія, Фейсбук та інші соцмедіа. Наповнення контентом переважно відбувається добровільно на безоплатній основі самими споживачами, без адміністративного втручання. Це означає, що в нових медіа менеджмент може існувати на автоматичному режимі без вертикального управління. Функції менеджменту не зникають повністю, але вони перетворюються на обслуговування. Сучасних комунікативних впливів зазнають і старі медіа. Скажімо, зараз на телеканалах відстежують симпатії глядачів і нав'язують авторам зміни у текстах – фільмах, серіалах, передачах. Але, на думку авторки, це є лише перехідний етап до формування програмної політики, як кажуть «знизу», а насправді горизонтально, враховуючи інтереси глядача. До речі, висловлювання, що їх презентують вертикальні суспільні відносини «низ – верх» поступово зникнуть з нашого лексикону як рудимент, неможливий у країні з демократичним устроєм та історією. Горизонтальні зв'язки, зворотний зв'язок, рівні позиції, толерантність і прийнятність іншого стануть нормою нашого суспільного життя.

9. Перетворення глядача на учасника. В нових медіа поняття суб'єкт та об'єкт змінилися. Той, хто відправляє текст, – автор меседжу, та той, хто сприймає, – глядач, слухач, обидва є рівними в комунікації (в нашому випадку медіа). Той, хто був глядачем, сьогодні сам активно спілкується, відправляє тексти в чат або напряму до акторів, бере участь у розвитку драматургії – він став учасником, рівним з акторами та автором.

Про театр, де зникне глядач, де він перетвориться на активного учасника, мріяв Жак Рансьєр у дослідженні про роль глядача (Ranciere, EP). Можна сказати, що учасник проявляє свою активність не лише під час перегляду твору. Він сам формує свою програму, він обирає, що дивитися, якою мовою, із субтитрами чи ні, з активною участю, з реакціями або ні та ін. До театру, кінотеатру треба добиратися фізично, навіть до телебачення треба піти в іншу кімнату та сісти перед телевізором. Нові медіа у вашому телефоні завжди з вами,

в ліжку, на прогулянці або в ліфті, тому взаємодія стає більш тривалою та постійною.

10. Тенденція нелінійності – мозаїчності. Ще в минулому столітті Абраам Моль у низці праць розробив і впровадив у наш науковий лексикон поняття мозаїчна культура (Моль, 1973). Мозаїчність – це специфічна характеристика навколишнього світу, яка визначає спосіб формування культури, нашого світосприйняття, способу мислення, а тому – способу обміну інформацією. Монтаж та інші технічні можливості навчили глядача сприймати складні нелінійні тексти. А комп'ютерні ігри, доповнена та віртуальні реальності навчили нас існувати й діяти в умовах нового світу в непередбачуваних обставинах.

Приклади мозаїчного способу подання інформації. Цілі покоління починаючи з 90-х виростили не на казках – лінійних історіях, а на словниках та Інтернеті. Тексти тут подаються не послідовно, вони розпорошені, часто не структуровані та організовані мозаїчно. Тому ці процеси природні для молодого покоління, але складно сприймаються людьми старшого віку, бо їх культура формувалася у минулому, яке характеризується лінійним мисленням.

11. Наративність. Ми вже відзначали, що новомедійний текст презентується на різних каналах і там він трансформується під стандарти, вимоги та звичні формати цього каналу. Так що ж об'єднує ці тексти? Спільним для існування тексту на різних платформах є наявність наративу. Практика обміну наративами, історіями є ключовим елементом людської культури. Впродовж століть одні й ті самі наративи набували нових смислів, акцентів. Переконавання та ідентичність суспільства закарбована в наративах, вони є цеглинками культурної пам'яті суспільства, народу. Нас цікавить як наратив існує в різних текстах на різних платформах медіа. Змінюється жанр, канали, формати, спосіб подачі, підходи, авторські акценти та інше, але сам наратив – історія – залишається. Наприклад, притча про царя Едіпа донесена Софоклом, потім згадана Аристотелем, переказана за ці тисячоліття безліч разів у різних жанрах, форматах і варіантах, дійшла до наших днів з глибини віків. Перетворилася форма, але не сама історія. В нових медіа текст так само несе наратив по різних каналах, переоплаваючи тільки форму, а історію залишає незмінною.

12. Форматність. Телебачення та радіо останні десятиліття старанно вживають слово «фор-

мат». Поняття виникло від технічних вимог, які висували до передач ФМ радіо в 90-ті. В той час станції переходили на автоматичне програмування випуску програм, і для розпізнавання та видачі передачі в етер необхідно було задати певні параметри – хронометраж, алгоритм, структуру тощо. Технічні обмеження давно були вирішені, але технологічні залишилися та набули ще і якісного смислу. Виявилось набагато простіше і авторам, і споживачам розуміти формат. Авторка дає наступне сучасне визначення цьому поняттю.

Формат – це спеціально розроблений для передачі та тиражування проєкт творчого продукту, детально описаний, випробований на результат, який гарантує якість результату відповідно до проголошених критеріїв. Наявність формату полегшує процес порозуміння між аудиторією і глядачем. Особливо в умовах обмеження часових ресурсів, перевантаження інформацією він стає ключовою характеристикою при виробництві медійних продуктів.

13. Пряме звернення. Злам 4-ї стіни. Жанри нових медіа презентують пряме звернення до глядача, читача. Ми спостерігаємо процес перетворення «апарту» – традиційного театрального прийому, який у театрі означає порушення звичного патерну взаємодії з глядачем за «4 стіною». На телебаченні такий спосіб спілкування з глядачем напряду стає звичним. Однак на телебаченні це лише звернення без відповіді, без реальної комунікації. А от справжня пряма взаємодія виникає лише в нових медіа.

Як приклад, сучасні телепередачі, що їх використовують соціальні медіа для побудови діалогу з гостем у прямому етері. Особливістю такого спілкування є відсутність традиційної мізансцени один навпроти іншого, де глядач стежить за інтерв'ю збоку. ніби крізь скляну стінку. Гість дивиться в камеру на глядача, тобто діалог з ведучим відбувається шляхом прямого звернення водночас до ведучого та глядача. Тут на практичному рівні реалізується один з ключових теоретичних принципів комунікації «зворотний зв'язок». Він набуває жанрової емоційної форми.

14. Процес важливіший за результат. Сам продукт не прагне ідеальної досконалості. Якщо раніше кінцевим результатом вважався готовий текст, то нині сам процес створення набуває більшого значення. На думку відомої сербської художниці, «бабусі» перформансу Марини Абрамович, процес є важливішим за результат. Її пер-

форманс завжди про відносини. Де результатом є проживання тут і зараз – це заради чого робиться продукт. Про вразливість і довіру був перформанс Марини Абрамович «Генератор», показаний у Києві в 2017 р. (*Перформанс «Генератор»... ЕР*).

Так в екранних мистецтвах сформувався окремий жанр бекграунд, де йдеться про процес створення продукту, те, що його оточує, досвід або передісторія. На телебаченні у 90-х народився жанр реаліті-шоу, побудований на цікавості до процесу. Чим завершиться спостереження – невідомо, але воно важливе само по собі. В нових медіа швидкість процесів значно прискорюється, чи буде змога довести продукт до кінця, чи ні, буде він досконалим твором мистецтва чи ні – стає неважливим. Тут можна згадати плакат-цитату Жерара Філіпа, який висів у старому приміщенні кінофаку в Лаврі, в аудиторії, де ми навчалися: «Краще погано, але швидко». Це була ідея Віктора Кісіна, мого вчителя. Яка пророчо забігала наперед на 30-40 років. Тоді це видавалося дивним, а зараз це реалії.

Висновки. Авторка зробив аналіз тенденцій розвитку аудіовізуального тексту в нових медіа. Результати виявлених тенденцій викладено у 14 пунктах відмінностей текстів нових медіа від традиційних. А саме: неповторність та коротке життя; адаптація під канал; крос-медійність; втрата авторства; відкритість і доступність текстів; зникнення поняття оригіналу та копії; трансформація ключових понять; зміна функцій менеджменту виробництва продукту; перетворення глядача на учасника; нелінійність і мозаїчність; наративність; форматність; пряме звернення та злам «4-ї стіни»; процес важливіший за результат.

Авторка пропонує вивчати цей процес режисерам і теоретикам екранних мистецтв, щоб студенти набували практичних навичок виробництва не лише класичних жанрів, а й нових. Мали навички аналізу текстів, процесу трансформації та вміли прогнозувати їх виникнення. Час швидко змінює процеси виробництва та й самі жанри. Студенти вступають до університету в одну епоху, а закінчують в іншу. А якщо уявити, що після закінчення ВНЗ фахівці мають у середньому працювати ще років 40 до пенсії, то такий навик самостійного аналізу нових жанрів стає життєво необхідним. Процес навчання має будуватися із врахуванням потреб у майбутньому на базі та принципах класичної режисури.

Також авторка закликає наукову спільноту до дискусії щодо наведених характеристик і тенден-

цій. Вона сподівається продовжити цей аналіз, вважаючи його актуальним і необхідним. Висновки дослідження потребують подальшої перевірки, розвитку та поглиблення, що і збирається зробити авторка у майбутньому.

Джерела та література

- Ясперс, Карл (1996). Комунікація // Ситниченко Л. *Периоджерела комунікативної філософії*. К.: Либідь. С. 132-148.
- Габермас, Юрген. (1996). Комунікативна дія і дискурс — дві форми повсякденної комунікації // Ситниченко Л. *Периоджерела комунікативної філософії*. К.: Либідь. С. 84-90.
- Луман, Н. (2011). *Поняття цілі і системна раціональність: щодо функції цілей у соціальних системах* / Пер. з нім. М. Бойченко, В. Кебуладзе]. К.: Дух і літера. 336 с.
- Апель К.-О. (1996). Априорі спільноти комунікацій ; пер. з нім. В. Купліна. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. Хрестоматія*. К.: Ваклер. С. 359-421.
- British Academy*. Pandemic Preparedness in the Live Performing Arts: Lessons to Learn from COVID-19. URL: <https://www.thebritishacademy.ac.uk/projects/pandemic-preparedness-in-the-live-performing-arts-lessons-to-learn-from-covid-19/>
- Culture, communication, and dependency: the tradition of H.A. Innis* (1981) / William, H. Melody a.o., eds. Norwood: Ablex Pub. Corp.
- Мак-Люен, Маршалл (2001). *Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги* ; пер. з англ. В. І. Постнікова, С.В. Єфремова. Київ : Ніка-Центр. 464 с.
- Мак-Люен, Маршалл (2015). *Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги* ; пер. з англ. А.А. Галушки, В.І. Постнікова. Київ : Ніка-Центр. 388 с.
- Кісін, В. Б. (1998). *Режисура як мистецтво та професія*. Навчальне видання. Київ: Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія». 104 с.
- Горпенко, В. (2000). Архітектоніка фільму. Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища. В 5-ти томах: моногр. Т. 5. : *Архітектоніка фільму як системне (структурне) утворення*. К.: ДІТМ. 250 с.
- Секретаріат Міністерства Фінансів Канади*. Комунікаційна політика Уряду Канади 29 листопада 2004 р. Комунікаційна політика уряду Канади. URL:https://uu.edu.ua/upload/Osvita/Navch_metod_d_t/Navch_metod_materiali/Zhurnalistika/Comunikaciyna_politika_Kanadi.pdf

- Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England.
- Укртелерадіопресінститут. URL: <https://utrpi.org.ua/komunikatsiyi-organiv-vykonavchoyi-vlady/>
- Valéry, Paul (1960). *La conquête de l'ubiquité*. Pièces sur l'art. Pp. 103-104.
- Barthes, Roland (1977). *The death of the author*. Fontana. London. Pp.142-148. URL: <https://sites.tufts.edu/english292b/files/2012/01/Barthes-The-Death-of-the-Author.pdf>
- Eco, Umberto (1979). *The role of the reader*. Indiana University Press. Bloomington. 273 p. URL: https://monoskop.org/images/1/1b/Eco_Umberto_The_Role_of_the_Reader_1979.pdf
- Токарева, К. С. (2020). Соціально-правова природа медіації як альтернативного способу вирішення спорів. *Вісник Запорізького національного університету*. Юридичні науки. № 4. Т. 1. С. 16-22.
- Dawkins, Richard (2006). *The Selfish Gene*. Oxford University Press, USA; 3rd edition, April 24, p. 192. ISBN 0-19-929114-4).
- Дніпренко Н. К. (2008). *Комунікація: демократичні стандарти в роботі органів державної влади: навч. посіб. для слухачів системи підготовки, перепідготовки та підвищення кваліфікації кадрів, студентів вищих навчальних закладів / кер. авт. колективу*. Київ: ТОВ «Вістка». 160 с.
- Дніпренко, Н. (2005). *Зміна парадигми в державному управлінні інформаційною сферою: комунікативний аспект*. ДРІДУ НАДУ при Президентіві України. С.168.
- Ranciere, Jacques. *The emancipated spectator*. URL: <https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-40/jacques-ranciere-the-emancipated-spectator/>
- Перформанс «Генератор» у галереї PinchukArtCentre. Київ URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-40298179&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:70de2711,vid:ZKMoLq4galM,st:0>
- M. Boychenko, V. Kebuladze]. K.: Duh i litera. 336 s. [in Ukrainian]
- Apel K.-O. (1996). *Apriori spilnoti komunikatsiy* [A priori communication community]; per. z nim. V. Kuplina. Suchasna zarubizhna filosofiya. Techii i napryami. Hrestomatiya. K.: Vakler. S. 359-421. [in Ukrainian]
- British Academy*. Pandemic Preparedness in the Live Performing Arts: Lessons to Learn from COVID-19. URL: <https://www.thebritishacademy.ac.uk/projects/pandemic-preparedness-in-the-live-performing-arts-lessons-to-learn-from-covid-19/>
- Culture, communication, and dependency: the tradition of H. A. Innis* (1981) / William, H. Melody a.o., eds. Norwood: Ablex Pub. Corp.
- Mak-Lyuen, Marshall (2001). *Galaktika Gutenberga: stanovlennya lyudini drukovanoyi knigi* [Gutenberg's galaxy: formation the person of the printed book]; per. z angl. V. I. Postnikova, S. V. Efremova. Kyiv : Nika-Tsentr. 464 s. [in Ukrainian]
- Mak-Lyuen, Marshall (2015). *Galaktika Gutenberga: stanovlennya lyudini drukovanoyi knigi* ; per. z angl. A. A. Halushki @ V. I. Postnykova. Kyiv : Nika-Tsentr. 388 s. [in Ukrainian]
- Kisin, V. B. (1998). *Rezhisura yak mistetstvo ta profesiya*. Navchalne vidannya [Directing as art and profession]. Kyiv: Naukovo-osvitniy tsentr «AELS-tehnologiya». 104 s. [in Ukrainian]
- Gorpenko, V. (2000). *Arhitektonika filmu. Rezhiserski zasobi i sposobi formuvannya strukturi ekrannogo vidovischa* [Architecture of the film. Director's tools andways of forming the structure of the screen spectacle]. V 5 tomah: monogr. T. 5. : Arhitektonika filmu yak sistemne (strukturne) utvorennya. K.: DITM. 250 s. [in Ukrainian]
- Sekretariat Ministerstva Finansiv Kanadi*. Komunikatsiyna politika Uryadu Kanadi 29 listopada 2004 r. [Secretariat of the Canadian Ministry of Finance]. Communication policy Government of Canada, November 29. URL:https://uu.edu.ua/upload/Osvita/Navch_metod_d_t/Navch_metod_materiali/Zhurnalistika/Comunikaciyna_politika_Kanadi.pdf
- Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England.
- Ukrtelerradiopresinstitut. Retrieved from: <https://utrpi.org.ua/> [in Ukrainian]
- Valéry, Paul (1960). *La conquête de l'ubiquité*. Pièces sur l'art. Pp. 103-104.
- Barthes, Roland (1977). *The death of the author*. Fontana. London. Pp.142-148. Retrieved from: <https://sites.tufts.edu/english292b/files/2012/01/Barthes-The-Death-of-the-Author.pdf>
- Eco, Umberto (1979). *The role of the reader*. Indiana University Press. Bloomington. 273 p. Retrieved from: https://monoskop.org/images/1/1b/Eco_Umberto_The_Role_of_the_Reader_1979.pdf

References

- Yaspers, Karl (1996). Komunikatsiya [Communication] // Sitnichenko L. *Pershodzherela komunikativnoi filosofii*. K.: Libid. S. 132-148. [in Ukrainian]
- Gabermas, Yurgen. (1996). Komunikativna diya i diskurs – dvi formi povsyakdennoi komunikatsii [Communicative action and discourse are two forms everyday communication] // Sitnichenko L. *Pershodzherela komunikativnoi filosofii*. K.: Libid. S. 84-90. [in Ukrainian]
- Luman, N. (2011). *Ponyattya tsily i sistemna ratsionalnist: schodo funktsii tsiley u sotsialnih sistemah* [The concept of goal and systemic rationality: regarding functions of goals in social systems] / Per. z nim.

- Tokareva K. S. (2020). Sotsialno-pravova priroda mediatsiyi yak alternativnogo sposobu virishennya sporiv [Socio-legal nature of mediation as alternative method of dispute resolution]. *Visnik Zaporizkogo natsionalnogo universitetu*. Yuridichni nauki, № 4. T. 1. S. 16-22. [in Ukrainian]
- Dawkins, Richard (2006). *The Selfish Gene*. Oxford University Press, USA; 3rd edition, April 24, p. 192. ISBN 0-19-929114-4).
- Dniprenko, N. K. (2008). *Komunikatsiya: demokratichni standarti v roboti organiv derzhavnoyi vladi: navch. posib. dlya sluhachiv sistemi pidgotovki, perepidgotovki ta pidvischennya kvalifikatsii kadriv, studentiv vischih navchalnih zakladiv* [Communication: democratic standards at work state authorities] / ker. avt. kolektivu. Kyiv: TOV «Vistka». 160 s. [in Ukrainian]
- Dniprenko, N. (2005). *Zmina paradigmi v derzhavnomu upravlinni informatsiynoyu sferoyu: komunikativniy aspekt* [Paradigm change in public administration information sphere: communicative aspect]. DRIDU NADU pri Prezidentovi Ukrayini. S.168. [in Ukrainian]
- Ranciere, Jacques *The emancipated spectator*. Retrieved from: <https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-40/jacques-ranciere-the-emancipated-spectator/>
- Performans «Generator» u galereyi PinchukArtCentre* [Performance «Generator» in PinchukArtCentre gallery]. Kyiv. Retrieved from: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-40298179&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:70de2711,vid:ZKMoLq4galM,st:0> [in Ukrainian]

Nataliia Dniprenko

Specific characteristics of text in new media

Abstract. The article analyses the specific characteristics of audiovisual texts in new media and identifies trends in their development. The article analyses the functioning of an audiovisual product in social communications and identifies its peculiarities and differences from texts in classical arts.

The study was conducted using the Action Research Method, presenting by author the results of a comparative analysis of the structure, management, method of communication with the viewer, production of texts in new media, and their development trends.

The article presents the key criterion that, in the author's opinion, differentiates new media from old ones – “feedback”. In this way, the author resolves the controversial issue and substantiates the position of referring television to old media. Some observations are made by the author for the first time, while others are developed and clarified.

The author structures the identified differences and presents them in 14 points, each of which introduces one specific feature of the text in new media.

Keywords: new media, method of action analysis, screen text, audiovisual art, traditional media, online theatre, participant's position.

Майборода Назар Володимирович,
старший викладач кафедри хореографії та
сценічної пластики. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Nazar Maiboroda,
Senior Teacher of the Choreography and
Performing arts Department. Kyiv National
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

СПЕЦИФІКА КАСКАДЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ФІЛЬМАХ ЖАНРУ ГОРРОР

Анотація. У статті досліджено особливості постановки трюкових сцен у фільмах жанру горрор у контексті специфіки сучасного каскадерського мистецтва. Акцентовано на тому, що в різних піджанрах горрору трюкове виконавське мистецтво, як важлива складова лексики кіномистецтва загалом і цього жанру зокрема, має свою специфіку, зумовлену необхідністю посилення тієї чи іншої фобії глядача. На основі аналізу трюкових сцен фільму «Пункт призначення» (2000 р.) виявлено особливості каскадерського мистецтва піджанру надприродний горрор, проаналізовано візуальну сигнатуру та прийоми кіномистецтва, що посилюють їх естетику. Виявлено, що згідно з провідними сучасними тенденціями кіномистецтва, трюкові сцени фільму горрор тяжіють до театралізації на драматургічному та візуальному рівні, що досягається особливостями акторського виконання, структурою трюкової сцени та наповнення аудіовізуального ряду відповідними семантичними елементами.

Ключові слова: каскадерське мистецтво, фільми, жанр горрор, надприродний горрор, трюкові сцени, лайфкасти, візуальна сигнатура.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Опанування засобів мови кіномистецтва, як властивих винятково йому, так і адаптованих екраном інших видів мистецтва, відбувається постійно, що зумовлено його синтетичною природою. Стрімкий розвиток кіномистецтва вимагає постійного дослідження способів оновлення та розвитку мистецтва каскадерського, зокрема за рахунок трансформації виражальних засобів інших мистецтв у просторі аудіовізуального втілення.

Розробка трюкових сцен для кожного жанру фільмів вимагає реалізації підходу до каскадерського мистецтва з точки зору естетичних критеріїв, що відповідають жанровій специфіці та баченню режисера-постановника.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У світовому кінознавстві жанр горрор є темою, що отримала досить широке дослідження, а ди-

намічно зростаючий обсяг наукових публікацій, в яких висвітлено ту чи іншу проблематику, свідчить про актуальність проблеми.

Різноманітні аспекти проблематики жанру горрор як порівняно нового жанру для української кіноіндустрії отримали висвітлення у наукових публікаціях О. Божко «Концептуалізація атмосфери саспенс жанру горрор» (2017), Г. Чміль та М. Войтешук «До питання горрор як жанру сучасного екранного простору» (2019), А. Швець та Н. Доброєр «Репрезентація дитячих образів у фільмах жанру горрор у контексті деконструкції відносин дорослої і дитячої культур» (2019) та ін. Проте особливості каскадерського мистецтва у фільмах цього жанру досі не стали предметом наукового дослідження.

Мета статті – виявити загальні принципи та закономірності трюкових сцен у фільмах жанру

горрор, проаналізувати їх характерні особливості та специфіку.

Виклад основного матеріалу. Незважаючи на те, що зародження фільмів жанру горрор пов'язане з такими фільмами німого кіно, як «Страта Марії, королеви Шотландії» (1895) компанії Edison Manufacturing Company, заснованого на сумнозвісному смертному вирокі 1587 р., та «Садиба диявола» («Le Manoir du Diable», 1896 р.) Ж. Мельєса, поява терміна «горрор», на думку науковців, пов'язана зі звуковим кіно – спектральними горрорами про Дракулу, Франкенштейна, різноманітні історії про перевертнів і невидимок, що з'явилися на початку 1930-х рр. Офіційним народженням назви жанру вважається 1931 р., коли кінокомпанія Universal Pictures уперше використала це поняття, до цього поширене лише серед глядачів та кінокритиків для власної кінопродукції – фільму «Дракула» та низки фільмів оригінального «циклу горрорів» (Rhodes, 2018, с. 97).

Дослідники фільмів жанру горрор зазвичай не розглядають його в контексті жанрових теорій і не виводять чітко структурованого комплексного визначення, коротко описуючи сутність жанру та приділяючи більше уваги характеристиці конкретних фільмів і піджанрів. Поглиблене дослідження жанрової специфіки горрору здійснює відомий американський філософ Н. Керрол (Carroll, 1990), проте він обмежується лише елементами і структурами сюжету. Подальші дослідження жанру горрор пов'язані з синтаксично-семантичною моделлю Р. Альтмана (Altman, 1984).

Жанр горрор є художнім жанром, специфіка якого обґрунтована першочерговим завданням – максимально налякати глядача, створивши атмосферу жаху. На думку науковців, горрор – надзвичайно динамічний жанр, що одним із перших інтегрує всі нові тенденції: саме на ньому кінематографісти випробовують різноманітні експериментальні прийоми, граничні теми, а також специфічні каскадерські прийоми (Lu, 2023, с. 451). Надзвичайно динамічні зміни картини жанру горрор призводять до того, що дослідники зазвичай не встигають повною мірою відобразити у своїх наукових працях новаторські процеси, характерні для нього. Це стосується насамперед досліджень українських авторів, у яких горрор не розглядається крізь призму актуальних жанрових теорій, а проблематика каскадерського мистецтва не розглядається взагалі.

С. Моут наголошує на тому, що жанр фільму горрор не можна проаналізувати й описати за допомогою унікальної теоретичної таксономії, що допомагає встановити форму класифікації, але є редуційною та залишає осторонь аналіз його соціального контексту. Семантико-синтаксична модель, запропонована Р. Альтманом, є корисною для розпізнавання певного жанру фільму за його формальними характеристиками, але цей підхід є закритим аналізом і залишає осторонь дію, що використовується для виконання змісту чи форми дискурсу (Mouat, 2010).

На думку сучасних американських дослідників, горрор – «це набір загальних конвенцій, передусім у художньому сенсі, й він асоціюється зі світом вигадки» (Wetmore, 2012, с. 28). Горрор працюють у нейробіологічній і психологічній системах, які можуть викликати у людей реакцію страху (Mouat, 2010). З поверхневої точки зору мета фільмів жахів – налякати глядачів, і глядачі жанру фільмів горрор можуть експериментувати зі страхом; з цієї точки зору горрор передбачає повторювану риторичну ситуацію з чіткими намірами та очікуваними ефектами для аудиторії. Жанр фільму горрор можна розглядати як міст, який з'єднує намір і ефект його риторичної дії. Аудиторія поділяє горизонт очікувань (Kawin, 2012, с. 34) завдяки попередньому знанню подібних текстів, що надає їй можливість оперувати інтертекстуальними порівняннями та навченою поведінкою. Аудиторія жанру фільмів горрор достатньо віддана загальним цінностям, щоб адекватно інтерпретувати риторичні ситуації та сприймати будь-яку поведінку, що її вони можуть не схвалювати в реальному житті (Mouat, 2010).

На офіційних сайтах стрімінгових сервісів фільмів і серіалів (Netflix та ін.) список категорій, що входять до жанру горрору, становлять: особливі істоти, культовий горрор, іноземний горрор, Франкенштейн, монстри, сатанинські історії, слешер та серійні вбивці, надприродне, підліткові крики, вампіри, вовкулаки, вторгнення прибульців, привиди, готичний горрор, комедія жахів, природа збожеволіла, окультизм, науково-фантастичний горрор.

Кінознавці пропонують поглиблену класифікацію типів фільмів жанру горрор, зокрема відомі наступні піджанри: психологічний горрор, зомбі-жах, природний горрор, надприродне та ін. (Mouat, 2010), проте зазвичай більшість фільмів піджанру горрор, належать також і до паралельних

жанрів – трилера, бойовика, детектива, мелодрами та ін. Так, наприклад, фільм «Пила» (2004 р., режисер Дж. Ван) належить до жанру фільмів горрор, а саме до піджанру слешерів і серійних вбивць, але водночас – і до жанру трилерів; фільм «Привид і п'ятьма» (1996 р., режисер С. Хопкінс) класифікується як бойовик і пригодницький фільм, проте водночас належить до горрорів піджанру «особливості істот»; багато горрор-фільмів водночас належать і до жанру фільмів-катастроф.

Трюкові сцени у фільмах жанру горрор відіграють особливе значення, оскільки не лише сприяють розкриттю сюжетної лінії та посилюють видовищність, а й створюють необхідну для більшості піджанрів атмосферу жаху.

У процесі розвитку кіноіндустрії техніки та методи, що використовуються постановниками трюків і каскадерами в фільмах жанру горрор, розвиваються та удосконалюються відповідно до технічної еволюції. Починаючи з фільму «Садиба диявола» («Le Manoir du Diable», 1896 р.) Ж. Мельєса, вони, набуваючи різноманітних форм, демонструють динамічне удосконалення техніки кінозйомки та прийомів каскадерського мистецтва (Lu, 2023, с. 452).

Зважаючи на те, що обсяг статті не дає змоги здійснити принаймні оглядового дослідження трюкових сцен усіх піджанрів фільмів горрор, розглянемо особливості каскадерського мистецтва у фільмах жанру горрор популярного піджанру «надприродний горрор» на прикладі однієї з найвідоміших у сучасному світовому кінематографі франшиз «Пункт призначення» (автори сценарію Дж. Вонг, Г. Марган, Дж. Реддік та ін.), у якій відтворені одні з найбільш винахідливих і страшних сцен смерті в сучасному світі, зокрема завдяки майстерності координаторів трюкових сцен Дж. Макаро, каскадерів.

Серіал справляє враження передусім стилем горрор-катастрофа «це може статися і з вами», а слешер без злодія лише посилює відчуття небезпеки.

Прем'єра першого в серії фільмів горрор про надприродне «Пункт призначення» («Final Destination», режисер Дж. Вонг) відбулась у 2000 році, в основі його сюжету – ідея про можливість уникнути смерті завдяки передчуттю і наслідків цього. У головного героя з'являється видіння, завдяки якому йому вдається уникнути смерті в авіатроці й урятувати кількох знайомих. Проте смерть приходять за всіма врятованими ним жит-

тями у тому порядку, в якому вони б померли унаслідок нещасного випадку. Таким чином, у фільмі відбувається своєрідна гра на виживання – спроби залишитися в живих у екстремальних ситуаціях. Слід зауважити, що боротьба за виживання – частина еволюційного процесу і, оскільки фокусується на подоланні людських страхів, вони міцно вкорінені в «біології». Постановниками створено ситуації гри на виживання з самою Смертю, що мають максимально буденний і водночас достатньо сюрреалістичний вигляд, щоб шокувати глядача і повною мірою змусити відчувати жах.

Відповідно до концепції фільму всі смерті за сюжетом відбуваються в результаті «безталанності» або сценаріїв ланцюгової реакції і видаються ніби нещасним випадком. Такий підхід зумовив розробку координатором трюкових сцен Дж. Макаро (Макаро J., 2023) специфічних каскадерських сцен. Загалом у зйомках трюкових сцен фільму взяли участь понад 40 каскадерів: Дж. Бемфорд, Д. Брукс, І. Кемерон, Д. Хое, Дж. Кларк, Д. Дікінсон, М. Енг, А. Грін, Б. Хаггерті, К. Джексон, Д. Якокс, Р. Джеймс, Ф. Джордан, в тому числі каскадери-дублери Р. Брукс, А. Фейл, К. Гласс, М. Ланглоїс, Дж. Макаро, П. Рфріммер, Т. Шілл, М. Вірту, С. Ніколсон, К. Мелліт, асистент координатора трюкових сцен і каскадер Д. Мулреа та інші. (Full Cast & Crew: Final Destination, 2000).

Згідно з сюжетом координатор трюкових сцен Дж. Макаро створив та поставив сцени з авіатроцею (зйомки відбувалися на Лонг-Айленді та у Ванкувері), трюкові сцени, в яких імітовано: повішення на мотузці для білизни у ванній через слизьку підлогу; збиття автобусом; пожежі та ножові поранення; трюк з аварією на залізниці (потяг вривається в автомобіль за мить після того, як з нього витягають одного з персонажів); трюк з падінням рекламної вивіски та інші за участю каскадерів Л. МакМахаель, складність полягала, зокрема, в тому, що всі трюкові сцени мали бути зняті з використанням лайфкастів справжніх акторів – для кожного персонажа було створено тривимірну копію живого людського тіла актора (або його частин) за допомогою методів формування і лиття. Для зйомок сцен смерті знімальна група використовувала кілька лайфкастів кожного з акторів і сироп як штучну кров.

Трюки з літаком були виконані всередині спеціально створеної величезної сцени, підвішеної в повітрі на тритонному автоматичному гідравліч-

ному підвісі. Центральна декорація вагою понад 45 000 фунтів, розрахована на 89 осіб знімальної групи, створювалася два місяці. В процесі зйомок трюкових сцен у літаку декорація переміщувалася на підвісі, завдяки чому створювався нахил до 45 градусів із боку в бік і до 60 градусів вперед-назад, що надзвичайно реалістично відтворює рухи літака під час відмови двигуна. Для сцени вибуху була створена мініатюрна модель літака Боїнг-747: одна з найбільш деталізованих мініатюрних декорацій у фільмі мала довжину близько 10 футів і ширину 7 футів. Супервайзер з візуальних ефектів А. Шоу наголошує на тому, що мініатюрну модель літака було запущено на відстань 40 футів від землі, для того щоб створити ефект справжньої авіатроці. Для детальної зйомки цієї трюкової сцени знімальна група використала три камери зі швидкістю 120 кадрів в секунду і одну камеру зі швидкістю 300 кадрів у секунду, оскільки зйомка в режимі реального часу не дала б можливості зняти в певному порядку послідовність вибуху.

Одними з надзвичайно складних трюкових сцен стала сцена смерті міс Льютон, що вирішена координатором проекту на основі концепції ефекту Руба Голдберга (виконання надзвичайно простої дії надзвичайно складним способом) – засобом довгої послідовності взаємодій за «принципом доміно») і сцена з потягом (в якій у машину одного з персонажів врізається потяг) – автомобіль, точна копія оригіналу, перед зйомкою було розрізано навпіл, а з метою повної безпеки акторів із машини прибрали листовий метал.

Слід зазначити, що, відповідно до провідних тенденцій кіноіндустрії, трюкові сцени фільму сповнені театралізації як на драматургічному, так і на візуальному рівні, що досягається засобами майстерності акторів і структурою трюкової сцени (внутрішня умовність) та насиченням аудіовізуального ряду певними семантичними елементами (зовнішня умовність). Найбільш ефективними прийомами фільмів піджанру «надприродний горрор», що активно використовуються в трюкових сценах першої частини франшизи «Пункт призначення» є: саспенс (заснований на властивості людини понад усе боятися того, чого вона не знає), боді-горрор (акцент робиться на зображення різноманітних неприродних рухів тіла/розміщення кінцівок, каліцтва, мутацій, інтенсивної кровотечі, загивання тіла тощо), негативний простір (для активізації глядацької уваги використовується

другий план), ритм-редагування (для заспокоєння глядача або для посилення ефекту напруги застосовується уповільнення/прискорення середньої тривалості кадру), голландський кут (для відображення душевних переживань персонажа використовується знімання під нестандартним кутом: камера спрямовується знизу догори, а лінія горизонту опиняється збоку), тісне кадрування (для створення відчуття дискомфорту у глядача довкола об'єкта в кадрі зумисно лишають обмежений вільний простір) та нелінійні звуки (відчуття жаху та потенційної небезпеки викликають раптові зміни висоти звуку) і т.п.

Візуальна сигнатура у фільмі досягається завдяки розробленій художником-постановником Дж. Ціллетом концепції «деформації» декорацій, що полягає в тому, щоб зробити звичні побутові речі трохи неприродними. Не привертаючи до себе уваги, декорації і реквізит створюють відчуття неспокою, занепокоєння, відчуття, що щось не так – розкриваючи тонкощі сценарію, ця концепція допомагає персоніфікувати смерть.

Підсумовуючи вищевикладене можна констатувати важливу роль, яку відіграють у створенні фільму жанру горрор трюкові сцени. Специфіка постановок і виконання трюкових сцен фільмів жанру горрор полягає в тому, що: сцена (у більшості випадків) має закінчуватися смертю або каліцтвом персонажів; жанрова естетика вимагає навмисного акцентування не лише на самому трюкові, а й на тому, до чого він призводить, візуальній гіперболізації безпосередньо процесу. Вирішальне значення в процесі розробки кожного конкретного трюка відіграє піджанр фільму, приналежність до сумісного жанру (горрор-катастрофа, горрор-комедія, горрор-бойовик, хорор-фантастика та ін.) та власне його сюжет.

Висновки. Дослідження виявило, що в сучасних фільмах «горрор-катастрофа» піджанру «надприродний горрор» активно використовуються: висотно-акробатичні та висотні трюки з застосуванням спеціального спорядження, мотоциклетні та автомобільні трюки (передусім екстремальна їзда та аварійні ситуації), трюки із застосуванням піротехнічних засобів та відкритим вогнем (зокрема займанням одягу), різноманітні трюки з використанням холодної зброї тощо. Жанрова специфіка зумовлює залучення до трюкових сцен як самих акторів, так і каскадерів-дублерів, а також використання лайфкастів акторів. Згідно

з провідними сучасними тенденціями кіномистецтва, трюкові сцени фільму горрор тяжіють до театралізації на драматургічному та візуальному рівні, що досягається особливостями акторського виконання, структурою трюкової сцени та наповненням аудіовізуального ряду відповідними семантичними елементами.

Джерела та література:

- Божко, О. (2017). Ідентифікація художніх концептів атмосфери саспенс як складників концептуальної системи художніх творів жанру горрор. Одеса: *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. Вип. 28. С. 90-93.
- Чміль, Г., Войтешук М. (2019). До питання горрор як жанру сучасного екранного простору. К.: *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. № 2 (2). С. 165-172.
- Швець, А., Доброєр, Н. (2019). Репрезентація дитячих образів у фільмах жанру хорор у контексті деконструкції відносин дорослої і дитячої культур. Київ: *Всеукраїнське видання Гілея: науковий вісник*. Вип. 145(2). С. 58-62.
- Altman, R. (1984). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *From Cinema Journal*. Vol. 23. N 3. Pp. 6-18.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. NY: Routledge.
- Full Cast & Crew: Final Destination (2000). *Stunts*. URL : <https://m.imdb.com/title/tt0195714/fullcredits/stunts>
- Kawin, B.F. (2012). *Horror and the Horror Film*. Anthem Press, 2012. 268 p.
- Lu, Y. (2023). Analysis on Horror Genre Films – Taking Us as an Example. *The International Conference on Interdisciplinary Humanities and Communication Studies*. 2023. Pp. 451-458.
- Makaro, J. (2023). *Stunts Canada*. URL : <https://stuntscanada.com/jj-makaro/>
- Mouat, C. (2010). *Genre identification: The horror film genre*. URL : https://www.academia.edu/43010435/The_horror_film_genre
- Rhodes, G.D. (2018). «Horror Film»: How the Term Came to Be. *Monstrum*. N.1. Pp. 90-115.
- Wetmore, K.J. (2012). *Post-9/11 Horror in American Cinema*. New-York ; London : Continuum. 238 p.

References:

- Bozhko, O. (2017). Identyfikatsiia khudozhnikh kontseptiv atmosfery saspens yak skladnykiv kontseptualnoi systemy khudozhnikh tvoriv zhanru khorror [Identification of artistic concepts of the atmosphere of suspense as components of the conceptual system of artistic works of the horror genre]. O.: *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriiia : Filolohiia*. Vyp. 28. S. 90-93. [in Ukrainian]
- Chmil, H., Voiteshchuk, M. (2019). Do pytannia khorror yak zhanru suchasnoho ekrannoho prostoru [To the issue of horror as a genre of modern screen space]. K.: *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Seriiia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo. № 2 (2). S. 165-172. [in Ukrainian]
- Shvets, A., Dobroier, N. (2019). Rerezentatsiia dytiachykh obraziv u filmakh zhanru khorror u konteksti dekonstruktsii vidnosyn dorosloi i dytiachoi kultur [Representation of children's images in films of the horror genre in the context of deconstruction of relations between adult and children's cultures]. K.: *Hileia: naukovyi visnyk*. Vyp. 145(2). S. 58-62. [in Ukrainian]
- Altman, R. (1984). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *From Cinema Journal*. Vol. 23. N 3. pp. 6-18. [in English]
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. NY: Routledge. [in English]
- Full Cast & Crew: Final Destination (2000). *Stunts*. Retrieved from: <https://m.imdb.com/title/tt0195714/fullcredits/stunts> [in English]
- Kawin, B. F. (2012). *Horror and the Horror Film*. Anthem Press, 2012. 268 p. [in English]
- Lu, Y. (2023). Analysis on Horror Genre Films – Taking Us as an Example. *The International Conference on Interdisciplinary Humanities and Communication Studies*. 2023. Pp. 451-458. [in English]
- Makaro, J. (2023). *Stunts Canada*. Retrieved from: <https://stuntscanada.com/jj-makaro/> [in English]
- Mouat, C. (2010). *Genre identification: The horror film genre*. Retrieved from: https://www.academia.edu/43010435/The_horror_film_genre [in English]
- Rhodes, G. D. (2018). Horror Film: How the Term Came to Be. *Monstrum*. N.1. Pp. 90-115. [in English]
- Wetmore, K. J. (2012). *Post-9/11 Horror in American Cinema*. New-York ; London : Continuum. 238 p. [in English].

Nazar Maiboroda

Specificity of stunt art in horror genre films

Abstract. The article examines the specifics of staging stunt scenes in horror films in the context of the specifics of modern stunt art. Emphasis is placed on the fact that in various subgenres of horror, trick performance art, as an important component of the vocabulary of film art in general and this genre in particular, has its own specificity, due to the need to strengthen one or another phobia of the viewer. On the basis of the analysis of the stunt scenes of the film «Final Destination» (2000), the features of the stunt art of the supernatural horror subgenre are revealed, the visual signature and techniques of film art that enhance their aesthetics are analyzed. It was revealed that according to the leading modern trends in cinematography, the stunt scenes of the horror film tend to be theatricalized at the dramaturgical and visual level, which is achieved by the features of the actor's performance, the structure of the stunt scene, and the filling of the audiovisual series with appropriate semantic elements.

Keywords: stunt art, movies, horror genre, supernatural horror, stunt scenes, lifecasts, visual signature.

Горобець Кирило Юрійович,
аспірант кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Kyrylo Horobets,
Postgraduate student of the Audiovisual Art Production and productions Department.
I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

СУЧАСНИЙ КОНТЕКСТ УКРАЇНСЬКОГО ВИРОБНИЦТВА ТЕЛЕВІЗІЙНИХ СЕРІАЛІВ

Анотація. Стаття присвячена вивченню відмінних рис сучасного українського серіалу та тих контекстів, що позначилися на формуванні особливостей його розвитку. Аналізуються умови, в яких відбувається розвиток цього виду візуального мистецтва, зіставляються чинники кваліфікації серіалу з позиції його жанрової природи, умов виробництва запитів аудиторії. Акцент робиться на відображенні сучасних трендів у розумінні соціальної ролі серіалу, з одного боку, та тих особливостей і вимог, що їх накладає на цей процес війна: узагальнено відображається потреба у формуванні нової проблематики, нових героїв та сюжетів, які є затребуваними у глядацької аудиторії сьогодні. **Мета статті** – показати ключові особливості та визначальні критерії сучасного виробництва телесеріалів на основі їх жанрових особливостей та ширших контекстів і складників. Акцентовано на важливості й значимості сучасних трендів у виробництві серіалів, зокрема інтелектуалізації продукту, використання динамічних жанрових форм, значимості етапів виготовлення серіалу, насамперед – промоції, з урахуванням очікувань і запитів аудиторії споживачів цього продукту. Сучасні особливості виготовлення серіалу, передовсім соціальне напруження, спричинене війною, диктують стрімку зміну парадигми глядацьких очікувань. Це зумовлює зміщення акцентів у суто теоретичному розумінні системи виробництва серіалу, коли жанрова модель поступається моделі соціального очікування з відображенням гостроти тематики та проблематики, втіленням ситуативних чи системних чинників, що відображають соціально-політичну ситуацію. Як **висновок** – наголошено на важливості формування рис національної ідентичності, відображення соціальних контекстів воєнного стану як елементів, що можуть визначати особливу увагу до українських серіалів не лише на національному, а й на європейському телеринку.

Ключові слова: телевізійний серіал, жанрові особливості серіалів, національний контекст виробництва серіалів.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Українська індустрія виробництва серіалів сьогодні характеризується системотворчими змінами, які зумовлені кількома чинниками, не в останню чергу – повномасштабним вторгненням росії. Оновлення тематики та проблематики, формування нових смислових контекстів, вихід на європейський і світовий ринок – це ті пріоритетні завдання, які стоять перед виробниками.

Водночас, національний ринок, в умовах дедалі більшого проникнення серіалів світового виробництва й орієнтації аудиторії на якісно інший продукт, – ставить особливі вимоги перед індустрією виробництва серіалів.

Важливою засадою осмислення ключових трендів розвитку цього феномену має стати під-

хід, який би узагальнював названі тренди на основі врахування особливостей конкуренції смислів та ідей у системі виробництва, зокрема з урахуванням технологічних можливостей і процесів, а при цьому – відповідав інтересам та запитам аудиторії, насамперед, очікуванню масового глядача, інтерес якого формує економічну успішність продукту, а відтак – значною мірою визначає напрями розвитку виробничих процесів.

Соціальні контексти (війна, зростання патріотичних настроїв, згуртованість і єднання у русі до перемоги, глибина співчуття і співпереживання в ситуаціях війни, водночас масові явища, спричинені війною, – біженці та внутрішньо переміщені особи, героїзм, переосмислення категорії соціальної чинності тощо), особливості сучасного воєнного періоду в розвитку українського серіального виробництва, також мають стати визначальними критеріями оцінки ефективності національного серіалу, позначаються на його особливостях не лише в тематиці чи проблематиці, а й у формах подачі аудиторії та вивчені запитів і очікувань цієї аудиторії.

Мета статті – показати ключові особливості та визначальні критерії сучасного виробництва телесеріалів на основі їх жанрових особливостей та ширших контекстів і складників: відображенні естетичного й художнього в масовій культурі, формуванні національної ідентичності, загалом, врахуванні потреб і очікувань аудиторії, як рушія змін, що спрямовані на оновлення українського серіалу як феномену.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика осмислення сучасних особливостей українського серіалу не є надто популярною в наукових дослідженнях, причина цього – у поєднанні власне формальних теоретичних підходів, визначальних ідей, світоглядних настанов та суто виробничих і промоційних технологій, які визначають шлях від задуму до втілення на екрані. Ця ситуація спричинила більшу увагу в науковому дискурсі до умов і особливостей функціонування системи культури, традиційних тлумачень художніх смислів і проблем національної ідентичності та їх відображення в медійному виробництві, з іншого ж боку – навпаки, маємо суто технологічні розвідки та узагальнення, які фокусуються на особливостях жанру та специфіки окремого продукту (зокрема наукове осмислення технологій теле- та кіновиробництва, в тому числі й у частині творчих рішень чи особливостей створення цього продукту на якості із етапів циклу екранного виробництва).

Якщо ж предметно говорити про осмислення сучасних контекстів виготовлення і промоції серіалів в умовах національного чи ширшого – європейського – ринку, ця тема не стала поки що предметом уваги науковців. Для нашого дослідження важливі праці Тетяни Андрущенко, Діани Дзюби, Костянтина Грубича, Тетяни Журавльової, Катерини Станіславської та інших дослідників, які згадані в цій статті.

Виклад основного матеріалу. Сучасне українське кіновиробництво розвивається у складних і суперечливих умовах війни, коли, з одного боку, формуються нові тематичні та ідейні контексти, з іншого ж – виникає ціла низка обмежень, що пов'язані насамперед з чинниками воєнного плану та пов'язаним з цим проблемним полем: від технологічних вимірів до інвестицій та можливостей представлення продукції на світовому, а передує європейському ринку.

Водночас слід відзначити, що, незважаючи на особливості воєнного стану, спостерігається певний напрям розвитку кіно- і телемистецтва, який відображає соціальні процеси і реалізує важливі соціальні тренди. В цьому ситуативному контексті увага до телевізійних серіалів цілком закономірна і виправдана, оскільки цей вид програм більшою мірою відображає особливості розвитку національної індустрії відеоконтенту, адже популярність телесеріалів і попит на них створює стійку пропозицію на ринку, що тягне за собою й оптимізацію технологічних моделей виготовлення продукту, і підвищення конкурентності – ото ж якості цього продукту, і розширення тематики та типології серіалів, відповідно до запитів і уподобань як аудиторії, так і гравців ринку.

Відзначимо, що сучасні телевізійні серіали, як елемент кіновиробництва, вповні відображені в структурі запитів та очікувань аудиторії, виступають продуктом масового мистецького споживання й відповідають соціальним трендам, принаймні не можуть ігнорувати контекст соціальної проблематики, з урахуванням потреб і запитів різних верств аудиторії. Наша оцінка цього феномена у контексті художньої культури знаходить опертя в трактуванні Т. І. Андрущенко взаємозв'язку між митцем і глядачем саме через твір та його мистецьке середовище:

Саме мистецтво із своєю здатністю поєднати всі сутнісні сили людини змусило суспільство створити складну багатозарову суспільну систему, яку називають – художня культура. Вона об'єднує

в собі різнопланові компоненти – всі види мистецтва та широке розмаїття сучасних арт-практик, які не завжди виправдовують статус мистецтва, мистецьку критику та рекламу, мистецькі установи, підготовку творчих кадрів і споживачів мистецьких творів – тобто забезпечує весь суспільно-функціональний рух мистецтва: митець – художній твір – реципієнт (Андрущенко, 2022, с. 6).

У межах цієї моделі можемо визначати особливості телевізійних серіалів і в площині ідейно-художнього задуму (як відповідь на потреби споживача телевізійного продукту), і в площині технологічній, пов'язаній із розвитком технологічних елементів аудіовізуального виробництва (глядач сьогодні не пробачає недбалої роботи на знімальному майданчику, але так само важливими є промоційні складники, що визначають і формують інтерес аудиторії до продукту та позиціонують його в системі соціальних процесів і факторів).

Поряд із традиційним поділом мистецтва на елітарне та масове, маємо сьогодні констатувати оновлення моделі такого розподілу, пов'язане з насамперед технологічними вимірами продукту. Т. І. Андрущенко зазначає:

Сьогодні ми говоримо про елітарне і масове мистецтво, їх реалізацію в системі художньої культури відповідно до вимог художнього ринку та потреб збереження базових цінностей людства. Елітарна культура є ініціативним і продуктивним початком будь-якої культури, виконує переважно творчу функцію в ній; тоді як масова культура шаблонізує, профанує досягнення елітарної культури, адаптуючи їх до сприйняття і споживання соціокультурною більшістю <...> А якщо мова йде про прогрес у мистецтві, то маємо насамперед технічні відкриття і новаторство суспільного виробництва» (Андрущенко, 2022, с.12).

У розвиток цієї думки висловимо два застереження, що логічно випливають із сучасного контексту телевиробництва: по-перше, технологічні складники виготовлення телевізійних серіалів не поступаються, а почасти висувають і більш жорсткі вимоги процесу підготовки продукту, зокрема в частині творчих рішень, порівняно з контекстом елітарного мистецтва. Технологічність тут реалізується у творчих підходах до відображення режисерського задуму, створенні планованого і дискретного за часовими вимірами продукту та системної координації зусиль авторського колективу в цьому розумінні; по-друге, смаки та очікування масової аудиторії також змінюються із роз-

витком технологій і насичення інформаційного простору різним за типом і формою контентом, вони формалізуються в більш виразний запит на естетичність, складність задуму та його реалізації у технологічно сучасному вимірі, з урахуванням розвитку не лише суто предметної області соціального побуту, а й тих складних взаємин соціальної парадигми, що визначають сучасний світ.

Іншими словами, технологічний і соціальний прогрес соціуму ставить вищі вимоги до будь-якого, в тому числі й масового мистецтва, де поряд з привабливістю візуального порядку важать психологічність, смислова гра, інтрига, відображення не тільки реалій вчорашнього чи сьогоднішнього дня, а й проєкцій майбутнього, з урахуванням розвитку технологій і процесів, які сьогодні є об'єктом цілеспрямованості інтелектуальної еліти, а вже завтра стають набутком широких мас споживачів телевізійного продукту. Наші спостереження за сучасним телевізійним серіалом дають підстави констатувати інтелектуалізацію жанру, збільшення попиту на складні смислові та ідейні форми, при цьому не втрачається контекст розважання, щоправда і сама модель розважання і продукт, що її реалізує, стають чимдалі більш інтелектуальними та складними. Можливо, варто озвучити гіпотезу про те, що такі зрушення в системі телесеріалів та інтерес до них відбуваються внаслідок появи значної кількості продукції візуального характеру від блогерів та інших непрофесійних авторів, який перебиває нішу суто традиційного масового виробництва, і телевізійний серіал, з виразною ідейною проблематикою, високою технологічністю виготовлення, потужною промоційною роботою, стає на якісно інший щабель у системі очікувань і споживання аудиторії. Втім, ця гіпотеза потребує окремого глибшого вивчення – принаймні, з урахуванням, насамперед, сучасних системних досліджень аудиторії.

Традиційно розуміємо серіал як багатосерійний фільм, здебільшого телевізійний, об'єднаний сюжетом, який об'єднує всі серії. Серіали займають значну частину денного часу національних каналів, це один з найбільш зручних для телемовників продуктів, який дає змогу утримувати стабільний рейтинг певних тимчасових слотів.

Практика телемовлення підтвердила доцільність запуску серіалів в ефір по можливості послідовно, при цьому враховується така закономірність: інтерес до телефільмів і серіалів може зростати внаслідок підвищення популярності виконавців головних

чи другорядних ролей. Відтак відкриваються можливості використання широкої тематичної палітри серіалів, з урахуванням типології основної (цільової) аудиторії, яка при цьому може і розширюватися за рахунок інтересу до акторів, компанії-виробника, та й власне жанрових характеристик серіалу, його позиціонування на телеринку.

Серіальна продукція має свою класифікацію. Одним з основних принципів є поняття горизонтального (вертикального) позиціонування в мережі мовлення. Вертикальним прийнято вважати серіал, в якому кожна серія є окремою закінченою історією. При цьому серії об'єднані спільними персонажами і наскрізним сюжетом. Головних героїв пов'язують свої відносини, які розвиваються впродовж усього серіалу. Зазвичай вертикальний серіал виходить в ефір раз на тиждень у певний день. Горизонтальний серіал передбачає, що серії виходять одна за одною кілька разів на тиждень, при цьому зазвичай серія закінчується інтригуюче. Такий розподіл прийшов від програмування мережі мовлення, де горизонтальне – це дні тижня, вертикальне – години. Як бачимо, класифікація серіальної продукції за цими параметрами визначається насамперед підходом каналу до побудови мережі мовлення та реалізації передусім маркетингових підходів у структуруванні мовлення каналу. Водночас, смислові та типологічні характеристики серіалу також мають значення і можуть виражатися у формуванні додаткового інтересу аудиторії чи створювати певну інтригу для успішної популяризації телепродукту у конкурентному середовищі.

Сьогодні маємо чимало класифікацій серіалів, їх типів і форм. Як правило, вони широко відображені в працях європейських і північноамериканських аналітиків, що зумовлюється особливостями функціонування телеринку та дослідження його для виробничих потреб саме в західному науковому дискурсі. Прийнятним і достатнім з огляду на розуміння природи типології жанрів й при цьому найбільш використовуваним джерелом класифікації в нинішніх умовах виступає Вікіпедія (Серіал. EP), ресурсна база якої не описує класифікаційні характеристики, але дає прийнятне уявлення про типи і форми телесеріалів, які використовуються у телепросторі. Ресурс надає такі визначення типів серіалів: 1. Серії (англ. Seial), телесеріал, послідовна програма – різновид теле- і радіопередач, які складаються з окремих, послідовних епізодів; 2. Мильна опера (англ. Soap Opera) – один із форматів телесеріалів, який відрізняється

послідовним висвітленням сюжетної лінії в епізодах серіалів на телебаченні та радіо («Династія», «Відчайдушні домогосподарки», «Поганенька», «Анатомія пристрасті»); 3. Ситуаційна комедія, або ситком (англ. Situation comedy, sitcom) – різновид комедійних радіо- і телепрограм з постійними основними персонажами і місцем дії («Мері Кей і Джонні», «Я люблю Люсі», «Леся+Рома»); 4. Процедурна драма, або просто процедурал (англ. Procedural drama) – різновид телесеріалів, сюжет в яких будується навколо кожного епізоду. Головна особливість – можливість дивитися з будь-якої серії («Елементарно», «Менталіст», «Касл», «Кістки», «Доктор Хаус»); 5. Теленовела (англ. Telenovela) – різновид телесеріалу зі значною мелодраматичною складовою; 6. Міні-серіал (англ. Miniseries) – термін, який застосовується переважно на американському телебаченні й належить до проєктів, що представляють собою одну закінчену історію з від самого початку запланованою кількістю епізодів і тривалістю не більш одного сезону («Багач, бідняк», «Коріння»); 7. Телефільм (телевізійний фільм) – ігровий фільм, знятий спеціально для показу на телебаченні.

Класифікувати телесеріали можна за кількома ознаками: за форматом і за жанром. Класифікація за форматом – це класифікація за кількістю серій. На підставі обсягу можна виділити наступні види телевізійних серіалів: теленовели, сценарії для них пишуться в процесі зйомок, кількість серій заздалегідь не визначена, хронометраж найчастіше 26 хвилин, кількість серій від 180 до 200. Класичний серіал (приблизно 45-хвилинний) знімається за готовим заздалегідь сценарієм сезонами, кількість серій визначено. Міні-серіали – хронометраж від 43 до 52 хвилин, кількість серій кратна чотирьом. Раніше поняття формат використовували тільки як технічну характеристику, і в цьому разі існує певна термінологічна плутанина, (термін «формат» часто використовують для позначення екранних пропорцій). Велика кількість стандартів, прийнятих у різних країнах, ускладнює чітку систематизацію. Поняття формат стало популярним і часто вживаним визначенням, що пов'язано з реакцією на розмиття таких основних понять, організованих ЗМІ, як жанр і стиль. У деяких випадках формат прирівнюють до жанру. Спочатку це визначення мало лише кількісні характеристики, що було пов'язано з принципами програмування мережі мовлення. За останні двадцять років «крок» для вписування в певні часові рамки телеефіру періодично змінювався – 11

і 22 хвилини, 13-26 хвилин, 26-52 хвилини. Відзначимо, що сьогодні поняття формату, в тому числі й медіаформату трактується ширше, включає в себе авторський задум чи його тип, контекстуальну форму продукування та сприймання продукту. Відсилання до такого розуміння медіаформату знаходимо у праці американського професора Д. Елтейда в книжці «Логіка медіа» (Елтейд, 1979). У цьому сенсі важливим є розуміння пріоритетності сценарію, коли екранна логіка розгортання подій визначається і подається відповідно до обраного формату, тобто він, формат, стає визначальним чинником авторського задуму, з одного боку – обмежує, а з іншого – формалізує цей задум. В іншому значенні в телевізійній практиці поняття «формат» з'явилося з появою на телебаченні ліцензійної зарубіжної продукції. Вибір ліцензійного пакету проводиться за пропозицією ліцензійного агентства з урахуванням власних досліджень потреб ринку.

Слід також відзначити думку Костянтина Грубича, висловлену ще у 2016 році: «Тенденцією останніх десятиліть на світовому й українському телевізійному ринку є поява синтетичних (змішаних) соціально-комунікаційних технологій структурування контенту. Саме ця категорія телевізійних форматів збільшується кількісно і стає все досконалішою якісно» (Грубич, 2016, с. 22).

Класифікація за жанром може базуватися на класифікації, що представлена IMDb (International moviedatabase), одним з найвпливовіших сайтів, присвячених кіно. Ця система була сформована радше як професійна база даних про світовий кінопроцес. Участь глядачів тут головним чином обмежено публікацією відгуків на кінотвори та участю в рейтингуванні фільмів і діячів кіно, тоді як решта даних формується професіоналами; вся інформація піддається ретельній багаторівневій перевірці. Ця система досить поширена та популярна як класифікаційна модель виробництва серіалів.

Жанри фільмів у IMDb класифіковані таким чином: бойовик, пригодницький фільм, анімаційний фільм, мультфільм, біографічний фільм, комедія, кримінальний фільм, документальний фільм, драма, сімейний фільм, фентезі, казка, нуар, історичний фільм, фільм жахів, музичний фільм, мюзикл, детектив, мелодрама, науково-фантастичний фільм, спортивний фільм, трилер, воєнний фільм, вестерн.

Визначення жанру телевізійного серіалу більш властиве аналітичному рівневі осмислення феномена, для глядача, на нашу думку, воно не настільки важливе, особливо з огляду на сумі-

щення жанрових ознак, коли ключовим параметром інтересу аудиторії стає, так би мовити, генеральна лінія розвитку сюжету, яка й відображає його жанр (наприклад, детектив чи мелодрама). Водночас, інтеграція в цю лінію додаткових жанрових диференційних ознак у вигляді елементів чи структурних компонентів, як правило, впливає на популярність чи просто підвищує інтерес вже на етапі промоції, ще до перегляду фільму. Тому поєднання жанрових ознак, типологія їх інтеграції в межах одного телепродукту є доволі цікавим об'єктом дослідження, який може стати системоутворчим чинником на всіх етапах творення продукту – від задуму і сценарію, до етапу реалізації фільму. Важливим чинником впливу на розвиток сучасного серіалу лишається також увага аудиторії до окремих напрямів і жанрів екранного мистецтва. Тут варто згадати думку Лесі Кульчинської про залежність індустрії від уваги аудиторії (з огляду на інтерес цієї аудиторії до певної тематики та проблематики, вираженої в жанрових ознаках): «<...> Відповідно до того, який пізнавальний інтерес є актуальним для певної групи глядачів на заданому проміжку часу. Способи виокремлення таких типових (спільних для низки фільмів) ознак можуть, очевидно, суттєво варіюватися» (Кульчинська, 2016, с. 132). Вважаємо, що цьому контексту сьогодні приділено недостатньо уваги в науковому дискурсі, оскільки детальний аналіз феномену потребує залучення широких соціологічних досліджень, які в умовах війни провести не завжди можливо, однак і полишати цей аспект, як і залежність жанро- і смислотворення від загальних культурних і соціальних трендів – також не варто, принаймні, ця закономірність має бути означена, а далі – й глибше проаналізована на основі реальних продуктів кіно- та телеіндустрії.

Слушною і сьогодні залишається думка Діани Дзюби про те, що «Сучасне телебачення доречно порівняти з казаном, що кипить, де “варивом” слугують медіатексти – різножанровий телеконтент, у якому процеси диференціації відбуваються паралельно з процесами синтезу. У результаті дифузії в ефірі з'являються нові жанрові конструкції, які одразу класифікувати нелегко...» (Дзюба, 2012, с. 167-168). Ці особливості властиві не лише медіаконтенту, проявляються вони у формі жанрової еkleктики і в телевізійних серіалах, причому моделювання такого діапазону міжжанрових продуктів (чи продуктів на межі жанрів або ж із різнотипними жанровими ознаками) – є ілюстрацією

динамічного розвитку системи сучасного телевізійного серіалу, тим виробничим трендом, який потребує окремої і особливої уваги дослідників для визначення вимог смислового, технологічного, промоційного рівня, яким має відповідати як сам продукт, так і компетентності команди, що цей продукт створює і виводить на ринок.

У підсумок до осмислення формальних чинників і особливостей сучасного серіалу слід додати думку Катерини Станіславської, про диференціацію мистецького і художнього в культурологічному дискусії, коли «мистецька форма – це предмет, явище, дійство, що засвідчує творчий результат певного виду мистецтва, а художня форма – це предмет, явище, дійство, що допомагає створити в свідомості глядача (слухача) художній образ» (Станіславська, 2023, с. 120). Формування у межах виробництва серіалів художніх образів, які виникають в уяві глядача, з цієї точки зору, не є абсолютною класифікаційною ознакою цього продукту як виду мистецтва, з іншого ж боку, жанрова екетика, поєднання типологічних жанрових ознак у межах одного продукту створює той контекст, за яким серіал дедалі більшою мірою входить у мистецьку модель світобачення та стає частиною культурної спадщини. Останнє спостереження, визнаємо, є досить дискусійним, оскільки мета створення серіалу не лише культурологічно-естетична, а й виробничо-продукційна. Маємо на увазі, що виробництво здійснюється задля комерційного та/або іміджевого/геополітичного/соціального et cetera результату, який, своєю чергою, досягається завдяки естетичним характеристикам: «Films can vary in genre, style, length and format, and they are typically produced for entertainment, education, cultural expression, or commercial purposes». (Film. EP). При цьому зважаємо, що ефективність серіалу вимірюється власне тими об'єктивними критеріями охоплення аудиторії та економічної успішності, які лежать поза межею мистецького виміру. Водночас, маємо констатувати, що саме мистецький контекст, глибина авторського задуму і яскравість реалізації цього задуму – значимі та важливі показники для успішності серіалу.

Сучасні телевізійні серіали, їх виробництво та реалізація у соціальному просторі корелюють чи мають корелювати із соціальними трендами та соціокультурним дискурсом загалом, адже визначальними чинниками формування інтересу аудиторії є цей контекст. Тому не можемо оминути і питання національної ідентичності та концептуалізації сучасних соціальних процесів в укра-

їнському суспільстві як категорії, що визначає помітність саме українських серіалів і на національному, і на транснаціональному ринку.

Ці закономірності не виникли водночас, виробництво українських серіалів пройшло досить специфічний шлях формування самобутності, означені процеси продовжуються й сьогодні. На початку другого десятиліття XXI століття в межах мистецтвознавчого середовища була досить поширена теза про залежність українських серіалів від російських форматів та ідей, широко відома констатація про цей період: «українські серіали – це ті ж самі російські серіали, в яких просто познімали портрети путіна і двоголових орлів, герої там поводяться так, немов ми й досі якась російська провінція, уже потрібні фільми про нинішніх героїв та членів їхніх родин (є не одна історія кохання та війни, яка дасть фору творам Ремарка» (Гопко, Соболєв, Данченко, 2016, с. 2). Сьогодні ситуація змінюється на краще і досить помітно, проте проблема залишається все ж не вирішеною остаточно. Як слушно зауважує Т. Журавльова (Журавльова, 2023, с. 98), згадуючи при цьому О. Ямборко:

...Попри те, що українська екранна індустрія після 2014 року почала стрімко розвиватись, можемо констатувати, що в останні роки (перед повномасштабним російським вторгненням 2022 року) наші медіаструктури виявили специфічну кон'юнктуру та почали відображати «політику, ментальність, пріоритети певної вузької частини вітчизняного суспільства – бізнесменів-олігархів, які маніпулюють цим ресурсом з конкретними наслідками для держави (визначальний вплив на президентські вибори 2019 року). Звідси снується низка стереотипних моделей, які нав'язуються українському суспільству з метою його утримання в просторі пострадянсько-проросійського світу» (Ямборко). Проблемою для українських митців залишається пошук тональності вітчизняного екранного простору – у тематиці, особливостях кіногероїв, відтворенні актуальних для українського суспільства смислів та їхнього вербального відтворення зокрема.

Ця досить розлога цитата увиразнює й особливості нинішнього періоду розвитку українського серіального виробництва, і ті тренди, які будуть актуальними впродовж досить тривалого часу в наступні роки. Цей пошук «тональності вітчизняного екранного простору» стає тим чинником, який не лише є важливим критерієм і напрямком розвитку для українського екранного мистецтва, а й визначає інтерес до українського

серіалу в глобальному світі, зокрема в аудиторії тих країн, які постійно і послідовно підтримують Україну в умовах російської агресії і небайдужі до мистецтва, спродукованого в умовах і в тематиці війни, що може і не зачіпати напряду образи цієї війни та її наслідків, але відобразити цей «контекст війни» у виразних деталях повсякденності. Насамперед, тут маємо на увазі, що коло проблем, які спричинила війна і які відображаються на екрані, – не просто стають цікавими, але й до певної міри значимими для європейського глядача: тут і співпереживання та підтримка українських громадян, що постраждали під час війни, історії людей у колі надзвичайних трагічних подій та образи «нових» героїв сучасної війни, людські долі, на яких позначилися обставини цієї війни – все це та багато інших контекстів, втілених на екрані, безперечно, привертають увагу не лише наших співвітчизників, а й закордонних глядачів. Прямим свідченням цього є премія «Оскар» за фільм Мстислава Чернова «20 днів у Маріуполі».

Як **висновок** відзначимо, що сучасні телевізійні серіали національного виробника закономірно виростають із світових тенденцій формування соціального інтересу до тих процесів, які позначені глобальними трансформаціями суспільства, і, власне, в цьому проявляється ключова особливість як художнього формування смислів з урахуванням очікувань і запитів аудиторії, так і технологічних особливостей виготовлення продукту, що передбачає інтегрованість у сучасний технологічний процес, актуалізацію нових можливостей промоції і презентації, врахування чинників, якими визначаються потреби аудиторії. Наші спостереження дають підстави стверджувати необхідність глибшого дослідження телевізійних серіалів, які мають складну жанрову природу, оскільки жанрова еkleктика є чинником, що значною мірою впливає на успішність телесеріалу, особливо, якщо вона правильно відображена в промоційних заходах. Третім важливим спостереженням вважаємо відображення в серіалах національної «тональності», особливо в умовах війни, коли ця тональність стає не лише джерелом ідентичності, а й конкурентною перевагою на транснаціональному ринку, адже відображає інтерес аудиторії до української тематики та проблематики, причому в широкому контексті, де війна виступає не тільки об'єктом, а й тлом.

Означені у статті проблеми потребують глибшого дослідження в конкретиці телевізійних продуктів, з урахуванням їх успішності на ринку, технологіч-

ності у виготовленні та особливостей задуму і його втілення на екрані. Безумовно, сьогоднішній етап розвитку екранного мистецтва, у тому числі й виробництво серіалів, стане значимим і в історичному розумінні розвитку української мистецької культури. Тому важливо не лише визначити конкретні особливості продукції, яка виходить на екрани, а й фіксувати ті тренди, що зумовлюють її специфічний характер, визначають динаміку розвитку та формують пріоритетність концепцій і смислів.

Джерела та література

- Altheide, D., Snow P. (1979). *Media Logic*. L.: Routledge. *Film*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Film>.
- Андрущенко, Т. І. (2022). *Інтегративний характер культурології: художня культура та мистецький ринок. Культурологічні виміри актуальних проблем мистецтва* : колективна монографія / за заг. ред. проф. Т. І. Андрущенко. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова. 252 с.
- Гопко, Г., Соболев, Є., Данченко, О. (2016). Яким має бути українське масове кіно?. *Кіно-Театр*. № 6 (128). С. 2.
- Грубич, К. (2016). Зміна форматів як тенденція сучасної технології структурування контенту кулінарних телешоу. *Наукові записки інституту журналістики*. Вип. 63. С. 19-24.
- Дзюба, Д. (2012). Жанровий аспект сучасного телевізійного контенту. Постановка проблеми. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. № 12. С. 167-169.
- Журавльова, Т. (2023). Українське екранне мистецтво початку ХХІ століття в процесі національної ідентифікації. *Науковий вісник Київського національного університету імені І. К. Карпенка-Карого*. №32. С. 93-101.
- Кульчинська, Л. (2016). *Смислоутворення в кінематографі: жанрові механізми*. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 144 с.
- Серіал*. URL: <http://surl.li/rvupj>
- Станіславська, К. (2023). Мистецьке, художнє, візуальне, видовишне: до питання базової термінології в естетичній царині сучасної культури. *Науковий вісник Київського національного університету імені І. К. Карпенка-Карого*. №32. С. 118-124.

References

- Altheide, D., Snow P. (1979). *Media Logic*. L.: Routledge. *Film*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Film>.
- Andrushchenko, T. I. (2022). *Integratyvnyi kharakter kulturolohii: khudozhnia kultura ta mystetskyi rynok. Kulturolohichni vymiry aktualnykh problem*

- mystetstva* [The integrative nature of cultural studies: artistic culture and the art market. Cultural dimensions of current art problems]: kolektyvna monohrafiia / za zah. red. prof. T.I. Andrushchenko. Kyiv : Vyd-vo NPU im. M.P. Drahomanova. 252 s. [in Ukrainian]
- Hopko, H., Soboliev, Ye., Danchenko, O. (2016). Yakym maie buty ukrainske masove kino? [What should Ukrainian mass cinema be?]. *Kino-Teatr*. № 6 (128). S. 2. [in Ukrainian]
- Hrubbych, K. (2016). Zmina formativ yak tendentsiia suchasnoi tekhnolohii strukturuvannia kontentu kulinarnykh teleshou [Format change as a trend of modern technology for structuring the content of cooking TV shows]. *Naukovi zapysky instytutu zhurnalistyky*. Vyp. 63. S. 19-24. [in Ukrainian]
- Dziuba, D. (2012). Zhanrovyi aspekt suchasnoho televiziinoho kontentu. Postanovka problem [The genre aspect of modern television content. Formulation of the problem]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*. № 12. S. 167-169. [in Ukrainian]
- Zhuravlova, T. (2023). Ukrainske ekranne mystetstvo pochatku KhKhI stolittia v protsesi natsionalnoi identyfikatsii [Ukrainian screen art of the beginning of the 21st century in the process of national identification]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni I.K. Karpenka-Karoho*. №32. S.93-101. [in Ukrainian]
- Kulchynska, L. (2016). Smysloutvorennia v kinematohrafi: zhanrovi mekhanizmy [Meaning-making in cinematography: genre mechanisms]. Kyiv: NAN Ukrainy, IMFE im. M.T. Rylskoho, 144 s. [in Ukrainian] *Serial*. URL: <http://surl.li/ruvpj> [in Ukrainian]
- Stanislavska, K. (2023). Mystetske, khudozhnie, vizualne, vydovyshchne: do pytannia bazovoi terminolohii v estetychnii tsaryni suchasnoi kultury [Artistic, artistic, visual, spectacular: to the question of basic terminology in the aesthetic realm of modern culture]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni I. K. Karpenka-Karoho*. №32. S. 118-124. [in Ukrainian]

Kyrylo Horobets

Current context of Ukrainian television series production

Abstract. The article is dedicated to studying the peculiarities of contemporary Ukrainian television series and the contexts that have influenced their development. It analyzes the conditions under which this visual art form evolves, compares the factors of series qualification from the perspective of its genre nature and audience demand. The focus is on reflecting modern trends in understanding the social role of television series, as well as the specific requirements imposed on this process by the war: the need to address new issues, characters, and plots demanded by today's audience.

The article emphasizes the importance of modern trends in television series production, particularly the intellectualization of the product, the use of dynamic genre forms, and the significance of production stages, primarily promotion, taking into account the expectations and demands of the audience. The contemporary features of series production, particularly social tension caused by the war, dictate a rapid shift in the paradigm of audience expectations. This leads to a shift in emphasis in the purely theoretical understanding of the series production system when the genre model yields to the model of social expectation, reflecting acute themes and issues, embodying situational or systemic factors reflecting the socio-political situation.

At the same time, the series remains a mass media product, and its success in the market is determined by those elements and features that reflect mass culture, dictating the conciseness of the plot on one hand and the expressive emotional palette on the other. The article also points out that the development of production technologies, market saturation with products made using complex technologies, containing interesting technical solutions, encourages modern series producers to pay significant attention to technological components of production. The quality and complexity of visual and sound embodiment become no less important factors of series success than the script's quality and actors' performance.

Special attention is paid to the importance of forming national identity traits, reflecting the social contexts of the state of war as elements that can define particular attention to Ukrainian series not only in the national but also in the European television market. The article emphasizes that European viewers' interest in national themes and issues is growing, which sets requirements for both semantic-conceptual ideas and their technical embodiment on the screen.

Keywords: television series, genre peculiarities of series, national context of series production.

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

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

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНІ МОТИВИ У ФІЛЬМАХ РЕЖИСЕРІВ ПОЛЬСЬКОЇ ШКОЛИ КІНО. ЧАСТИНА 1

Анотація. Стаття присвячена аналізу екзистенціальних мотивів у кінематографі режисерів Польської школи на прикладі «воєнної» трилогії Анджея Вайди. Окреслюється контекст створення фільмів Польської школи кіно, а також виділені окремі елементи філософії екзистенціалізму, що втілились в означених роботах. Розгляд досягнень митців Польської школи та її провідного автора Анджея Вайди дає змогу простежити поступову еволюцію у розкритті образу екзистенціального героя, відображеного на польському екрані другої половини ХХ століття, та зв'язок філософських ідей екзистенціалізму з рефлексіями Вайди про Другу світову війну й окупацію. Проаналізовано фактор історичності й соціокультурного середовища, як важливе підґрунтя творчості режисера, висвітлені морально-етичні особливості у показі людини в обстановці війни, як виняткової максимально загостреної екзистенційної ситуації.

Ключові слова: світовий кінопроцес, польський кінематограф, Польська школа кіно, філософія екзистенціалізму, тема війни, історична пам'ять, образ героя, режисер, Анджей Вайда, «воєнна» трилогія А. Вайди.

Постановка проблеми та її актуальність. Філософія екзистенціалізму стала не лише осмисленням трагічних випробувань, які спіткали людство у вигляді двох світових воєн, а й яскравим вираженням самого часу катастроф і криз у різних соціальних сферах. Зокрема, активне звернення до екзистенціальної парадигми у другій половині ХХ століття було нерозривно пов'язане з впливом Другої світової війни, яка підірвала ціннісні орієнтації людської спільноти. Погляд на людину здійснювався шляхом міркувань про моральнісний вибір, свободу і відповідальність, страх і самотність, тривогу і відчай тощо. Яскравим прикладом цієї тенденції став польський кінематограф, зокрема Польська школа, що домінувала з 1956 по 1961 рік і торкалась складних питань війни, самого феномену кризової свідомості у часи переломних історичних потрясінь. Провідним режисером школи

прийнято вважати Анджея Вайду, і саме його добробок не лише суттєво вплинув на розвиток майбутнього польського кіно 70-х, а й вписав зняті ним у той період фільми в контекст «морального занепокоєння». Відповідно до цих міркувань, слід розпочати аналіз особливостей Польської школи кіно та її тематичного спрямування саме з «воєнної» трилогії Анджея Вайди.

Мета статті – висвітлити наявні у фільмах «воєнної» трилогії Анджея Вайди екзистенціальні мотиви, які мали вплив на подальший розвиток кінематографа «морального занепокоєння».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історії Польської школи присвячено значну кількість робіт кінознавців та істориків кіно, однак досі недостатньо висвітленою є проблема еволюційного зв'язку Польської школи і кінематографа «морального занепокоєння», а також недостатня

увага приділена аналізу саме екзистенціальних мотивів, які почали проявлятися у 50-х роках, зокрема, у творчості Анджея Вайди. Його кінематографу присвячені праці Тадеуша Любельського, Марека Хальтофа, Тадеуша Мічки. Акцент на «історичності» фільмів Вайди роблять у своїх працях Пйотр Вітек, Кшиштоф Корнацький, Іб Бондбейєрг та інші. В контексті Польської школи кіно і висвітлення воєнної тематики творчість Вайди ґрунтовно аналізують Йоанна Прейзнер та Пйотр Зверчовський. Ключовими для дослідження екзистенціальних спрямувань і переживань режисера також стали його книги «Повертаючись до перейденого» та «Кіно і решта світу» в перекладі української кінознавиці Віри Авксентьєвої.

Виклад основного матеріалу. Переживання складних умов Другої світової війни привело багатьох до усвідомлення критичної необхідності боротьби з насильством, жорстокістю, будь-якими руйнівними і людиноненавистницькими практиками. Війна підірвала віру людей у моральні цінності, соціальні орієнтири, і саме філософія екзистенціалізму активізувала дискусію про пошуки людиною необхідної духовної опори у житті. Як відомо, філософія існування або екзистенціалізм, який виник на початку ХХ століття, став своєрідною відповіддю на глобальну ціннісну і духовну кризу західного суспільства, викликану ситуацією після Першої світової війни. Під ключовим поняттям «екзистенція» (від лат. *existentia* – існування) розуміли спосіб буття людини з усіма її переживаннями та актами свідомості. Саме екзистенціалісти відійшли від об'єктивації, повертаючись безпосередньо до самої людини. Її існування передує сутності, суб'єкт існує і згодом визначається.

Ідейним предтечею філософії екзистенціалізму прийнято вважати данського філософа Серена К'єркегора (1813–1855), який використовував поняття «екзистенція». Його релігійно-містичне вчення, викладене у таких працях, як «Страх і трепет» (1843), «Або-або» (1843), «Поняття страху» (1844), «Філософські крихти – крупіці мудрості» (1844), стало поштовхом до важливих роздумів про тривогу існування, його алогічність, трагічність і невизначеність, недосяжність для розуму, парадоксальність екзистенційної дійсності, людські страх і відчай. Існування для К'єркегора означало реалізацію буття через вибір, завдяки якому людина утверджує власну неповторність на шляху до духовного піднесення. Так само існування не-

розривно пов'язане із самотністю, адже К'єркегор наголошував на конкретному суб'єкті, використовуючи поєднання «рішучий одиничний».

Виклад ідей екзистенціалізму був здійснений у 20-х–30-х роках ХХ століття німецькими філософами Мартіном Гайдеггером (1889-1976) і Карлом Ясперсом (1883-1969). Зокрема, у праці «Буття і час» (1927) Гайдеггер порушив питання про сенс буття. Він ввів поняття «Dasein» (сутність якого є екзистенція) – «тут-буття», «присутність», розглянувши його в контексті триваючого часу і визначивши ним саму людину як власну повторювану можливість. Особистість потребує інших, але через спільне буття з ними втрачає унікальність, стаючи одиницею натовпу (*das Man*). Справжнє ж буття можливе лише в разі усвідомлення людиною її кінцевості та свободи, що викликає екзистенційний страх, стурбованість, викликану спрямованістю людини до смерті.

Особливу увагу до екзистенціалізму привернув К. Ясперс у своїй праці «Духовна ситуація часу» (1931), де він звернувся до поняття «екзистенціальної філософії». Продовжуючи роздуми К'єркегора, Ясперс так само вважав екзистенцію глибинно-особистісним буттям і розглядав її зв'язок з «граничною ситуацією» – моментом, коли людина опиняється перед загрозою смерті, моральної чи фізичної загибелі. Пройшовши цю ситуацію, людина перетинає межі повсякденності й знаходить свободу – це твердження стало базовим для екзистенціалізму.

Згодом, у період Другої світової війни, ідеї екзистенціальної філософії набули подальшого розвитку у працях французьких мислителів, найбільшою мірою – Жана-Поля Сартра (1905-1980) та Альбера Камю (1913-1960). В своєму основоположному есе «Екзистенціалізм – це гуманізм» 1946 року Сартр стверджував, що ця філософія (фр. *existentialisme*) не перетворює людину на об'єкт, а надає їй гідності. Окрім класичних філософських праць, таких як «Буття і ніщо» (1943), Сартр розкривав екзистенціальні ідеї в мистецьких працях, зокрема романі «Нудота» (1938), збірнику оповідань «Стіна» (1939) та інших. Людина, за Сартром, «приречена» на свободу, «занедбана» у світі, несе цілковиту відповідальність за власне існування, що викликає у неї постійне відчуття тривоги. Життя людини стає результатом її обов'язкового індивідуального вибору, який вона не може не здійснювати, адже відмова від вибо-

ру – теж є вибором. Людина – незавершений проєкт, який весь час перебуває у становленні. Вона самостверджується у свободі, що є сутністю людського існування.

Соратником Сартра Камю також було розвинуто концепцію абсурдної людини і абсурдного героя, втіленням якого у есе Камю «Міф про Сізіфа» (1942) є Сізіф. Людина чужа у світі, а почуття абсурдності пов'язане з усвідомленням безглуздості її буття, неможливістю пізнати світ. Дійсність є алогічною, реальність є абсурдом. Людська приреченість, самотність і смерть, безглуздість існування, людське відчуження та ворожість світу – основні проблеми, над якими Камю міркував у своїх мистецьких працях, серед яких його романи «Сторонній» (1942), «Чума» (1947), «Падіння» (1956) та інші. З'ясувати, чи варте життя того, щоб його прожити, – ключове питання філософії для Камю, і він, попри все, дав на нього позитивну відповідь, проголосивши право бунтувати проти абсурдності світу. Міркування з приводу долі Сізіфа Камю доповнив у відомому есе «Бунтівна людина» (1951). Хоч його герой приречений на поразку – він продовжує боротьбу, адже бунт для нього – мета і сенс.

Таким чином, екзистенціалізм рішуче стверджував людську свободу і вільний вибір навіть всупереч обставинам зовнішнього тиску та ефекту трагічних ситуацій, які роблять людину приреченою. Ця філософія особливо гостро порушила питання, як жити в умовах, коли людину невідворотно охоплюють історичні катастрофи та соціальні суперечності, коли зникає впевненість у майбутньому, постійно переслідують тривога і страх, зростає нігілізм, формується недовіра до історії і знецінення прогресу як такого. Екзистенціалісти, звертаючись до негативних аспектів людського існування, міркують про людську стражденність та обмеженість, беззахисність і смертність. Вони відшукали опору в глибині самої особистості, незважаючи на людську слабкість, невизначеність і кінцевість буття, орієнтуючи її на боротьбу, навіть іноді без надії, на досягнення успіху, розкриваючи специфіку переживання кризового світовідчуття. Запропонований ними підхід цілком логічно стосувався таких безвихідних ситуацій, коли нерідко доводиться обирати між життям і смертю. Людина як унікальна духовна істота зі своїми переживаннями і ціннісними орієнтаціями має свободу вибору власної духовно-моральної позиції і тим самим – вибору власної долі, за який вона несе відповідальність

і щоразу страждає через це. Під час вибору людина стверджує цінність вибраного, тому дотримання переконань та ідеалів навіть у найстрашніших і найтрагічніших ситуаціях – показова екзистенціальна орієнтація людини до дій. Перелічені ідеї екзистенціалізму закономірно проникли у кінематограф, яскраво проявившись у фільмах, присвячених трагедії війни. Гостро ця проблематика почала розвиватись у 50-ті роки ХХ ст. в окремих напрацюваннях польських кінематографістів, контекст створення яких заслуговує особливої уваги.

Форма та зміст польських фільмів завжди були невідривними від політичної ситуації у країні. Часто їх називають політичними або такими, що розкривають політичний зміст (Falkowska, 1995, с. 37). Це можна спостерігати і у 50-х роках, коли відбувається становлення Польської школи кіно. У 1949–1954 р. польське кіно було скуте соцреалістичною доктриною, розробленою в Радянському Союзі. 1954 рік ознаменував важливі зміни, коли на засіданні Польської асоціації кіно і театру тодішній директор кіношколи в Лодзі Ежи Теплиць виступив за сприяння новому національному кіно на противагу засиллю соціалістичного реалізму (Cook, 2016, с. 482). Створена у 1948 році кіношкола мала виховувати лояльних до системи режисерів, які робили б пропагандистські фільми про соціалізм і прогрес під керівництвом Польської об'єднаної робітничої партії. Однак слід відзначити, що викладачі, які в цілому прийняли комуністичну систему, були багаті в чому відкриті світовому мистецтву і подбали про те, щоб учні мали контакт із західним мистецтвом загалом, хоча в Польщі воно було під забороною. В середині п'ятдесятих років з кіношколи в Лодзі виходять випускники, для яких одним з цінних орієнтирів був італійський неореалізм, що правдиво демонстрував реалії життя у післявоєнній Італії. Цю думку наголошував видатний лідер Польської школи Анджей Вайда:

Польське післявоєнне кіно народилося з політичного і громадського досвіду самої війни, яка дала нам рішучий урок мислення про світ традицій, світ без брехні, світ самотньої боротьби особистості. <...> Після воєнних років нужденності, приниження нам особливо близьким стало кіно італійського неореалізму, адже місія художника, захисника бідняків і скривджених, була близька традиції польської літератури 19-го століття (Вайда, 2004, с. 87).

Згадка про неореалізм є доволі красномовною, адже неореалісти вивели не екран звичайних «ма-

леньких людей», показавши їх насущні проблеми зі співчуттям і розумінням. Глядач спостерігав за реальними умовами життя простої людини з усіма тяжкими втратами, позбавленнями, але і щирими надіями та сподіваннями. Саме неореалізм сприяв розвитку та поступовому формуванню екзистенціального героя, який болісно переживає свої стосунки з ворожим світом, опирається і не сприймає несправедливості, прагне особистого щастя попри перешкоди. Важливий і сам етап тематичного переходу в італійському кіно, адже рефлексії про війну, протистояння режиму і важкі умови життя у повоєнній Італії поступово змінилися складними роздумами у фільмах авторського кінематографу, де на перший план вийдуть класичні екзистенціальні питання самотності, відчуження, проблем людської комунікації, пошуку свободи, сенсу життя тощо. Про ці аспекти слід пам'ятати, аналізуючи відповідні тенденції у польському кіно.

Молодим режисерам Польської школи, таким як Анджей Вайда (1926-2016), Анджей Мунк (1921-1961), Єжи Кавалерович (1922-2007), Войцех Єжи Гас (1925-2000), Казімеж Куц (1929-2018), Станіслав Ружевич (1924-2008), Тадеуш Конвіцький (1926-2015) та іншим за натхненням прикладом неореалістів вдалося втілити на екрані польську дійсність, деформовану війною, насамперед завдяки тому, що вони зображували війну та окупацію без дистанцій, адже всі вони були безпосередніми свідками цих подій. Багато з них самі були учасниками руху Опору – Вайда служив зв'язківцем Армії Крайової, членом польських сил опору був Тадеуш Конвіцький, Анджей Мунк брав участь у підпіллі та Варшавському повстанні тощо. Режисери мали повагу до романтичних ідеалів, а з ними і до сакральної боротьби за батьківщину, тому їх картини були глибоко особистими, але водночас опрацьовували національне світосприйняття.

Термін «польська школа» був запропонований ще в 1954 році кінокритиком Олександром Яцкевичем, який висловив бажання побачити польське кіно, гідне великої традиції польського мистецтва. Яцкевич сподівався на фільми, які розповідатимуть про історичні, соціальні й моральні проблеми суспільства. Згодом режисер і професор кіношколи в Лодзі Антоній Богдзевич, використав цю назву, коли згадував про дебютний фільм Анджея Вайди «Покоління» (Haltof, 2019, с. 115), що вийшов 1956 року. Сам же Вайда вказував на те, що назва школи закріпилась у Франції вже після успіхів їхніх фільмів, зокрема «Каналу» на

фестивалі в Каннах (Вайда, 2000, с. 100). Розчарування сталінським періодом, бажання репрезентувати складний характер реальності та бажання протистояти проблемам, які були табуованими у польському політичному й культурному житті, дали стимул і створили атмосферу для нового покоління кінематографістів, згодом названого «поколінням Колумбів» (за назвою серіалу 1970 року «Колумби» Януша Моргенштерна). Головною домінантою був саме досвід покоління: представники Польської кіношколи дебютували після війни і народилися здебільшого у 1920-х роках, переживши окупацію та важкий перехід до повоєнної реальності. У фільмах, які вийшли в 50-х роках, вони часто звертались до минулого і автобіографічність була їх важливою особливістю. Війна становила центр їхніх рефлексій щодо одночасного співіснування трагічних і героїчних моментів, подвигів і втрат, що їх переживали поляки, а герой цілком міг втілювати долю всієї країни. Іб Бондбйєрг слушно зауважує, що для Польщі історія Другої світової війни характеризується як «мінне поле вибухонебезпечних зон, зі змінами режимів, політичних ідеологій і культурної атмосфери» (Bondebjerg, 2012, с. 38). Багато фільмів Анджея Вайди присвячені цій проблемній історичній пам'яті, що забезпечило мистецьку візуалізацію чутливого екзистенціального досвіду Польщі часів війни:

Ми знали, що ми голос наших мертвих; що наш обов'язок – свідчити про тих, хто був кращим. Ми врятувалися лише тому, що ми були гірші; у нас було менше мужності, менше хоробрості, менше креативності, менше уяви – або, можливо, просто забагато уяви. Таким чином, війна стала нашою темою, а нашим щемливим і болісним почуттям було розчарування, яке стало наслідком марної надії та марних зусиль; через те, що реальність виявилася зовсім іншою, ніж ми очікували (Haltof, 2019, с.115).

Для фільмів Польської школи характерний стійкий мотив жертви, який не міг не потрапити на екран, адже війна спричинила загибель людей, патріотизм і самовідданість яких часто не мали шансів у боротьбі проти окупантів. Картини зазвичай не мали позитивного фіналу, бо Друга світова війна для Польщі не закінчилась звільненням і здобуттям свободи та суверенітету. Війна і окупація справили надзвичайно глибоке враження на індивідуальний і колективний досвід поляків. Це стало загальною темою фільмів, які були не просто одним з джерел

знань про війну, а й сприяли закріпленню колективної пам'яті і національно-культурної ідентичності. Зрештою, можна говорити про боротьбу за збереження, створення та реконструкцію пам'яті, отже, певного часу історії, яка вплинула на формування національної самосвідомості через відповідні екзистенціальні, психологічні та моральні перспективи показу людини в обстановці війни, і викликаного нею невіршуваного вибору (Zwierzchowski, 2013, с. 8). Говорити про своєрідне «оновлення» пам'яті варто і через те, що фільми другої половини 1950-х років розповідають про людей та події, що планомірно викреслювалися сталінською пропагандою. Тому таким важливим було пов'язування пам'яті війни із сьогоденням, яке змушувало глядачів зрозуміти, що війна ще не закінчилася, а її жахіття існують всередині мільйонів людей.

Автором, який точно датував перелом у розвитку польського кіно, був Анджей Вайда. Після воєнне кіно Польщі почалося 1954 року, але, на думку самого Вайди, – у трьох різних фільмах, які створювалися авторами самостійно і незалежно один від одного: це «Пам'ятка з Целюлози» Є. Кавалеровича, «Години надії» Я. Рибковського і «Покоління» (Вайда, 2000, с. 101). Саме у своїй першій роботі «Покоління» (1954) Вайда сформулював ідеї і устремління нового етапу. Стрічка за мотивами повісті Богдана Чешко розповідала про молодих учасників руху Опору, які діють під час Другої світової війни. З групи кількох людей, зрештою, виживає лише один, і він об'єднує нову групу молоді, вирішуючи продовжувати боротьбу проти німецьких окупантів. Розповідаючи про долю цих героїв, Вайда розкривав трагедію покоління, яке виросло під час війни. «Покоління» було символічним і з точки зору розповіді про дорослішання, героїзм та його ціну, і з точки зору уособлення нового покоління кінематографістів, які робили свій моральний вибір у середовищі втрачених ілюзій. На той час, коли створювалося «Покоління», весь ринок кіновиробництва підлягав суворому нагляду Центральної ради кінематографії. У 1954-1955 роках соціалістичний реалізм все ще був єдиною дійсною естетичною доктриною в польській культурній політиці, незважаючи на смерть Сталіна. Хоч політична «відлига» 1955-1956 рр. ще не почалася, «Покоління» вдалось випустити в період змін та невизначеності (Schuppert, 2006, с. 3).

Стрічка Вайди стала місцем перетину соціалістичного реалізму та польської кіношколи.

У багатьох аспектах «Покоління» можна розглядати як фільм, який відповідає вимогам соцреалізму, зображуючи добродесного героя з робітничого класу і боротьбу комуністичного руху опору (члени Армії Крайової поки що стереотипно сприймаються як «колабораціоністи»), але водночас стрічка, сповнена неореалістичних спостережень, інакше показувала високу ціну та ризик, яких вимагала боротьба за незалежну Польщу. Особливо це видно у сцені наприкінці, коли герой залишається наодинці з новобранцями. Автор не оминає проблеми цінностей поляків під час війни, доповнюючи їх зрозумілою інфантильністю героїв, наголошуючи, що війна ставить перед ними завдання, до вирішення яких вони не готові. У «Поколінні» погляд Вайди на подвиг такий самий, як і у авторів перших «воєнних» стрічок польського кіно – це емоційний вибір, зроблений серцем. До того ж, Вайда справедливо вказує на те, що рух Опору включає абсолютно різних людей, серед яких є більш і менш сміливі, свідомі повстанці й ті, хто не охоплений спільною ідеєю.

Зумовлена трагічною небезпекою відсутність цілковитої єдності волі потенційно вела до багатьох шляхів боротьби. Цей аспект Вайда позначив у «Каналі» (1957). Фільм, знятий за сценарієм Єжи Стефана Ставінського (провідного сценариста Польської школи), розповідав трагічну історію придушеного Варшавського повстання 1944 року. Повстанці загону поручика Задри намагалися вийти з оточення, проте з перших же хвилин глядач знає, що це останні години їхнього життя. З підрозділу в кілька десятків людей, яких можна побачити у першій сцені, ніхто не виживе. Оточені німцями повстанці спускаються до каналу, щоб дістатися до іншого району міста, який ще не окупували вороги. На поверхню зможе вийти їх командир, але коли він розуміє, що за ним не йдуть, він знову повертається в канал шукати своїх солдатів востаннє. Сотні бійців опинились у пастці посеред каналізаційної системи міста і вайдівське бачення цих героїв, приречених на смерть, є своєрідним прототипом романтичного фаталізму, який став характеризувати Польську школу кіно (Cook, 2016, с. 483). Це бачення органічно поєднувалось з роботою Єжи Стефана Ставінського – учасника Другої світової війни і Варшавського повстання.

Враховуючи особливі риси різних режисерів школи, дослідниця Йоанна Прейзнер посилається на поширену типологію тодішнього кіно, виділяючи три субтенденції: психотерапевтичний напрям,

психологічний і плебейський (Preizner, 2020, с. 68). Саме стрічка «Канал», на думку Прейзнер, відкриває течію психотерапевтичного напрямку, під яким розуміється форма колективної психотерапії. Це був перший фільм, який показав повстання як падіння світу, давав змогу глядачам переконаватися, що побачене на екрані насправді відбулося, і не таким чином як стверджувала комуністична пропаганда. Тому й не дивними були почуття розчарування, злості чи безпорадності. Згаданий вище символізм відчутний у сцені блукання закоханої пари, яка діставшись до виходу, знаходить решітку, що руйнує всі їхні шанси на виживання. Глядач міг здогадатись, що це символічний жест, спрямований до радянської армії, що бездіяльно спостерігала за Варшавським повстанням на другому березі Вісли. Радянські військові дозволили німцям убити повстанців і мирних жителів, а потім знищити місто, де згодом буде запроваджений новий комуністичний порядок. Загалом слід відзначити, що такі фільми, як «Канал» і, зокрема «Ероїка» (1958), Анджея Мунка, яскраво поєднували показ трагедії з дискусією про сенс історії та героїзму як таких (Zwierzchowski, 2013, с. 29). У «Каналі» до того ж яскраве вираження отримав один з головних мотивів польської школи, так би мовити, образ Історії, яка знищує людину й її життя. Герої усвідомлюють криваву безглуздість, але водночас розуміють, що їх жертва є неминучою. Схожий мотив помітний у «Ероїці» Анджея Мунка, особливо у першій частині, дія якої теж відбувається у дні Варшавського повстання. Центральний персонаж, хоч і є антигероєм, для якого подальша боротьба приречена і безглузда, все ж іде на ризик, щоб допомогти повстанцям, а пізніше приєднується до них. Вайда, як і деякі його колеги, широко стає на бік тих, хто наважується на нерівну екзистенційну боротьбу з самою історією і з часом. Зазначимо, що час в екзистенціалізмі має особистісно-історичний, тобто суб'єктивний, а не безособистісно-космічний характер. Історія має сенс лише тоді, коли існує особистість. Людина творить себе і тим самим творить історію. Отож у ситуації постійної загрози людина прагне віднайти опору, яка допоможе подолати ворожість світу, і такою опорою стають внутрішні ідеали та моральні принципи. Навіть у жакливій війні, яка ставить людину перед смертю, як гранична екзистенційна ситуація, герой намагається зберегти свободу, спираючись на внутрішній духовний світ з усіма тими чеснотами, які допомагають проти-

стояти трагічній долі. Відмовляючись від покійного прийняття її ударів, людина найвищою ціною зберігає власну гідність.

Повертаючись до «Каналу», слід зауважити його фаталізм, відтворення поступового руху до загибелі. Цей трагічний шлях до свого кінця наявний у всій трилогії Вайди і окремо включає також проблему провини героїв, яка може бути як індивідуальною, так і провинною цілого покоління. Можна ствердно сказати, що режисер, висвітлюючи такі чутливі для поляків моменти історії, виступав з позиції «охоронця спадщини» (Kornacki, 2017, с. 84). Не слід забувати й те, що фільми Вайди загалом мали збіг з новою хвилею захоплення філософією екзистенціалізму у Західній Європі. Помітними є близькі екзистенціалістам міркування про безвихідні ситуації, про важкий вибір, що може стати болісним для людини, але відкриває шлях до метагранічного буття, яке веде до духовного сходження. Саме «Канал» найяскравішим чином демонструє цю приреченість і водночас перемогу світу свободи, такий собі романтичний екзистенціалізм. Розповідаючи про долю бійців і маючи скептицизм щодо цілей і досягнень їхнього героїзму, Вайда знайшов баланс між критичним поглядом та захопленням. Збалансовану оцінку фільму надав і критик офіційної газети «Трибуна Люду» Олександр Яцкевич: «Можливо «Канал» стане початком розповіді правди про історію, про нас самих, про ціле покоління» (Imposti, 2009, с. 241). Вайда не прославляє повстанців, як очікували його співвітчизники, але він зважає на їх патріотизм, почуття обов'язку, жаги свободи, зрештою, їх напрочуд героїчні, хоча, можливо, марні зусилля.

Продовження лінії екзистенціальних роздумів було втілене у фільмі «Попіл і діамант» (1958) – екранізації однойменного роману Єжи Анджеєвського, яку багато хто вважає кульмінацією Польської школи. «Попіл і діамант» зображує кілька годин із життя молодого бійця Опору Мачека Хелміцького – виняткового героя, якого досі не було на польському екрані. Настає 9 травня 1945 року, перший день по війні. Солдатові Армії Крайової Мачеку наказано ліквідувати секретаря райкому партії, комуніста Щуку, однак він більше не хоче вбивати – Мачек воював кілька років, втратив найближчих друзів і перебуває під фатальним знаком смерті. Крім цього, в історії Хелміцького наявна проблематика стосунків сина і батька (почуття Мачека до Щуки, а також схожість долі сина Щуки Марека і самого Мачека). Всупереч самому

собі, перебуваючи у безвиході, він вирішує виконати наказ. Вайда, як прихильник польської романтичної традиції, дуже часто зображував героїв, які опинилися під тиском гнітючих сил історії й функціонують як її нещасні жертви (Haltorf, 2007, с. 192). У «Попелі і діаманті» у нього з'являється трагічний романтичний герой, який розривається між національним обов'язком і прагненням до нормального особистого життя. Мачек – людина, яка запламована війною, тому він не може побачити ознак, які могли б нагадати йому про світ, де насильство відкинуте (Lis, 2018, с. 16). Він знає, що повинен покласти своє особисте щастя на вівтар національної потреби. Як і інші романтичні персонажі, Мачек є в'язнем долі, від якої не може втекти. Ця омріяна втеча залишається примарною перспективою, адже у післявоєнній польській реальності немає місця людям із подібним минулим. Розмірковуючи про символізм Польської школи кіно, «Попіл і діамант» неодмінно виглядає найбільш символічним. Квінтесенція цього, мабуть, у сцені зруйнованої церкви, яку відвідують Мачек і його кохана Крістіна. Ісус Христос висить догори ногами на хресті – всі цінності зруйновані та перевернуті війною. Не менш красномовна фінальна сцена смерті Мачека на сміттєзвалищі – символічному звалищі історії, куди потрапляє пам'ять про таких «проклятих» героїв.

Вайда належить до тих митців, які, спираючись на історичні роздуми у кіно, зробили їх показовою ознакою фільмів, а саму історію – головною темою власної творчості (Witek, 2016, с. 9). У його перших стрічках екзистенціальний герой створює хід подій, але він також розчавлений ними: його доля є уособленням долі інших солдатів, які свідомо присвятили молодість і життя боротьбі з ворогом. Навіть виживши, вони залишаються в'язнями системи. Тадеуш Любельський, зокрема, зазначав, як Вайда піднімає історію Мачека до рівня античної трагедії, адже Хелміцький – трагічний герой у повному розумінні цього слова (Lubelski, 2006, с. 72-76). Він є молодим представником того покоління, яке віддане романтичній традиції, незалежницьким ідеям і принципам. Саме ці люди найбільш пережили невідповідність їхніх ідеалів і прагнень сучасній реальності. У позачасовому вимірі ситуація героя цілком трактується як екзистенційна драма.

Звертаючись у цьому контексті до модусів екзистенціалізму, потрібно додати, що суверенітет людини стверджувався саме через її діяльність

і силу духу, що робило людину господарем власного життя. Саме у кризових ситуаціях вона розкривається найбільшою мірою не лише для світу, а й для себе. Це відчутно в історіях Анджея Вайди, адже він, як і решта режисерів Польської школи кіно, висловлював почуття людей, які проходили крізь жорна війни і свідомо прирікали себе якщо не на загибель, то на тяжке, понівечене війною існування. Цим стрічки автора певною мірою відсилають до романтичного методу перетворення історичних подій у міфічний образ, що передбачає об'єднання нації (Mielczarek, 2008, с. 228). Кіно Вайди пройняте наміром інтерпретувати національну міфологію. Мака-Малатинська слушно констатує, що його фільми можна вважати «документом часу», що робить режисера «проникливим хронікером польської історії» (Mała-Malatyńska, 2017, с. 94).

Сюжет стрічки «Попіл і діамант» розвиває розпочатий Вайдою сюжет біографії покоління. Впродовж століття національне виживання східноєвропейських народів було під сумнівом, і у роботах Вайди висловлений мотив «долі нації» (Toeplitz, 1969, с. 37). У «Поколінні» режисер зобразив неможливість бути в стороні від боротьби, у «Каналі» висловив біль за тих, хто був приречений на трагічний кінець боротьби, передав співчуття і гнів до тих, хто прирік їх на загибель. Проте найбільше з героїв Вайди сумнівається і страждає у пошуках ідеї Мачек Хелміцький у виконанні символу тогочасного кіно Польщі – Збігнева Цибульського, який, за словами режисера, «привніс у класичну драматургію риси своєї особистості, додав свою непоказність, вайлуватість і свій шарм, все те, що було притаманне саме йому» (Вайда, 2000, с. 85). Його очі ми майже не бачимо, бо вони приховані за темними окулярами, що стають красномовним символом його прихованої душі. Життя героя переплетене з традиційними для екзистенціалізму роздумами, сумнівами, неспокоєм. Смерть героя Вайда розширює до екзистенційного масштабу:

Під звуки танго і фокстротів герой фільму Мачек Хелміцький шукає відповіді на запитання – як жити далі, як скинути гнітючий тягар минулого, розв'яже одвічну дилему солдата. <...> Він зробить як представник того покоління, яке розраховує лише на себе і на надійно схований пістолет, що не підведе. <...> Я хочу моїм скромним фільмом відкрити кіноглядачеві цей складний світ покоління, до якого належу і сам (Вайда, 2004, с. 102).

Через кілька десятиліть після закінчення Другої світової війни набула актуальності інша проблематика, присвячена міркуванням про сьогодення. Поступово з'являлося нове «занепокоєння» митців, інтелектуалів, громадських активістів, яких ми знайдемо в нових фільмах Вайди, де він намагався відмовитися від свого героя перших стрічок, який змузнів під час окупації та повоєнних років.

Висновки. Отже, ранні роботи представників Польської школи, зокрема Анджея Вайди, нагадують не лише про травматичний і болісний вимір польської історії, пов'язаний з війною, а й про способи, якими історія активується як частина нашого сьогодення. Вайді вдалося особливо акцентувати історичну проблематику у своїх фільмах. Це означає, що він бере активну і, що найголовніше, чесну участь у дискусії про заплутану історію країни та її трагічні події. Через їх показ Вайда розкриває екзистенцію цілого суспільства, що є емоційно зрозумілим навіть за межами польської держави. Своє втілення отримав і метафоричний образ Історії, яка безжально знищує героїв. Вони є безпосередніми свідками жорстокого абсурду війни, проте усвідомлюють те, що їх жертва у боротьбі з окупантом буде неминучою. Герой зберігає гідність, коли опирається катастрофічним негараздам долі, а не відступає покійно під її ударами, хоч його повсякденне життя назавжди зруйноване. Приналежність до конкретної нації, народу, соціальних прошарків, навіть наявність особистих характеристик (психологічних, біологічних і т.д.) індивіда не мають первинного ситуаційного значення для екзистенціалізму. Тимчасовість, суб'єктивність, ситуаційність – визначальні вектори екзистенції. Анджею Вайді – одному з небагатьох – вдалося поєднати ці модули з національними особливостями соціального простору Польщі, подивитися на історію свого народу крізь екзистенціальний вимір.

Режисер мав справу з екзистенціальними переживаннями національної історії у найважливіших роботах, зроблених у період Польської школи. Міркування екзистенціалістів про ситуації без виходу, про приреченість людських рішень, але й про свободу, боротьбу, відповідальність і покликання закономірно знайшли своє місце у кінематографі воєнної тематики. Польська школа кіно нагадувала про те, що сталося, щоб упоратися з ще неопрацьованим трауром, а інколи навіть звести рахунки з діючими національними міфами. Трилогія – «Покоління», «Канал», «Попіл і діамант» – зображувала,

як стверджував сам Вайда, не лише гнітючу слабкість та безпорадність, а насамперед переживання і вчинки поляків, які не стали миритися з долею, які вміли не лише пожертвувати життям за свою батьківщину, а й творити для неї нове життя. Автор міркував про жертвовність крізь призму певного морального кодексу, де завжди є місце честі й самовідданості. У фільмах А. Вайди чітко озвучені екзистенціали, що означають майбутнє – рішучість і надія. Звернення до аспектів екзистенціальної проблематики згодом впише Анджея Вайду з його фільмами «Людина з мармуру» (1976), «Без анестезії» (1978) та «Диригент» (1979) у контекст кінематографа «морального занепокоєння», де режисер стане натхненником низки молодих кінематографістів, пов'язаних із його кінопідрозділом «Х». Вайда знову буде тим, хто стимулював початок нової дискусії у польському кіно.

Джерела та література

- Вайда, А. (2000). *Повертаючись до перейденого*. Львів: Каменяр. 158 с.
- Вайда, А. (2004). *Кіно і реїта світу: автобіографія*. Київ: Етнос. 308 с.
- Bondebjerg, I. (2012). Confronting the Past. Trauma, History and Memory in Wajda's film. *Images. Vol. XI / no. 20*. S. 37-51.
- Cook, D. (2016). *History of Narrative Film* (5th ed.). New York: W. W. Norton & Company. 864 p.
- Falkowska, J. (1995). «The Political» in the Films of Andrzej Wajda and Krzysztof Kieslowski. *Cinema Journal. Vol. 34 / no. 2*. P. 37-50.
- Haltorf, M. (2007). Historical Dictionary of Polish Cinema. In.: *Historical Dictionaries of Literature and the Arts. No. 19*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press. 320 p.
- Imposti, G. E. (2009). «God's Playground»: Poland and the Second World War in Wajda's cinema. In.: E. Lamberti and V. Fortunati (Ed.), *Memories and Representations of War. The Case of World War I and World War II* (P. 235-254). Amsterdam: Rodopi.
- Kornacki, K. (2017). Tworzenie obrazu przeszłości w trylogii robotniczej Andrzeja Wajdy. *«Przestrzenie Teorii»*. Nr. 27. S. 77-91.
- Lis, M. (2018). Wajda i krzyż. *Studia Filmoznawcze. Nr. 39*. P. 13-25.
- Lubelski, T. (2006). *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*. Wrocław: Wydaw. Dolnośląskie. 315 s.
- Mąka-Malatyńska, K. (2017). Dokumentalny świat Andrzeja Wajdy. *«Przestrzenie Teorii»* Nr. 27. S. 93-116.

- Preizner, J. (2020). *History of Polish Cinema. From the beginnings to Polish School*. Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. 85 p.
- Schuppert, F. (2006). Andrzej Wajda's A Generartion and Man of Marble from a Political Perspective. *Issue of KINEMA*. No.25. P. 49-62.
- Toeplitz, K.-T. (1969). Wajda Redivivus. *Film Quarterly*. Vol. 23. No. 2. P. 37-41.
- Witek, P. (2016). *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*. Lublin: Wydawnictwo UMCS. 712 s.
- Zwierzchowski, P. (2013). *Kino nowej pamięci Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. 348 s.
- Haltorf, M. (2007). Historical Dictionary of Polish Cinema. In.: *Historical Dictionaries of Literature and the Arts*. No. 19. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press. 320 p.
- Imposti, G. E. (2009). «God's Playground»: Poland and the Second World War in Wajda's cinema. In.: E. Lamberti and V. Fortunati (Ed.), *Memories and Representations of War. The Case of World War I and World War II* (P. 235-254). Amsterdam: Rodopi.
- Kornacki, K. (2017). Tworzenie obrazu przeszłości w trylogii robotniczej Andrzeja Wajdy. «*Przestrzenie Teorii*». Nr. 27. S. 77-91.
- Lis, M. (2018). Wajda i krzyż. *Studia Filmoznawcze*. Nr. 39. P. 13-25.
- Lubelski, T. (2006). *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*. Wrocław: Wydaw. Dolnośląskie. 315 s.
- Mąka-Malatyńska, K. (2017). Dokumentalny świat Andrzeja Wajdy. «*Przestrzenie Teorii*» Nr. 27. S. 93-116.
- Preizner, J. (2020). *History of Polish Cinema. From the beginnings to Polish School*. Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. 85 p.
- Schuppert, F. (2006). Andrzej Wajda's A Generartion and Man of Marble from a Political Perspective. *Issue of KINEMA*. No.25. P. 49-62.
- Toeplitz, K.-T. (1969). Wajda Redivivus. *Film Quarterly*. Vol. 23. No. 2. P. 37-41.
- Witek, P. (2016). *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*. Lublin: Wydawnictwo UMCS. 712 s.
- Zwierzchowski, P. (2013). *Kino nowej pamięci Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. 348 s.

References

- Wajda, A. (2000). *Povertayuchis do perejdenogo*. [Returning to the previous]. Lviv: Kamenyar. 158 c. [in Ukrainian]
- Wajda, A. (2004). *Kino i reshta svitu: avtobiografiya* [Cinema and the rest of the world. Autobiography]. Kyiv: Etnos. 308 c. [in Ukrainian]
- Bondebjerg, I. (2012). Confronting the Past. Trauma, History and Memory in Wajda's film. *Images*. Vol. XI / no. 20. S. 37-51.
- Cook, D. (2016). *History of Narrative Film* (5th ed.). New York: W. W. Norton & Company. 864 p.
- Falkowska, J. (1995). «The Political» in the Films of Andrzej Wajda and Krzysztof Kieslowski. *Cinema Journal*. Vol. 34 / no. 2. P. 37-50.

Maksym Klopenko

Existential motives in the films of directors of the Polish School of Cinema. Part 1

Abstract. The article is devoted to the analysis of existential motives in the cinematography of directors of the Polish School using the example of Andrzej Wajda's «war» trilogy. The context of the creation of the films of the Polish School of Cinema is outlined, as well as individual elements of the philosophy of existentialism embodied in these works are highlighted. Examining the achievements of the artists of the Polish School and its leading author Andrzej Wajda allows us to trace the gradual evolution in revealing the image of the existential hero displayed on the Polish screen of the second half of the 20th century, and to trace the connection between the philosophical ideas of existentialism and Wajda's reflections on the Second World War and the occupation. The factor of historicity and socio-cultural environment is analyzed as an important foundation of the director's creativity, the moral and ethical features in the display of a person in a war situation, as an exceptional, maximally aggravated existential situation, are highlighted.

Keywords: world film process, Polish cinematography, Polish film school, philosophy of existentialism, theme of war, historical memory, image of the hero, director, Andrzej Wajda, the «war» trilogy by A. Wajda.

Пономаренко Олександра Анатоліївна,
старший викладач кафедри режисури
телебачення Інституту екранних мистецтв.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.
Київ, Україна

Oleksandra Ponomarenko,
Senior Teacher of the directing television Department
of the Screen arts Institute. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ЕКРАННИЙ ГЕРОЙ ЯК КАМЕРТОН КУЛЬТУРНОЇ ОРІЄНТАЦІЇ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

Анотація. Здатність задовольняти актуальні запити глядацької аудиторії є основним чинником, що визначає вектор розвитку екранного видовища. Актуальність тем, які є тригерними для визначеної глядацької аудиторії в контексті часу, призводить до певної селекції екранних героїв. Дослідження аспектів поведінкового прояву, що дають змогу реалізувати механізм упізнаваності як прояв визначення власної ідентичності, здобуло іншого рівня актуальності в сьогоденні України. У дослідженні пропонується зосередитися на ефекті творчої синергії, що утворюється внаслідок тотожності культурних орієнтацій автора літературного джерела, режисера екранного твору та виконавців. Використовуючи *метод порівняльного аналізу* поведінкових проявів екранних героїв (вербальних і невербальних) авторка окреслює характерні ознаки тригерних тем, що є безперечним збудником емоційного відгуку, притаманного власне представникам української ментальної ідентичності.

Ключові слова: екранний герой, ідентичність, культурна орієнтація, конфлікт, автор, актуальність, сучасність, час.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Глибинною причиною будь-якої війни є конфліктне зіткнення культурних орієнтацій. Повномасштабне вторгнення на територію України не є винятком. Головним мотивом опору російській навалі є гостра потреба українського суспільства в збереженні власної ідентичності. Цей термін, його визначення, прояви та ознаки ввів Е. Еріксон ще у 1950-х роках:

Він розуміє під ним і свідоме почуття унікальності індивіда (самобутність), і несвідоме прагнення до безперервності життєвого досвіду, і солідаризацію з ідеалами групи. Надалі цей термін починає набувати ще ширшого спектра значень: самовизначення, самобутність, психофізіологічна цілісність, безперервність досвіду, сталість у часі

(відносно або збережена у процесі), психологічна визначеність, саморегульована єдність, тотожність (із самим собою або серед розмаїття інших об'єктів), самість як справжність індивіда, соціокультурна відповідність, самоналежність, самореферентність, цілісність, ступінь відповідності соціальним категоріям, модель розрізнення «Я» від «не-Я», релевантність внутрішнього досвіду зовнішньому» (Посохова, 2015, с. 218).

Нагальна потреба ціннісної сепарації від атрибутів ідентичності країни агресора призвела до актуалізації дослідження власне української самості в контексті визначення характерних ознак українського екранного героя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання ідентичності людини в умовах техно-інфор-

маційної реальності досліджує І. Коляда у праці «Самоідентифікація людини в умовах техно-інформаційної реальності» (2020). Дослідження охоплює увагою масштаб втручання інфоресурсів у процес самоідентифікації, зміщення реперних точок сутнісного визначення під впливом асиміляції ціннісних категорій віртуальних спільнот. Питання, що його підіймає дослідниця, поширюється як на внутрішні процеси самоідентифікації індивідуума в часи тотальної віртуалізації соціального проявлення, так і на зовнішні чинники нівелювання ментальної потенції індивідууму.

Питанням дослідження чинників впливу на процес формування ідентичності, його роль у соціальній адаптації та реалізації власної самості приділила увагу Я. С. Посохова у праці «Проблема ідентичності та визначення психологічних засад її вивчення» (2015). Дослідження психологічних основ формування ідентичності індивідуума сприяє можливості поглибленого аналізу та селекції поведінкового прояву екранного героя, який є носієм певного сукупного психологічного портрета особистості, що транслює ціннісні засади української ментальності.

Концептосфера «героїчного» кінематографа стала об'єктом дослідження М. Алфьорова (2023). Автор запропонував певну систему структурування якісних ознак, яким має відповідати екранний герой в умовах воєнних реалій сьогодення України, щоб нести ознаки ментальної ідентичності та збуджувати бажання глядацької аудиторії наслідувати ціннісні орієнтації, які демонструє герой.

Г. Погребняк (2020) у дослідженні ролі режисера як автора екранного наративу, зосередилася на аспектах впливу його особистісної культурної орієнтації на вектор тематичного спрямування екранного твору та на засобах її реалізації в тілі екранного твору.

Мета статті. Дослідити прояв поведінки сучасного екранного героя, що формулює ознаки ідентичності української ментальності.

Виклад основного матеріалу. Безперечна залежність успіху екранного твору від актуальності теми, яку він розкриває, відповідності естетичним запитам глядацької аудиторії, пізнаваності поведінкових моделей персонажів формулює потребу ґрунтовного дослідження ідентичності сутнісних ознак його персонажів. Е. Еріксон в середині ХХ ст. століття сформулював, що «ідентичність – це певна форма відповідності людини й культури, що визначається як суб'єктивне відчуття тотож-

ності й цілісності своєї особистості, що виникає спонтанно, несподівано, як пізнавання своєї сутності, розуміється як результат переживання та усвідомлення своєї належності до певної соціальної групи за допомогою протиставлення існування інших груп» (Посохова, 2015, с. 218).

Ідентичність індивідуума визначається характером апперцептивної маси відповідно до прояву мотиваційної релевантності. Фактично йдеться про вплив сукупного емоційно-інтелектуального досвіду індивідуума, який формує природу поведінкової реакції на проблематичний (тематизований) чинник, що виникає в момент зіткнення реальних обставин життя з уявленнями про них. Реалізація конфлікту в екранному творі, за допомогою якого автор (режисер) транслює власну модель світобачення, здійснюється за допомогою сукупного впливу виражальних засобів екранної творчості. Кореляція селективних ознак тематичної єдності усіх засобів виразності підпорядковується основному носієві конфлікту – герою. Причина успішності (в кількісних показниках) екранного твору перебуває в прямій залежності від рівня відповідності тематичної релевантності автора та глядачів.

Аналізуючи екранні твори сучасних українських режисерів, що отримали високий рівень глядацької уваги, авторка пропонує зосередити увагу на роботах режисера Олесья Саніна «Поводир» 2014 р. та «Довбуш» 2023 р. Особиста творчо-мистецька тема режисера корелюється з тригерними темами української ментальності. Будуючи свої екранні історії, О. Санін створює палітру героїв, які демонструють характерну поведінку, притаманну власне українському архетипу, здійснює типологізацію української ідентичності. «Базовою категорією процесу самоідентифікації виступає ідентичність, як категорія, що характеризує сутність людини або групи людей з певними характерними ознаками. Нестабільність соціального буття у часи соціальних криз породжує проблему втрати ідентичності та соціального розриву, кризи індивідуального самовизначення й успішної самореалізації особистості (Коляда, 2022, с. 25).

Тандем сліпого бандуриста Івана Кочерги (у виконанні С. Боклана) та зрадника Володимира (у виконанні О. Кобзаря) фактично реалізує проявлений архетип «воїна» та архетип Тіні. Персонаж С. Боклана демонструє наполегливість, затаїтість, хитрість, фізичну вправність, жертвність і здатність любити. Сліпий бандурист Іван

Кочерга – приклад українського культурного героя, який «виявляє видатні якості, зокрема сміливість, відвагу, співчуття та самовідданість, часто у складних чи небезпечних ситуаціях. Такі герої можуть діяти фізично чи емоційно, прагнучи допомогти іншим або досягти важливих цілей <...> це персонаж чи особистість, що стала символом чи зразком у певній культурі» (Посохова, 2015, с. 56). Відчуття провини за втрачених під Крутами гімназистів вступає в конфлікт із прагненням волі, що є базисним цілепокладанням проявленої сутності архетипу українського героя.

Гармонія з природними стихіями, в якій режисер розкриває сутнісні ознаки Івана Кочерги (сцени в човні із хлопцем, нічні сцени кохання в річці, сцена «слухання землі» або сцена в сонячному світлі на тлі зруйнованого храму) показують масштаб емоційно-чуттєвої кореляції релевантності автора та його героя. Це демонструє, що «механізмами самоідентифікації, які здатні знизити вплив маніпуляції на людину, можуть бути категорії внутрішньої духовної діяльності, що підтримується саморегуляцією та самореалізацією особистості» (Коляда, 2022, с. 25).

Головною умовою прояву поведінки героя є наявність потужних антагоністів. О. Саніну вдалося створити персоніфікований образ руйнівної сили більшовицької влади в персонажі енкаведиста Володимира. Персонаж Олександра Кобзаря втілює якісні ознаки внутрішнього конфлікту абулічної особистості з порушенням мотивації, слабкістю волі. Він щосили намагається відновити втрачену резильєнтність, поновити здатність вистояти під ударами долі. Вибір між саможертвоністю та роллю ката-зрадника – одвічні терези в історії становлення української самосвідомості. Фрустрація, що лягла в основу цілепокладання Володимира, конвертувалася в потужну енергію помсти за свою слабкість.

Створене О. Саніним екранне рішення конфліктного зіткнення зрілої та інфантильної самосвідомості на тлі документальних подій майже столітньої давнини демонструє сталість тригерних тем, притаманних українському суспільству.

Режисер продовжив цю тему у фільмі «Довбуш» 2023 року. Взнявши за літературну основу легенду про реальну історичну персону – Олексу Довбуша, О. Санін провів ретельне історично-етнографічне дослідження, що знайшло свою реалізацію в художньому рішенні екранного твору. Це стосується ідентичності костюмів, елементів

побуту, декорацій (в горах, у селі, на полонині). Ідентичність деталей створюваного режисером світу занурює глядача у вир екранної історії, нівелює віддаленість у часі та організації суспільного існування. Основним критерієм, що впливає на емоційне тло глядача, примушує стежити за історією, співпереживати герою, є механізм донорно-акцепторного зв'язку, що відбувається на позасвідомому рівні між героєм та глядачем. Це можливо у випадку, коли «...соціальний простір та групи, які в ньому розміщуються, є продуктом історичної боротьби, до якої залучаються агенти залежно від їхньої позиції у соціальному просторі та від ментальних структур, через які вони сприймають цей простір» (Бурдье, 1987, с. 28).

Це твердження П. Бурдье реалізується й у процесі реалізації творчого задуму автора на етапі кастингу. Досліджуючи масштаб «правдивості» створеного екранного образу на прикладі фільму «Довбуш» спробуємо порівняти рівень ідентичності образів Олекси (С. Стрельников) та Івана (О. Гнатівський) Довбушів. Мотиваційне зіткнення, в якому режисер зіштовхнув рідних братів, демонструє конфлікт архетипічних поведінкових проявів, характерних для української ментальності. Фактично зіткнулися романтизований у часі образ Олекси Довбуша, його брата та інших персонажів, чия мотиваційна релевантність проявляється в однозначності намірів і вчинків. Певна сепарація актора від культурного-історичного середовища, в якому сталася ця історія, призводить до одномірності «культурного героя». Відсутність прихованих мотивів, неусвідомленого болю – другого плану, суттєво спрощує екранний образ, робить його мотивацію умовною. Природні умови гірської місцевості, в якій відбувся герой, формують адаптивні поведінкові риси, що стали запорукою успіху ватажка опришків. Поведінка людини, чие виживання напряму залежить від здатності швидко реагувати на приховану загрозу, що її приховує непроглядність «широкого» небокраю – хижих тварин, зсувів ґрунту, каменепадів, гірських річок, невеликої щільності населення, характеризується високим рівнем адаптаційних трансформацій. Фізичне здоров'я корелюється із високим рівнем здатності до психоемоційних змін. На тлі прояву потужної волі, незалежності, здатності приймати непрості рішення, йти на ризик, проявляється не лише кмітливість, а й страх, «тваринне» відчуття небезпеки, хитрість. Прямота вчинків, відсутність сумнівів,

впевненість у неможливості варіативності розвитку подій притаманна людям, чий світогляд було сформовано в рівнинній місцевості. Підсвідома впевненість у можливому розвитку подій, їх передбачуваність, чітке бачення перспективи зменшують потреби у витраті енергії на маневрування, як фізичні (кількість і різноманіття фізичних пристосувань), так і психоемоційних. Маючи високий рівень еманации, Стрельников демонструє поведінку людини, для якої гори є чужорідним середовищем. Прямий, потужний, привабливий – він створює образ осокара, що не гнеться під жодним вітром, але це – рівнинна рослина. Затята відданість польському полковнику Пшелуському (М. Косцюкевич) резонує із природним відчуттям необмеженої волі. Воїнська відвага на службі польському королю, затятість у пекельному герці заради васальського виправдання очікувань господаря вступає в конфлікт із характером поведінки вільної людини. Любовна лінія Олекси Довбуша в екранній історії відіграє функцію додаткового важеля в мотиваційній складовій портрета героя.

Стосунки з Марічкою (Д. Плахтій) вирішені в досить поетизованій формі. Паралелізм ситуації, що нагадує історію героїв «Украденого щастя» І. Франка, моделює певні очікування поведінки героя Олекси Довбуша. Масштаб еманации Довбуша, як і Михайла Гурмана, не передбачає дистанціювання і стриманості прояву своїх бажань. Яскравим прикладом подібного прояву є герой Б. Ступки у фільмі «Білий птах з чорною ознакою» 1971 р. режисера Ю. Ілленка. Несамовита хвиля пристрасті, що долає усі перепони – суспільний осуд, ризики життя повстанців у горах, – створює відчуття живої пульсації, злиття бажання, вибух любові, палкої та вільної. Історія Марічки й Олекси натомість схожа на крадіжку, де злодій потерпає від дилеми – брати чи не брати. Це створює певний резонанс з цілісним образом відчайдушного борця за справедливість і волю.

Образ чоловіка Марічки (С. Мавріц), що належить, згідно з історією, до табору антагоністів, реалізовано об'ємно та потужно. Кількість нюансованих акторських оцінок, що робить образ персонажа складним і правдивим, ґрунтується на безперечному вгадуванні природи психоемоційної реакції на певні подразники (у разі екранної історії – зраду дружини). Подібна точність потребує синергії глибинних маркерів ідентичності персонажа та виконавця, що обумовлена спільною

культурною орієнтацією, яка на підсвідомому (а не інтелектуальному) рівні впливає на створення та реалізацію певних поведінкових моделей.

Персонаж Івана Довбуша (О. Гнатівський), що був сформований у культурному середовищі, де сталася ця історична подія, викликає потужний емоційний відгук. Глибинні тригерні теми, що їх закладено в образі Івана – зіткнення его «велетня», який має внутрішню потребу постійно це доводити через винятковість масштабу героїзму старшого брата, дають підстави для реалізації образу непересічної конфліктної особистості. Історія конкуренції двох братів перегукується з біблійною притчею про Каїна та Авеля. Як і в цій притчі Каїн зазнає випробування значно більшого масштабу, адже доленосне пророцтво, що сталося в дитинстві братів, змушує Івана кидати виклик долі та проживати випробування сумнівами.

Одним з якісних показників правдивості екранного персонажа є природність мови, що її транслює герой. Мова, як частина прояву ідентичності, виступає безпомилковим камертоном у процесі налагодження емоційного зв'язку між екранним видовищем і глядачем. Аналізуючи ефект «Довбуша» можна спостерігати кореляцію образного рішення екранного персонажа та культурного середовища, у якому був сформований виконавець. Це має прояв у поведінкових ознаках, мовних нюансах, тематичній релевантності виконавця. Так, мовний діалект, що був частиною культурного середовища, в якому сформувався виконавець, стає елементом образного рішення персонажа, транслює підтексти, що мають потужний невербальний вплив на глядача. Це забезпечує довірливі стосунки між видовищем і глядачем. На відміну від «мовної стерильності», відсутності нюансованих особливостей вимови, що притаманна персонажам, виконавці яких були сформовані в інших регіонах і які суттєво відрізняються від природного ореолу існування персонажа.

Висновки. В дослідженні було реалізовано спробу визначити механізм зв'язку самоідентичності автора екранного твору, виконавця та реалізованого образу екранного героя. Було проведено порівняльний аналіз чинників впливу поведінкового прояву героїв на формування правдивості характерів створюваних персонажів. Було досліджено механізми утворення конфлікту шляхом зіткнення культури «мімікрантів» та носіїв ціннісної ментальної ідентичності в процесі

реалізації екранних образів. Аспекти, що їх було розглянуто, створюють підстави для подальшого детального дослідження характерних ознак поведінкового прояву, притаманних власне українській ментальності, для застосування в процесі створення широко впізнаваних і запитуваних екранних образів, що транслюватимуть актуальні теми для сучасного українського суспільства.

Джерела та література

- Алфьоров М. А. (2023). «Героїчний» кінематограф у мистецтвознавчому дискурсі: концептосфера *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури* Харків, (82). С. 53-59.: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.06>
- Бурдье, П. (1987). *Начала. Choses dites. Paris : Minuit*, 288 с.
- Даниляк, Р. (2012). Поняття релевантності та проблема вибірковості свідомості. *Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія*. 602(603). С. 12-16. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvchu_fil_2012_602-603_5
- Коляда, І. (2022). Самоідентифікація людини в умовах техно- інформаційної реальності. *Вісник Дніпровської акад. неперервної освіти*, С. 23-27. <https://doi.org/10.54891/2786-7005-2022-1-4>
- Погребняк, Г. (2020). Образ автора в кіномистецтві як відображення картини світу, част. 2. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, вип.1. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196576>
- Посохова Я. С. (2015). Проблема ідентичності та визначення психологічних засад її вивчення. *Право і безпека*, 2. ХНУВС. С. 217-221.
- Столяренко, О. Б. (2012.) *Психологія особистості. Навч. посіб.* Київ: Центр учбової літератури. 280 с. ISBN 978-611-01-0322-0

References

- Alforov, M. A. (2023). «Heroichni» kinematohraf u mystetstvoznavchomu dyskursi: kontseptosfera [«Heroic» Cinema in the Art History Discourse: The Conceptual Sphere] *Kultura Ukrainy : zb. nauk. pr. / M-vo kultury ta inform. polityky Ukrainy, Kharkiv. derzh. akad. kultury ; za zah. red. V. Sheika. Kharkiv : KhDAK*, 2023. Vyp. 82. S. 53-59. [in Ukrainian]
- Burd'e, P. (1987). *Nachala* [Starting point]. Choses dites. Paris : Minuit. 288 s.
- Danyliak, R. (2012). Poniattia relevantnosti ta problema vybirkovosti svidomosti [The concept of relevance and the problem of selectivity of consciousness]. *Naukovyi visnyk Chernivets'koho universytetu. Filosofii*. Vyp. 602-603. St.12-16. [in Ukrainian]
- Koliada, I. (2022). Samoidentyfikatsiia liudyny v umovakh tekhnoinformatsiinoi realnosti [Human self-identification in the context of technological and information reality]. *Visnyk Dniprovskoi akad. neperervnoi osvity*. Vyp 1, st 23-27. [in Ukrainian]
- Pohrebniak, H. (2020). Obraz avtora v kinomystetstvi yak vidobrazhennia kartyny chast. 2 [The Image of the Author in Cinema as a Reflection of the Svit Picture, Vita Part 2] *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. № 12020???? [in Ukrainian]
- Posokhova, Y. S. (2015). Problema identychnosti ta vyznachennia psykholohichnykh osnov yii vyvchennia [The problem of the identity and determining psychological bases of its study]. *Pravo i Bezpeka*. Vyp 2. St.217-221. [in Ukrainian]
- Stoliarenko, O. B. (2012). *Psykhohohiia osobystosti*. Navch. posib. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury. 280 s. [in Ukrainian]

Oleksandra Ponomarenko

The screen hero as a tuning fork of the cultural orientation of modern society

Abstract. The ability to meet the current demands of the audience is the main factor that determines the vector of development of the screen spectacle. The relevance of topics that are triggering for a particular audience in the context of time leads to a certain selection of screen characters. The study of the aspects of behavioural manifestation that allow the mechanism of recognition to be implemented as a manifestation of the definition of one's own identity has gained a different level of relevance in Ukraine today.

The root cause of any war is the conflict clash of cultural orientations. The full-scale invasion of Ukraine is no exception. The main motive for resisting the Russian invasion is the urgent need of Ukrainian society to preserve its own identity. This term, its definition, manifestations, and features were introduced by Erik Erikson back in the 1950s. "He understands it as a conscious sense of an individual's uniqueness (identity), an unconscious desire for continuity of life experience, and solidarity with the ideals of the group. Later, this term begins to acquire an even wider range of meanings: self-determination, originality, psychophysiological integrity, continuity of experience, constancy in time (relative or preserved in the process), psychological certainty, self-regulated unity, identity (with oneself or among a variety of other objects), self as an individual's authenticity, socio-cultural conformity, self-belonging, self-referentiality, integrity, degree of compliance with social categories, model of distinguishing "I" from "not-I", relevance of internal experience to external experience" [6, p. 218]. The urgent need to separate values from the attributes of the aggressor country's identity has led to the actualisation of the study of the Ukrainian self in the context of determining the characteristic features of the Ukrainian screen hero.

The study proposes focusing on the effect of creative synergy resulting from the identity of author's cultural orientations of a literary source, the director of a film and the performers.

Using the method of comparative analysis of the behavioural manifestations of screen characters (verbal and non-verbal), the author outlines the characteristic features of trigger themes, which are an unconditional stimulus for the emotional response inherent in the Ukrainian mental identity.

Keywords: screen character, identity, cultural orientation, conflict, author, relevance, modernity, time.

Курбанов Георгій Олександрович,
аспірант кафедри кінорежисури.
Київський національний університет
театру кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

George Kurbanov,
Postgraduate student. Kyiv National
I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

МАНГА І АНІМЕ В ТВОРЧОСТІ ХАЯО МІЯДЗАКІ

Анотація. Статтю присвячено дослідженню жанру анімаційних фільмів аніме та його прояв у різних видах літератури та мистецтва, насамперед – у кінематографі. На фільмовому матеріалі проаналізовано нюанси азійського погляду на аніме, артикульована його співзвучність новітнім контекстам японської андеграундної культури, причини популярності жанру не лише в самій Японії, а й за її межами і як творчість одного з культових режисерів і художників японської анімації Хаяо Міядзакі вплинула на сам жанр, а також внесок самого художника у його розвиток.

У статті охарактеризовані особливості аніме, відмінність від західних анімаційних фільмів, запроваджено диверсифікацію та порівняльну характеристику модальностей жанру, досліджено засади його бурхливого розвитку в екранному мистецтві Японії, проаналізований творчий шлях і доробок Хаяо Міядзакі у жанрі анімаційних фільмів.

Стаття спирається на корпус ідей з перетину естетики азійської культури і світоглядно-міфологічних комплексів аніме й манги та бібліографічні матеріали, що набули відображення і втілились в екранних творах режисера Хаяо Міядзакі та його колег режисерів і авторів Манги, таких як Масамуне Сіро та Тацукі Фудзімото.

Ключові слова: Манга, аніме, Японія, культура, анімаційні фільми, Хаяо Міядзакі.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Аналіз літературних джерел показав, що наразі у вітчизняному науковому дискурсі маємо дефіцит досліджень мультиплікаційного жанру аніме, зокрема творчості відомого режисера Хаяо Міядзакі, чим і обумовлена актуальність даної статті. Вважаємо за необхідне здійснити узагальнення та аналіз творчості, виявлення особливостей творчості та концептуальні нюанси жанру аніме, які впливають на розвиток кіно- і мультиплікаційної індустрії; дослідити феномен жанру аніме, в якому найбільше прославився японський кінорежисер, а також роль міфів і синтоїзму в його творчості.

Метою ж статті є дослідити соціальне значення анімаційних фільмів Хаяо Міядзакі крізь призму його творчості.

Завдання статті: охарактеризувати особливості жанру *Аніме* в Японії та світі, запровадити диверсифікацію і 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 і режисери, як Татсумі Тайко та Оделл Колін, а також наукові записки й бібліографічні доробки Хаяо Міядзакі та Мамору Осії. Їхні праці становлять *наукове підґрунтя* дослідження. Жанрова специфіка фільмів жахів привернула увагу і вітчизняних дослідників, серед яких: З. І. Алфьорова та Н. В. Дев'ятко. Мамору Осія в своїх

працях про майбутнє анімаційних фільмів писав, що естетика аніме багатогранна і включає в себе не лише матеріальний (форму вираження, тобто аніме-серіал або фільм), а так само і алегоричний бік, який і наповнює всі аніме змістом, символічністю та багатогранністю. Хаяо Міядзакі ж робить основний акцент на музикальний супровід та звукове оформлення, бо через музикальний супровід та своєрідне оформлення, багато в чому здійснене через струнні інструменти, створюється об'ємність і заглиблення в фабулу та сюжетну перспективу.

Наукова новизна дослідження полягає в розвідках нового жанру «Аніме» з використанням сучасного наукового інструментарію, зокрема, із запровадженням компаративного методу, що дає можливість порівняти шляхи становлення й розвитку жанру «Аніме» в мистецтві Японії та країн Заходу, артикулювати відмінності японської версії жанру від втілень Аніме в західних мультиплікаційних фільмах, а також виявити особливості його різних піджанрів, варіацій і перспективи їхнього подальшого розвитку.

Виклад основного матеріалу. Таємниця краси завжди хвилювала уми людей упродовж багатьох століть. У сучасному світі, коли краса і естетика набувають нових коннотативних значень, не можна не зважати і на субкультури, які тією чи іншою мірою формують сприйняття цих концептів окремими групами. Естетика різних субкультур пов'язана насамперед із сутностями і формами прекрасного та з вираженням даних форм через мистецтво й творчість, а поняття «краси» субкультур суттєво відрізняється від того ж поняття в масовій культурі. Аніме походить від англійського слова «animation» і є видом японської анімації, який прийшов до нас від японського літературного жанру «Манга».

Одними з перших робіт у стилі манга вважаються так звані те дзю гіга («Малюнки про витівки звірів і птахів») – малюнки XII ст., створені буддійським ченцем Тоба. Вони зображували тварин і птахів, які поводитися, як люди. Пізніше подібні малюнки перетворилися на свого роду штамп, який широко використовувався в сатирі. Наступний значний етап на шляху розвитку манга – епоха сьогунів Токугава (1604–1868). У цей період в японському живописі, особливо в жанрі кольорової гравюри на дереві, розвивається новий стиль, укіе-е – «картини світу, що пливе», тісно пов'язаний із буддійськими уявленнями про життя і сприймається людиною реальності. Судзукі

Харунобу, Кітагава Утамаро, Кацусіка Хокусай, Андо Хіросіге – ось лише деякі з найвідоміших і найталановитіших майстрів укіе-е, які творили в епоху Токугава. Кінець цього періоду японської історії збігся з часом найвищого розквіту укіе-е. Найвпливовішою у цей період стала школа Утагава, художники якої, на відміну прибічників інших напрямів, спеціалізувалися зазвичай на якомусь одному жанрі, створювали гравюри на найрізноманітніші теми. Одним з найбільших японських художників і графіків був Кацусіка Хокусай, який увів у вжиток сам термін «манга». Власне японські манги не мали особливого успіху аж до кінця Другої світової війни. Ситуація змінилася лише у 1950-ті роки, коли художник Тедзука Осаму, якого зараз по праву називають батьком аніме, після тривалого стажування на студії Діснея повернувся до Японії та почав малювати комікси й мультфільми. Він перейняв у американських художників найважливіші навички і вирішив на основі свого досвіду створити власну школу малювання. Так з'явилися знамениті аніме та манга (у дещо «зниженому» значенні цього слова, що означало тепер не мальовничу техніку, а лише певний вид масової продукції, що виникла на основі цієї техніки). Багато дослідників наголошували нерозривний зв'язок між японськими культурними й естетичними традиціями та історією манги, серед них американський письменник Фредерік Л. Шодт. Він артикулював зв'язок між візуальним стилем укіе-е та сучасною мангою. Шодт також відводить особливо значну роль театру камісібаї, коли мандрівні артисти у своїх виступах показували публіці малюнки. Камісібаї (дослівно «паперовий театр») – це вулична вистава, суть якої – в розповіді казок, що супроводжується показом ілюстрацій. Камісібаї з'явився в Японії на початку 20 століття і швидко набув популярності. Зв'язок манги з мистецтвом до реставраційного періоду відзначає також Кінко Іто, хоча, на її думку, події післявоєнної історії послугували важелем для формування споживчого попиту на багату на малюнки мангу, що сприяло закладенню нової традиції її створення. Іто описує, як ця традиція вплинула на розвиток нових жанрів і споживчих ринків, наприклад «манги для дівчаток» (седьо), розвиток якої відбувався наприкінці 1960-х років, або «коміксів для дам». Про те сам термін «аніме» можна трактувати і з іншого погляду, не лише

як зв'язкового від літератури, а й від англійського слова «animation», що є видом японської анімації.

Цей термін можна розглядати ще в одному аспекті. Так, спираючись на Платона, душа – аніма, до народження людини душа споглядає ідеї в нематеріальному світі, а після того, як вселяється в тіло, їх «забуває». Підтвердження цьому ми можемо знайти у К. Г. Юнга, який ввів два терміни: Аніма (жіночий елемент у психіці кожного чоловіка) та Анімус (чоловічого елемента в психіці жінки). Обидва ці елементи приховані в психіках, людина ніби «забула» їх. Геракліт теж наголошує на діалектичній картині світу, в якій для досягнення гармонії мають бути наявними два елементи: чоловіче й жіноче начало. За Гераклітом, можлива «і „прихована гармонія, в якій приховані та занурені відмінності та протилежності”».

Тобто естетика і філософія виступають у неподільній єдності. Єднання двох начал ми можемо спостерігати і в східній філософії на основному принципі інь і янь. Можна припустити, що той самий принцип був покладений в основу жанру аніме, де, якщо розглядати культурну складову загалом, єдність жіночого та чоловічого начала проявляється максимально, а з іншого боку, поділ на різні жанри допомагає вивільнити та розкрити елементи Аніми та Анімусу.

У наш час аніме є особливим культурним пластом, який поєднує в собі серіали та фільми не лише для дітей, а й для підлітків і дорослих. Унікальність естетики цього напрямку полягає в тому, що японське аніме, будучи замкнутою субкультурою, живе та розвивається за своїми власними законами, має відмінні форми (не лише жанр аніме, а й дизайн персонажів) та ознаки. Прикладом можуть бути відмінні жанри цього мистецтва, як Меха (Eureka 7), сенен (White Cross, Overdrive), сёдзє (Sailor Moon), яой (Fake, Pure romance, Hayakashi no Bara), юрі (Girl meet girl) тощо. Персонажі кожного аніме є унікальними, й у всій культурі навряд чи можна знайти двох абсолютно ідентичних героїв.

Кожен художній образ має свій емоційний та раціональний бік. Це проявляється насамперед у зображенні того чи іншого персонажа. Так, якщо у персонажа аніме великі очі, це означає, що цей герой добрий, чуйний і доброзичливий. І, навпаки, – з маленькими очима найчастіше трапляються негативні герої. В аніме волосся може бути абсолютно будь-якого кольору, починаючи з традиційних від-

тінків і закінчуючи зеленим, синім та фіолетовим кольором. Навіть колір волосся має власну символіку. Наприклад, герої з яскравим кольором волосся, скажімо, червоним або рудим, найчастіше бувають імпульсивними і відкритими, світловолосі – іноземцями, а герої з темним, чорним або темно-фіолетовим волоссям можуть виступати як дуже замкнуті особистості чи негативні персонажі. У багатьох аніме-серіалах персонажі виглядають психологічнішими, ніж у звичайному кінематографі.

Проблеми, яких торкаються аніме-серіали, з одного боку, можуть здатися досить простими та повсякденними, але, з іншого боку, є глибоко філософськими питаннями. Можна відзначити такі ідеї, як: ідея самотності, небажання здаватися навіть у найскладніших життєвих ситуаціях, допомоги близьким і дорогим людям, згуртованості колективу, здійснення мрії, ідея стійкості та мужності, досягнення цілей, ідея подвигу заради блага та щастя коханої людини і загалом ідея кохання. Роль особливості художника виразно наочна у виконавському мистецтві (музика, театр) [Алфьорова, 2004, с. 22]. Вона також яскраво проявляється в аніме. Кожен сценарист бачить сучасний світ по-різному, тому складно знайти два схожих аніме. В одному може йтися про побут простих школярів, які живуть у Токіо або Осаці (Azumanga Dahio, Lucky Star, Lovely Complex), інший же опише постапокаліптичний світ або безкраї простори всесвіту (Toward the Terra, Wolfs rain, King of the beast planet). Символьний бік аніме не обмежується лише зовнішністю головних героїв. Багато уваги приділяється алегоричному бокові буття. Наприклад, падаючі пелюстки сакури не лише є естетично красивою картиною, а й намаганням донести до глядача швидкоплинність часу. Символом може бути і звичайна квітка – наприклад, конюшина (Honey and Clover), і троянда (Paradise Kiss), і навіть пара візерунчастих склянок куплених персонажами (Nana). Всі вони, так чи інакше, пов'язані з часом, що безповоротно минули, щастя і радості, готуючи тим самим глядача до нових поворотів сюжету. Символ долі чи року має завуальований характер, і проявляється насамперед під час зустрічі головних героїв. Щоб глядач зміг відчувати всю гостроту моменту, режисер використовує не лише емоції персонажів, а й зупиняє час на картинці.

У більшості випадків ця зустріч є доленосною для обох героїв, і після неї починається основна

розповідь. Якщо порівнювати аніме і сучасні пост-модерністські тенденції, то схожість з ними полягає лише в тому, що весь Універсум визнається за ігровий калейдоскоп текстів, смислів, форм і формул, символів, симулякрів та симуляцій [Торікай Шін'ічі, Комацу Мегумі, 2006, с. 14]. Зазвичай самі постмодерністи часто порівнюють свій творчий метод із карнавалом, у якому відбувається театралізоване змішання різних культурних блоків (Йонедзава Йошіхіро, 2003, с. 5). Але якщо в постмодернізмі і в його естетиці немає певної мети, а над ідеальною красою панує тілесна, то в субкультурі аніме ми швидше виявимо повне протиставлення цій традиції. Почуття прекрасного в глядачеві пробуджує, насамперед, не лише гарне і детальне промальовування персонажів, а й різноманітність їх характерів, життєвих ситуацій, до яких вони потрапляють, та й загалом увесь різноманітний світ. Хоч яким би був світ аніме-серіалу, досить часто відбувається ефект «подвоєння» світу, причому таке, що світ аніме-образів, виявляється, не поєднується з образами реального світу (Торікай Шін'ічі, Комацу Мегумі, 2006, с. 15). Здебільшого це стосується таких жанрів, як постапокаліпсис, панк, кіберпанк, фантастика тощо. Наприклад, дії аніме «Еггоргоху» відбувається у постапокаліптичному/кіберпанк світі, де люди залишили в руїнах забуті військові технології, а в серіалі «Tower of Druaga» був створений повністю вигаданий світ, заснований на шумерській міфології. Однак хоча більшість світів аніме відрізняється від сучасного, є й такі, де персонажі максимально наближені до реальних людей і дія відбувається в сучасному світі («Honey and Clover», «Reaching you», «Special A», «Itazura na Kiss»). Навіть у таких примітивних і простих, з одного боку, аніме, сценаристи та художники намагаються наблизити читача не лише до зовнішнього світу чи до внутрішнього світу героїв, а й наблизити глядача до піднесеного.

Одним з тих, хто зміг не лише зробити а й осмислено й структуровано, як художник і творець, підійти до питання створення й злиття двох світів та трансформацій і метаморфоз на екрані, є класик і деміург японської анімації Хаяо Міядзакі.

Цей анімаційний режисер отримав визнання у Японії, та й за її межами. У його роботах можна побачити цікаві види трансформації. Зовнішня трансформація очевидна на візуальному рівні, тоді як трансформація зсередини розпізнається і розуміється у духовній зміні персонажа.

Трансформація в анімації Хаяо Міядзакі тісно пов'язана із магією. Відомо, що магія є невід'ємним елементом казки чи міфу. Вона супроводжує трансформацію впродовж усього оповідання. Це може бути чарівне місце, ворог, помічник чи об'єкт, які допомагають героєві. Вивченням казок займалися такі дослідники, як А. А. Аарне та В. Пропп. Однак для дослідження їх класифікації виявилось недостатньо, тому слід звернутися до категорії D magic «Мотиви-індексу народної літератури» Стіта Томпсона – вченого, який був продовжувачем класифікації А. А. Арне.

Здатність трансформуватися та звільнитися від чарів – це лише одна з чарівних сил, що існують у популярних традиціях та народних казках. Світ магії настільки добре зарекомендував себе на тлі таких оповідань, що часто магичні здібності всіх видів приймаються без коментарів і майже завжди є лише допоміжними мотивами, цілком випадковими для основної дії казки» (Thompson Stith, с. 260).

Тому у своїй праці Томпсон виокремив велику кількість індексів магичної трансформації; деякі з них можна бачити в аніме Хаяо Міядзакі: зміна образу, трансформація людини в тварину, птаха або в якийсь об'єкт, трансформація риби в людину, перетворення розміру об'єкта, трансформація через силу слова, перетворення різними способами, періодичне перетворення, добровільна трансформація, трансформація за допомогою чарівної їжі, магичний об'єкт впливає на тимчасову зміну особи, втрата чарівної сили, засоби виробництва чарівної енергії, чарівна сила, чарівна німота тощо. У фільмах Хаяо Міядзакі головним є перетворення форми, а не трансформація характеру героя. Найчастіше в роботах цього майстра можна побачити, як під впливом зовнішніх факторів, що трансформуються, чи то безпосередньо перетворення зовнішнього вигляду самого героя або предметів і дійових осіб навколо нього, змінюється характер персонажа, що опинився поза зоною свого комфорту.

Для аналізу було вибрано такі фільми режисера Хаяо Міядзакі: «Віднесені привидами», (2001), «Ходячий замок Хаула» (2004), «Рибка Поньо на кручі» (2008).

Головна героїня анімаційного фільму «Віднесені привидами» – десятирічна дівчинка, яка разом зі своїми батьками опинилася у світі парфумів. Слід зазначити, що найголовніша героїня не відчуває на собі зовнішню трансформацію як таку. Єдина сце-

на її зовнішньої зміни – це перетворення Тихіро на привид, яке зникло за допомогою їжі даного світу. Проте трансформація довколишніх «людей» сильно впливає на її внутрішні перетворення. Перший приклад візуальної трансформації, який постає перед нами в цьому аніме, – перетворення батьків Тихіро на свиней після їжі, призначеної для жителів цього світу – духів. Ця трансформація не впливає на внутрішнє перетворення характеру батьків, тому що наприкінці фільму вони нічого не пам'ятають. Однак перетворення батьків на тварин вплинуло на подальше становлення їхньої доньки. Тихіро – розбещена і боягузлива дівчинка. Для того щоб врятувати батьків, їй доводиться долати свій страх.

Головним завданням Тихіро було влаштуватися на роботу в лазні для парфумів під керівництвом відьми Юбаби. У сцені, де Тихіро таки відстояла своє право на роботу, Юбаба забирає частину імені дівчинки. Втративши своє ім'я, Тихіро мала стати служницею в лазнях, забувши про свою початкову мету. У такому разі вона не врятувала б своїх батьків, яких згодом подали на стіл гостям, і назавжди залишилася б у світі духів. Однак у Тихіро з'явився магічний помічник Хаку, який був духом річки і міг перетворюватися на морського дракона, – дух зміни, а тому дух життя. Під чуйним керівництвом помічника Тихіро навчилася виживати у світі духів.

Хаку, як і Тихіро, був працівником лазень і головним помічником відьми Юбаби. Він прибув у світ духів, щоб навчитися магії, проте Юбаба забрала його ім'я, тому Хаку забув, ким є насправді. Коли дракону загрожувала небезпека, Тихіро, не роздумуючи, кинулася рятувати його, незважаючи на покарання. Завдяки їй Кавакугава повернув своє ім'я і надалі був вільний від чарів Юбаби. В аніме є ще один персонаж, який відчуває на собі зовнішню трансформацію, – дитина Юбаби – величезне немовля. Воно звикло отримувати все й відразу, купалося у надмірній турботі матері. Немовля перетворюється на маленького, пухкого гризуна, який рушив у дорогу разом із Тихіро. Дорогою гризун зміг краще пізнати дівчинку, тому, повернувшись у лазні до матері, зажадав, щоб вона відпустила Тихіро з батьками у світ людей. Таким чином, головним елементом аніме «Віднесені привидами» є особистісна трансформація головної героїні стрічки. З розбещеної дитини вона перетворилася на впевнену в собі, хоробру дівчину, яка більше не ховалась за спинами батьків. Зміна її самооцінки та

світогляду – одне з найбільших перетворень, яких зазнає кожна людина у своєму житті.

Аніме «Ходячий замок Хаула» – екранізація казки англійської письменниці Діани Вінн Джонс, в якій магія є частиною світу героїв. Головними персонажами історії є Софі та Хаул, які страждають від прокляття, або нав'язаного самими собі, або нав'язаного героєм-антагоністом.

Героїня цієї історії Софі Хаттер – старша з трьох сестер, яка була впевнена, що як найстарша вона зобов'язана стежити за сімейним бізнесом і сестрами, яких потрібно видати заміж. Потрібно зауважити, що Софі хоч і молода дівчина, але носить простеньку сукню, капелюшок без прикрас та строгу зачіску – косу, тому великої симпатії протилежної статі не викликає. Навіть солдати, які причепилися до неї в одному з епізодів, назвали її «мишкою». Одного вечора Софі нагрубила Відьмі пустки, за що була перетворена на стару, таку, якою вона відчувала себе всередині. При цьому Софі нікому не могла розповісти про те, що вона проклята. Щоб зняти прокляття, Софі вирушає на пошуки чарівника Хаула. Хаул постає перед нами в образі прекрасного принца, який врятував «мишку» від солдатів, проте пізніше ми розуміємо, що Хаул – схильна до нарцисизму, егоїстична і боягузлива людина. Незважаючи на те, що Софі перетворилася на стареньку, в хаті Хаула вона виявляє неприховану цікавість, яка частіше притаманна дітям, на що учень Хаула Маркл зауважив: «...вона скрізь свій ніс засуне».

Прибираючись у будинку чарівника, Софі переставила засоби для догляду за зовнішністю у ванній Хаула, що призвело до зміни кольору волосся останнього. Побачивши це, Хаул вирішив померти, покликавши тіні: «Навіщо жити, якщо ти некрасивий». Відповідь Хаула вразила і розлютила Софі, яка і раніше не вважала себе красунею, а зараз і зовсім перебувала в тілі старої. Поступово Софі змінює зовнішній вигляд, то повертаючись у молоде тіло, то знову стаючи старенькою. Коли вона почувається впевненою, коханою чи наділеною повноваженнями, Софі повертається до молодого себе. Коли вона втрачає свою хоробрість чи впевненість, почувається неповноцінною, вона знову стає літньою жінкою. Це відбувається протягом усього оповідання у різних ситуаціях, що становлять внутрішні емоційні перешкоди, які мають бути подолані під час пошуку нею життєвого шляху.

Хаул як герой-чарівник трансформується у різні форми. Прикладами його магічних перетворень можуть служити епізоди, де Хаул стає антропоморфним чорним хижим птахом великих розмірів, який був необхідний йому для здійснення військових дій. Ця трансформація є прикладом мотиву перетворення людини на птаха. Хаул також застосовує людські маскування. Наприклад, коли він прийшов забрати Софі з королівського палацу, то з'явився в образі короля. Таким чином, можна зробити висновок, що поки Софі була молодою, вона витратила своє життя. Вона мислила як людина похилого віку і не замислювалася про те, щоб щось змінити. Як тільки Софі перетворилася на стареньку, вона почала шкодувати, що, можливо, так і помере, не зазнавши радощів молодості. Ця трансформація допомогла їй повірити у себе, знайти свій життєвий шлях та допомогти іншим персонажам. Незначна трансформація Хаула допомогла йому зізнатися у своїх слабкостях, а теплі почуття до Софі зробили його сильнішим і впевненішим у собі. Він переходить зі стану самотності, боягузливості та егоїстичності в стан зрілої, відповідальної та люблячої людини. Він перестає тікати від проблем, тому що в нього з'являється хтось, кого треба захищати: «Мені годі тікати. Тепер я маю дещо, що я хочу захистити. Це ти».

В аніме є ще персонажі, які виявляють магічну трансформацію: Відьма пустки, Маркл – учень Хаула, Ріпка та Кальцифер.

Відьма пустки – це могутня чаклунка, яка підтримувала свою молодість завдяки власним магічним силам. На початку аніме вона була зарозумілою і вимогливою жінкою, яка перетворила Софі на стару. Однак відьма стала неугодною королівській чарівниці, тому у неї були вилучені магічні здібності. Після цього Відьма пустки набула свого справжнього вигляду. Щойно відбулася візуальна трансформація старої жінки, вона стала, здавалося б, м'якою та доброю особистістю, якій частково все ще притаманні сильні нахили до влади та контролю над іншими. Маркл – сирітський хлопчик, учень Хаула. Він стежить за порядком у замку та вчиться бути чарівником. Він використовує магічний об'єкт досягнення візуальної трансформації. Коли клієнт приходить до дверей або якщо Маркл виходить на вулицю, він надіває плащ, який перетворює його на бородатого чоловіка. Ріпка – персонаж, який зустрічається Софі на шляху до замку Хаула. Ріпка – опудало, яке було принцом

сусідньої держави після того, як врятувало життя героїв і отримало на подяку поцілунок від Софі. Кальцифер – демон, який зіркою впав на землю. Він уклав договір із Хаулом і натомість на чарівні сили забрав серце чаклуна. В аніме Кальцифер – це вогонь, який підтримує сили Хаула і керує ходячим замком. Демон далеко не байдужий персонаж. Коли він став вільним, то не став шукати нову жертву, а повернувся до Хаула, виконуючи колишню роботу без будь-якої жертви. Як показують вищенаведені приклади, у цьому фільмі герої та героїні демонструють візуальні трансформації, які відбуваються за допомогою магічних засобів, а також більш глибокі та тонкі внутрішні перетворення, що надихали їх не здаватися в небезпечних обставинах і виявляти свою цілісність.

«Рибка Поньо на кручі» є синтезом казки Г. Х. Андерсена «Русалонька» та міфу про Великий потоп. Проте більше цікавить саме її казкова частина, на прикладі якої було розглянуто трансформацію персонажів. Поньо – маленька рибка з людським обличчям, яка хоче стати звичайною дівчинкою. Одним із мотивів цієї історії є трансформація від тваринної іпостасі до людської форми.

Перша трансформація Поньо відбувається, коли вона зустрічає хлопчика на ім'я Соуске. Поньо застрягла в банці, викинутій у море, Соуске побачив безпорадну рибку і вирішив їй допомогти. Хлопчик розбив банку і порізався об її край. Злизавши кров, Поньо перетворилася на людину. З цього моменту і впродовж усієї подальшої історії ми бачимо трансформацію Поньо у двох різних іпостасях: у вигляді риби в людській подобі, але з курячими ногами та повністю у подобі людській.

Матір'ю Поньо є богиня води Маам-маре, тому рибка має чарівну силу, якої вона не позбавляється навіть у людській подобі. Таким чином, вона легко може використовувати магію для досягнення необхідних цілей у певний момент: увімкнути генератор, зробити іграшковий човен Соуске повномірним, щоб вони могли знайти маму хлопчика, запалити свічку та інші дива. Ці епізоди ілюструють здатність Поньо трансформувати об'єкти світу за допомогою магії. В останньому епізоді ми бачимо, що завдяки чарівному поцілунку та використанню магії Поньо змогла остаточно позбутися своєї риб'ячої подоби та стати людиною. Однак при цьому їй довелося відмовитися від магії та свого колишнього життя під водою. На відміну від казки

Г. Х. Андерсена «Русалонька», радикальна трансформація Поньо в аніме Хаяо Міядзакі призвела до щасливого кінця.

Висновки. Після проведеного аналізу можна визначити, що естетика й культурна складова є визначальною для сучасної культури, естетика є своєрідною та багатогранною і включає в себе не лише матеріальний (форму вираження тобто аніме серіал або фільм), а й так само і алегоричний бік, який і наповнює всі аніме змістом, символікою та своєрідністю. Аніме пропонують глядачам необмежені можливості, тому що промовляють міжнародною мовою та викладають сюжет наочно. Багато творів не представлено на експорт, але чекають свого часу. Аніме досягли високого рівня за рахунок багатства образотворчих засобів. У них представлені чарівні персонажі з багатим внутрішнім світом і сюжети з глибоким змістом, при цьому наявні стрімкість розвитку подій, промовисті діалоги та надзвичайні спецефекти. Цими найвищими аспектами пояснюється їхня популярність в Японії. Провівши аналіз вибраних фільмів Хаяо Міядзакі, можна зробити висновок: у його фільмах магія є основним мотивом, що впливає на зовнішню трансформацію героїв аніме. З іншого боку, у його анімаційних роботах можна відчуті іншу трансформацію, що відбувається на більш глибокому рівні – у характерах самих персонажів.

Говорячи про свої роботи, Міядзакі посиляється на те, що молоді люди прагнуть ілюзорного світу, ностальгують за зрілою людиною і впевнені в необхідності фантазій про справді унікальні уявні світи і персонажі. У своїх фільмах Міядзакі наповнює історії приголомшливою кількістю надприродних елементів, які процвітають на екрані завдяки взаємодії магії та трансформації. Він створює оповідання таким чином, що історія має у своїй основі і певний світський реалізм. Баланс цих двох елементів – надприродного та реального світу – підтримують магичні перетворення у його оповіданнях, які сприяють особистісному зростанню героїв. На прес-конференції з нагоди свого відходу з посади аніматора студії «Гіблі» Хаяо Міядзакі зазначив, що він хотів би донести до дітей основну свою ідею: життя варте того, щоб жити. На своїх персонажах він показує наступне: хоч яка б трансформація, зовнішня чи внутрішня, впливала на існування людини, життя є головною перевагою. «Це основа всієї моєї творчості, під неї підлаштовувалося все», – стверджує японський анімаційний режисер.

уваллося все», – стверджує японський анімаційний режисер.

Джерела та література

- Алфьорова З. І. (2004). Міфологія «манги» й аніме у фільмах про віртуальну реальність. *Вісник Харківської державної академії культури*. Харків. Вип. 15. С. 21-29. Бібліогр.: 15 назв.
- Вейн Дайер. *Як повірити в себе* [EP] / Дайер Вейн. URL: <https://iknigi.net/avtor-ueyn-dayer/96167-kak-poverit-v-sebya-ueyn-dayer/read/page-1.html>
- Йонедзава Йошіхіро (2003). Всесвітній феномен аніме: минуле та майбутнє. *Nipponia Journal*. Вип. 27. С. 4-7.
- Мильченко Лариса, Татарінова Лариса (2020). Особливості сприйняття візуальної книги. Комікси. Манга. Графічний роман. *Вісник Книжкової палати*. № 12. С. 10-15.
- Торікай Шін'ічі, Комацу Мегумі (2006). Світ аніме зсередини. *Nipponia Journal*. Вип. 27. С. 14-16.
- Хаяо Міядзакі виповнилося 80 років. Він створив дивовижний анімаційний всесвіт. [EP]. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-55544415>
- Folger, Karsdorp. Marten van der Meulen, Theo Meder & Antal van den Bosch MOMFER : *A Search Engine of Thompson's Motif-Index of Folk Literature*. P. 17.
- Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk Literature*. P. 498-864.
- Thompson, Stith. *The Folktale*. University of California Press. – 519 S.

References

- Alforova, Z. I. (2004). Mifolohiia «manhy» y anime u filmakh pro virtualnu realnist [Mythology of «manga» and anime in films about virtual reality]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury*. Kharkiv. Vyp. 15. С. 21-29. Bibliohr.: 15 nazv.
- Vein, Daier. *Yak poviryty v sebe* [How to believe in yourself] [ER] / Daier Vein. URL: <https://iknigi.net/avtor-ueyn-dayer/96167-kak-poverit-v-sebya-ueyn-dayer/read/page-1.html>
- Yonedzava, Yoshikhiro (2003). Vsesvitnii fenomen anime: mynule ta maibutnie [The worldwide phenomenon of anime: past and future]. *Nipponia Journal*. Vyp. 27. С. 4-7.
- Mylchenko, Larysa, Tatarinova, Larysa (2020). Osoblyvosti spryiniattia vizualnoi knyhy. Komiksy. Manha. Hrafichnyi roman [Peculiarities of visual perception books Comics. Manga. Graphic novel]. *Visnyk Knyzhkovoї palaty*. № 12. S. 10-15.
- Torikai, Shinichi, Komatsu, Mehumi (2006). Svit anime zseredini [The anime world from the inside]. *Nipponia Journal*. Vyp. 27. S. 14-16.

Khaiao, Miiadzaki vypovnylosia 80 rokiv. Vin stvoryv dyvovyzhnyi animatsiinyi vsesvit [Hayao Miyazaki turned 80 years old. He created an amazing animation Universe] [ER] URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-55544415>

Folgert, Karsdorp, Marten van der Meulen, Theo Meder & Antal van den Bosch MOMFER : *A Search Engine of Thompson's Motif-Index of Folk Literature*. S.17.
Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk Literature*. S. 498-864.
Thompson, Stith. *The Folktale*. University of Callifornia Press. 519 s.

George Kurbanov

Manga and anime in the Hayao Miyazaki creation

Abstract. This article is dedicated to the study of the genre of animated films known as anime and its manifestation in various forms of literature and art, primarily in cinematography. The nuances of the Asian perspective on anime are analyzed based on animation material, articulating its consonance with the latest contexts of Japanese underground culture, the reasons for the genre's popularity not only in Japan itself but also beyond its borders, and how the work of one of the cult directors and artists of Japanese animation, Hayao Miyazaki, influenced the genre and its contribution to its development. The article describes the features of anime, the differences from Western animated films, introduces diversification and comparative characteristics of genre modalities, explores the principles of its rapid development in the screen art of Japan, analyzes the creative path and legacy of Hayao Miyazaki in the genre of animated films. The article is based on a corpus of ideas from the intersection of the aesthetics of Asian culture and worldview-mythological complexes of anime and manga, as well as bibliographic materials that have acquired and are reflected in the works of director Hayao Miyazaki and his colleagues, such as Tatsuki Fujimoto, and manga authors such as Masamune Shiro. The article provides examples of Hayao Miyazaki's animated films, as well as their specific stylistics and features. Genre features are defined and historical information about Manga style is revealed. The article reflects the creativity and stylistics of the Japanese artist Hayao Miyazaki, whose work is centered on cultural issues, namely the resolution of the contradictions between archaic and high-tech in modern culture, the dialogue between traditional Japanese culture and modern Western mythologies, humanistic and universal values that bring Christianity and Shintoism together. Significantly, his works have achieved enormous success not only in Japan but also among Western audiences, characterized by their exceptional individuality and recognition. The article examines the issue of transformations in various anime works of the artist, considered anime works not only from the Shinto cultural logic, but also from a special universal worldview. It is these existential experiences that mark the mental life of people with a sensitive character.

Keywords: Manga, anime, Japan, culture, animated films, Hayao Miyazaki.

Хімич Андрій Вікторович,
аспірант кафедри режисури телебачення. Київський
національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Andrii Khimich,
Postgraduate student of the TV Directing Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ПІДТЕКСТ ЯК РЕЖИСЕРСЬКИЙ СПОСІБ ПЕРЕДАЧІ ХАРАКТЕРУ ПЕРСОНАЖА У КОНВЕНЦІЙНИХ СЦЕНАХ ДЕТЕКТИВУ

Анотація. У статті розглянуто особливості ключових сюжетно-лінійних сцен у детективах, а саме конвенційній сцени допиту, розслідування, отримання справи слідства. Розглянуто різницю між режисерським вирішенням стандартизованих сцен у жанровому та авторському детективі. **Предметом дослідження** є підтекст у авторських детективах як приклад стимуляції варіативних режисерських рішень. Виокремлено основні типи підходів, завдяки яким режисери ускладнюють конвенційні сцени допиту та розслідування за рахунок акцентування характеру протагоніста, насамперед, за допомогою стилістики камерного показу фільму: монтаж, рух камери, крупності та режисерського інструменту, підтексту, що спрямований на створення та прояв характеру, його бажань і надзавдання як особистості. **Методологія дослідження.** У процесі роботи використовувалися такі методи: системно-аналітичний метод (для вивчення та аналізу жанрових структур детективів), порівняльний метод (для порівняння конвенційних сцен у детективних фільмах), метод класифікацій (для узагальнення та систематизації висновків). **Результати та висновки.** Під час аналізу детективів, виявлено проблему конвенційних сцен, що пояснюють контекст розслідування, та сцен допиту, які містять лише інформаційний зміст і виконують функцію розвитку сюжетно-лінійної композиції та дії протагоніста. Доведено, що це породжує надлишкову інформативність. У результаті дослідження режисерських прийомів у конвенційних сценах детективу, доведено, що підтекст є одним із інструментів редукації заангажованості інформацією та акцентом на розкритті характеру протагоніста. Режисерськими інструментами висвітлення підтексту є: 1) камера, що наголошує внутрішній стан персонажа (активно використано режисером К. Ноланом у фільмі «Безсоння» та П. Верховеном у фільмі «Основний інстинкт»); 2) словесна дія, діалог (обрив на півслові, повтор, натяк, ілюстрацією якого є фільм М. Макдона «Три білборди»); 3) надзавдання персонажа (розглянуто на прикладі фільму Ж. Тріє «Анатомія падіння»); 4) мова тіла та жести (ефективно застосовано у фільмі Сідні Люмета «Перекладачка»). Доведено, що підтекст, згідно з концепцією Л. Сегер, спрямований на створення та прояв характеру, його бажань і надзавдання як особистості.

Ключові слова: детектив, режисура ігрового кіно, підтекст, характер в кіно.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Англійський письменник Стівен Ван Дайн у 1928 році, проаналізувавши літературу батьків детективу – Едгара Алана По та Артура Конан-Дойла, опублікував свої «20 правил, для тих, хто пише детектив» (Van Dive, 2015), де він, зокрема, наголошував, що обов'язковим злочином

у детективі є вбивство, персонаж-слідчий завжди повинен бути присутнім, а кохання заборонено, адже історія мусить бути грою в хованки не між коханцями, а між детективом і злодієм. Цього ж року на першу церемонію «Оскар» номінувався чорно-білий німий фільм «Рекет», знятий у жанрі детективної історії про поліцейського. Висока

оцінка детективного фільму фахівцями Американської кіноакадемії акцентувала вихід жанру зі сфери чистої розважальності на новий рівень. У детективному жанрі почали працювати такі майстри кіно, як А. Гічкок, А. Куросава, О. Веллс та Б. Вайлдер. Їхні стрічки стали не лише класикою світового кіномистецтва, а й сформували певні стандарти детективного жанру і, відповідно, очікування глядачів, їхні сподівання на наявність певних обов'язкових (конвенційних) сцен, характерів, перипетій, твістів.

Наявність загадкової події, обставини якої невідомі й мають бути з'ясовані, продовжує бути актуальною для кіномистецтва, привертаючи увагу глядачів. Детектив вважається піджанром кримінальної історії з наявним обов'язковим героєм – слідчим. Саме тому жанрова конструкція детективного фільму неможлива без конвенційних сцен допиту підозрюваних; зустрічі із замовником/босом, що ставить завдання; оповіді контексту розслідування та дедуктивних висновків протагоніста, де він розказує, хто є справжній вбивця і чому. З погляду сюжетно-лінійної композиції такі сцени необхідні для побудови інтриги, руху фабули далі та утримання уваги глядача. Проте вони значно хибують на заангажованість словами та прямолінійну взаємодію між персонажами. Використання такого типу вербальної комунікації призводить до примітивної взаємодії між персонажами та спрощення змісту сцени. Теоретик кінодраматургії Роберт Маккі виділяє три основні функції діалогу: «експозиція» – тобто інформація, щоб зрушувати історію далі, «словесний портрет» – мовленнєва характеристика персонажа та «дія» – зовнішня або мисленнєва, спрямована на зміну обставин і прояв ставлення персонажа до чогось/когось (McKee, 2016, р. 22). З огляду на таку класифікацію, діалоги в наведених вище сценах виконують функцію «експозиції».

У другій половині ХХ ст. мас-культура з її кітчевими та низькоякісними творами потрапляє до сфери артхаусного, авторського кінематографа та вимагає переосмислення жанру детективу. Як наслідок, виникають приклади детективів, автори яких ставлять на меті оповідь не лише загостреної інтриги, а й складного та неоднозначного характеру самого детектива чи підозрюваного. До неповного переліку подібних кінофільмів належать такі визначні твори, як «Мементо» (реж. Крістофер Нолан, 2000), «Малхолланд Драйв» (реж. Девід Лінч, 2001), «Фарго» (реж. Нейтан та Ітан

Коени, 1996), «Містична річка» (реж. Клінт Іствуд, 2003). Тим самим переосмислення жанру зумовлює появу нової інтерпретації конвенційних, тобто обов'язкових жанрових сцен навколо сюжетної інтриги розслідування, що, зі свого боку, впливає на акторське існування, діалог і підтекст. Водночас у науковій та спеціалізованій літературі з кінознавства, теорії кінодраматургії та режисури практично не висвітлений аналіз підтексту в детективі як інструменту побудови дії та створення характеру, що робить наукову розвідку привабливою не лише для масового глядача, а й для кінознавців, критиків та практиків кіно.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Дослідження детективу в кіно вже неодноразово ставало предметом наукового аналізу різних авторів. Здебільшого вони висвітлюють драматургічний і культурологічний аспект ранніх детективів-нуарів, як, скажімо, в працях Вільяма Еверсона (Everson, 1972) та Тома Шатца (Shatz, 1981). Кінотеоретик і викладач сценарного мистецтва Роберт Маккі класифікує жанри за драматургічною особливістю, називаючи детектив піджанром кримінального фільму, у якому наратив будується від особи поліцейського (McKee, 1997, р. 95). Визначенням жанрових меж детективу в кримінальному кіно, зокрема аналіз історичного взаємозв'язку між детективом, трилером і фільмами екшн розглядається у працях Торбена Гродала (Grodal, 1997) та Кірстен Моани Томпсон (Thompson, 2007).

Водночас майже не трапляються наукові дослідження режисерського аспекту роботи з актором, стилістики камерного показу фільму (монтаж, рух камери, крупності) у детективах, що робить запропоноване дослідження актуальним.

Мета статті – дослідити та проаналізувати підходи режисерів до роботи із підтекстом у конвенційних сценах детективних фільмів.

Виклад основного матеріалу. Жанр – це домовленість між кінематографістами та глядачем. «Як візуальний засіб, кіно визначає жанр через умовну іконографію, що складається з повторюваних символічних візуальних образів, які реплікуються із фільму в фільм», – зауважують американські дослідники кіно Девід Бордвелл, Крістін Томпсон та Джеф Сміт (Bordwell, Thompson, Smith, 2020, р. 331). Так з'являються конвенції жанру не лише у візуальній площині фільму, як наприклад, «крупний план пістолета Томмі, витягнутого з «форда» 1920-х років буде достатньо,

щоб визначити сцену як гангстерський фільм» (Bordwell, Thompson, Smith, 2020, p. 332), а й елементи сюжетно-лінійної композиції з обов'язковим означенням інтриги фільму, тобто відповідь на запитання «за чим спостерігати?». У мелодрамі глядач спостерігає за розвитком питання «чи переможуть почуття?», у хоррорі – «чи виживуть протагоністи?», а у детективі – «як звершиться розслідування?» (Bordwell, Thompson, Smith, 2020, p. 330). Разом із жанровою інтригою у детективі наявні персонажі, які набули вже ознак типовості та традиційності. Прикладами таких образних штампів, до яких вже звикли глядачі, є хитрий інформатор, комічний напарник або розлючений капітан, який відчайдушно намагається змусити дотримуватися процедури. Зазвичай такі герої є другорядними, мають функціональне значення та поверховий характер, що спричиняє певну ходульність та умовність.

Канонічний літературний детектив Агати Крісті та Артура Конан-Дойла породив конвенційні сцени жанру, які емігрували й у кіно, не зазнавши потужних змін: зустріч із замовником, що ставить перед слідчим/детективом завдання; допит підозрюваних; фінальна сцена, де протагоніст в монолозі розкажує свій дедуктивний метод розслідування. Так у нуарі «Мальтійський сокіл» (реж. Джон Г'юстон, 1941) наявні майже всі класичні сюжетно-лінійні елементи композиції. Інакша конвенція детективу – це переваженість сцен інформаційним діалогом, оскільки глядачеві треба оповісти історію вбивці, підозрюваних, хід розслідування. Приклад такої сцени можна знайти в будь-якому детективі, зокрема у таких фільмах, як «48 годин» (реж. Волтер Хілл, 1982), «Нав'язливий сон» (реж. Майкл Вокер, 2000), «Китайський квартал» (реж. Роман Поланскі, 1975), «Код Да Вінчі» (реж. Рон Ховард, 2006), «Остання спуска» (реж. Джон Даль, 1994).

Детектив як жанр має довгу історію видозмін протагоніста: від нуарних детективів 1940-х років («Третя людина», реж. Керол Рід, 1949; «Подвійна страхівка», реж. Біллі Вайлдер, 1944; «Мілдрет Пірс», реж. Майкл Куртіз, 1945), «крутих» детективів 1950-х років («Безпритульний пес», реж. Акіра Куросава, 1949; «Печатка зла», реж. Орсон Велс, 1958; «Цілуй мене насмерть», реж. Роберт Олдріч, 1955) до неоднозначних та складних персонажів із внутрішнім конфліктом («Основний інстинкт», реж. Пол Верховен, 1992; «Сім», реж. Девід Фін-

чер, 1995; «Тасмніча річка», реж. Клінт Іствуд, 2003). Предметом детективної наради з часом стає внутрішній світ протагоніста, що наповнює акторське існування підтекстом. Але, попри складність власне характерів протагоніста, сцени, які пояснюють контекст розслідування та сцени допиту все ще містять лише поверхневий зміст донесення ходу слідства і виконують функцію розвитку сюжетно-лінійної композиції та дії протагоніста, що породжує надлишкову інформативність.

Одним із режисерських аспектів роботи з діалогом для зменшення інформативності стає створення підтексту існування персонажів. «Сценарії можуть існувати без підтексту, але якщо сценарист хоче розповісти історію, яка стосується внутрішнього життя головного героя, історія мусить мати підтекст. Щоб висвітлити підтекст, історія на передньому плані (лінія дії) мусить переплітатися з історією на задньому плані. Ступінь підтексту залежить від жанру і від схильності письменника до дії чи характеру» (Dancyger, Rush, 2007, p. 212). Цілком логічно зробити висновок, що у масовому кінематографі, особливо в такому жанрі як детектив, наявний страх втратити увагу глядача: «...історії з невеликою кількістю подій на другому плані бракує дії, тоді як історії, де лише всі події на першому плані (фабулі), бракує продуманих характерів» (Dancyger, Rush, 2007, p. 212). Авторське кіно, зі свого боку, спирається на думку, що зміст історії має характер (Travis, 2000, p. 301), а значить кожна нова сцена – це можливість ще більше про нього оповісти. «Сценарист мусить чітко усвідомлювати, що підтекст розвивається в тандемі з характером. Сценарист мусить шукати події, які визначають характер персонажа. Якщо зовнішні події пов'язані зі стосунками, сценарист може використовувати підтекст, що виходить за рамки сюжету. Результатом може стати більш емоційно насичений досвід для глядача» (Dancyger, Rush, 2007, p. 212). Такі авторські детективи, як «Мовчання ягнят» (реж. Джонатан Деммі, 1991), «Три білборди» (реж. Мартін Макдона, 2017), «Перекладачка» (реж. Сідні Люмет, 2005) та «Анатомія падіння» (реж. Жюстін Тріє, 2023) є доводом водночас і глядацької популярності фільмів, і великої уваги до характерів протагоністів.

Для порівняння візьмемо класичну сцену «отримання справи» у двох фільмах про жінку-слідчого: «Міс Конгеніальність» (реж. Дональд Пітрі, 2000) та «Мовчання ягнят». У «Міс Конгеніаль-

ність» Грейс Харт (Сандра Буллок) отримує завдання розібратись із небезпекою на конкурсі краси. Грейс – єдина у відділку поліції жінка, вона щойно невдало завершила минулу місію і тепер прагне довести, що вона професіонал (Miss Congeniality, 2000). Сама сцена складається лише з прямої передачі інформації начальника поліції, який оповідає суть справи. Про дискомфорт через втрату авторитету глядач дізнається з діалогу з начальником у наступній сцені, де вона намагається отримати дозвіл провадити це розслідування. На противагу, у фільмі «Мовчання ягнят», Кларіс (Джуд Фостер) відчуває доволі схожі почуття: єдина жінка у підрозділі, тиск, сексуалізація. Різниця полягає у тому, що все це передано не в діалозі, а в тому, як існує сам характер. Кларіс ніби намагається асимілюватись під чоловічу атмосферу – говорить стримано, низьким тембром і старається не проявляти емоцій, адже у світі чоловіків заведено вважати, що слабкий бік жінки на роботі – це відверта емоційність. Саме про те, що замовчує Кларіс, вона спілкуватиметься з Ганібалом (Ентоні Гопкінс), відкриваючи власний емоційний світ зі страхами, переживаннями та спогадами дитинства (The Silence of the Lambs, 1991). Сцена, де Кларіс одержує справу, знята майже «вісімкою» (персонажі дивляться одне на одного через плече), але якщо погляд Кларіс спрямований на начальника, то його погляд – у камеру, наголошуючи незручність та бентегу, що їх відчуває Кларіс. Цей прийом використано впродовж усього фільму, зображаючи відчуття небезпеки для Кларіс посеред «чоловічого світу». Водночас жодної додаткової репліки в сценарії для цього не звучить.

Трилер як жанр часто межує з детективом, прикладом чого є і «Мовчання ягнят», і також «Основний інстинкт» (реж. Пол Верховен) та «Безсоння» (реж. Кристофер Нолан, 2002). Трилер як жанр будується навколо сапсенсу (з англ: невизначеність, неспокій, тривога), тобто внутрішніх бентежних переживань персонажа і очікування, що от-от станеться щось погане. Така увага до чуттєвої діяльності впливає на стилістику камерного показу фільму, що намагається вдивитись у персонажа, передати його стан та розкрити підтекст його дій. Перша сцена допиту Кетрін Трамелл (Шерон Стоун) у фільмі «Основний інстинкт» супроводжується дуже крупними планами детектива Ніка (Майкл Дуглас) та Кетрін, створюючи у глядача враження, що між ними зараз щось відбувається поза межами слів (Basic

Instinct, 1992). Допоки вона просто відповідає на питання «я з ним спала», «я його не вбивала», камера роздивляється у сцені зовсім інакші стосунки між персонажами, окрім простого допиту, намагається акцентувати підтекст їхньої розмови. У фільмі «Безсоння» детектив Вілл (Аль Пачіно) розв'язує справу на Алясці, де на час його приїзду не заходить сонце, через що він страждає на безсоння (Insomniam, 2002). Тут теж детектив межує з психологічним трилером, адже усі сцени допиту та розслідування супроводжуються вираженим станом втоми Вілла: він незібраний, відволікається, чує шум у вухах. Камера водночас передає його психологічне самопочуття через розмитий кадр, неочікувані стрибки фокусу. Так, усі функціональні сцени передають не лише фабульно важливу інформацію, а й стан протагоніста.

Американська дослідниця кіно Лінда Сегер у своїй книжці «Subtext» (англ. «підтекст») класифікує інструменти створення підтексту, виділяючи такі види: обрив на півслові (коли герой сам не домовляє фразу до кінця), повтор (для посилення відгуку герой повторює свої слова), натяк, контрапункт дії та слів (говорить одне, а робить інше), мова тіла та жести (посилання). Підтекст у розумінні Л. Сегер спрямований на створення та прояв характеру, його бажань і надзавдання як особистості (Seger, 2017, p. 55-83)

Прикладом прояву підтексту може слугувати сцена допиту Мілдред (Френсіс МакДорманд) у фільмі «Три білборди». Допит починається з жарту шефа поліції Біла (Вуді Харельсон), про те, що якщо звільнити всіх расистів, то у них у відділенні нікого не залишиться (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri, 2017). Так, він ніби натякає, що він хороший хлопець і розуміє почуття Мілдред. Його дія – змусити Мілдред зняти білборди. Далі починається сцена допиту, в якій, попри «nothing personal just business» (з англ: нічого особистого, лише бізнес), коли Мілдред говорить про нову молоду коханку чоловіка, коп співчутливо на неї дивиться. Це не прямолінійна дія, а прояв стосунків між персонажами. Як наслідок глядач дізнається, що це саме Мілдред зі своєї кишені заплатила за білборди і не взяла жодної копійки у колишнього чоловіка – що свідчить про її стосунки з чоловіком і бажання бути незалежною від нього. Стосунки між персонажами загострюються, от-от станеться сварка, але далі сцена рухається у неочікувану розв'язку – Біл кашляє на Мілдред кров'ю – «я не

хотів», а вона, наче мати, його втішає – «я знаю, милий». Така деталь поведінки Мілдред аж ніяк не впливає на розвиток фабули, але розкриває її характер, як турботливої матері, що шукає справедливості за вбивство своєї дочки.

Детектив «Перекладачка» оперує підтекстом через маленькі дії та жести персонажів, відкриваючи їхні почуття. Так, у сцені допиту, Сільвія (Ніколь Кідман), постійно то відкидається на спинку стільця, то оглядається пообіч, то кидає ручку на стіл, наголошуючи контрапункт нервової фізичної дії та спокійного, майже шепоту, голосу (The Interpreter, 2005).

Прикладом створення підтексту через надзавдання персонажа є авторський детектив «Анатомія падіння», в якому відбувається сцена допиту 11-річного Даніеля у розслідуванні про вбивство його батька (Anatomie d'une chute, 2023). Глядача цікавить поведінка Даніеля, який не просто відповідає на запитання, а намагається захистити маму від слідства. Даніель не розуміє, чи вбивала мати батька, чи ні. Йому треба самотужки визначитись, у що він вірить і яку правду обирає. Так само і у сценах допиту матері Даніеля (Сандра Хюллер), в яких незрозуміло до кінця, чи говорить вона правду, чи ні. Таким чином, глядач мусить самотійно з'ясувати, яке надзавдання головної героїні. У такий спосіб режисер зосереджує увагу глядача не навколо власне інтриги (хто винний?), а навколо характерів фільму, створюючи підтекст їхньої дії через надзавдання персонажів.

Висновки. Під час аналізу детективів, виявлено надмірне використання конвенційних сцен, які пояснюють контекст розслідування, та сцен допиту, які містять лише інформаційний зміст і виконують функцію розвитку сюжетно-лінійної композиції та дії протагоніста. Доведено, що це породжує надлишкову інформативність. У результаті дослідження режисерських прийомів у конвенційних сценах детективу, доведено, що підтекст є одним із інструментів редукції заангажованості інформацією та акцентом на розкритті характеру протагоніста. Режисерськими інструментами висвітлення підтексту є: 1) камера, що акцентує внутрішній стан персонажа (активно використано режисером К. Ноланом у фільмі «Безсоння» та П. Верховеном у фільмі «Основний інстинкт»); 2) словесна дія, діалог (обрив на півслові, повтор, натяк, ілюстрацією якого є фільм М. Макдони «Три білборди»); 3) надзавдання персонажа (розглянуто на прикладі фільму Ж. Тріє «Анатомія

падіння»); 4) мова тіла та жести (ефективно застосовано у фільмі Сідні Люмета «Перекладачка»). Доведено, що підтекст, згідно з концепцією Л. Сегер, спрямований на створення та прояв характеру, його бажань і надзавдання як особистості.

Перспективним є подальше дослідження режисерської роботи у інших піджанрах кримінальних фільмів, зокрема у гангстерському кіно та екшн-фільмах. Також потребують висвітлення акторські рішення залежно від жанру, особливо психологічний аспект стилістики існування актора. Оскільки фіксується тенденція до ускладнення режисури детективів, можна спрогнозувати, що цей жанр завдяки своїй популярності та комерційній привабливості й надалі спрямовуватиметься у бік авторської інтерпретації своїх принципових характеристик.

Джерела та література

- Анатомія падіння* (2023). [Anatomie d'une chute]. Режисер Жюстін Тріє. URL : <https://www.imdb.com/title/tt17009710/>
- Безсоння* (2002). [Insomnia]. Режисер Крістофер Нолан. URL : <https://www.imdb.com/title/tt0278504/>
- Міс Конгеніальність* (2000). [Miss Congeniality]. Режисер Дональд Пітрі. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0212346/>
- Мовчання ягнят* (1991). [The Silence of the Lambs]. Режисер Джонатан Деммі. URL : <https://www.imdb.com/title/tt0102926/>
- Основний інстинкт* (1992). [Basic Instinct] Режисер Пол Верховен. URL : <https://www.imdb.com/title/tt0103772/>
- Перекладачка* (2005). [The Interpreter]. Режисер Сідні Люмет. URL : <https://www.imdb.com/title/tt0373926/>
- Три білборди за межами Еббінга, Міссурі* (2017). [Three Billboards Outside Ebbing, Missouri]. Режисер Мартін МакДона. URL : <https://www.imdb.com/title/tt5027774/>
- Вайт, Е. (2021). *Дванадцять життів Альфреда Гічкока. Історія короля саспенсу* ; пер. з англ. Олександр Стукало. Київ: Лабораторія. 320 с.
- Bordwell, D. / Thompson, K. / Smith, J. / *Filmart* (2020). NY : McGraw-Hill Education.
- Dancyger, K., Rush, J. (2007). *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules*. Oxford : Focal Press.
- Everson, W. K. (1972). *The detective in film*. New Jersey : The Citadel Press.
- Grodal, T. (1997) *Moving pictures: a new theory of film genres, feelings, and cognition*. New York : Oxford University Press.

- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York : Regan Books.
- McKee, R. (2016). *Dialogue: The Art of Verbal Action for Page, Stage, and Screen*. New York : Twelve Books.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York : Random House.
- Seger, L. (2017). *Writing Subtext: What Lies Beneath*. LA : Michael Wiese Productions.
- Thompson, K. M. (2007). *Crime films : investigating the scene*. NY : Wallflower Press.
- Travis, M. (2000). *Directing feature films : the creative collaboration between directors, writers, and actors*. LA : Michael Wise Production.
- Van Dine, S. S. (2015). *Twenty Rules For Writing Detective Stories*.
- Grodal, T. (1997). *Moving pictures: a new theory of film genres, feelings, and cognition*. New York : Oxford University Press. [in English]
- Insomnia* (2002). URL : <https://www.imdb.com/title/tt0278504/>
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York : Regan Books. [in English]
- McKee, R. (2016). *Dialogue: The Art of Verbal Action for Page, Stage, and Screen*. New York : Twelve Books. [in English]
- Miss Congeniality* (2000). URL: <https://www.imdb.com/title/tt0212346/>
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York : Random House. [in English]
- Seger, L. (2017). *Writing Subtext: What Lies Beneath*. LA : Michael Wiese Productions. [in English]
- The Interpreter* (2005). URL : <https://www.imdb.com/title/tt0373926/>
- The Silence of the Lambs* (1991). URL : <https://www.imdb.com/title/tt0102926/>
- Thompson, K. M. (2007). *Crime films : investigating the scene*. NY : Wallflower Press. [in English]
- Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (2017). URL : <https://www.imdb.com/title/tt5027774/>
- Travis, M. (2000). *Directing feature films : the creative collaboration between directors, writers, and actors*. LA : Michael Wise Production. [in English]
- Van Dine, S. S. (2015). *Twenty Rules For Writing Detective Stories*. [in English]
- White, E. (2021). *The Twelve Lives of Alfred Hitchcock. The story of the king of suspense* ; trans: Alexander Stukalo. Kyiv: Laboratory. [in Ukrainian]

References

- Anatomie d'une chute* (2023). URL : <https://www.imdb.com/title/tt17009710/>
- Basic Instinct* (1992). URL : <https://www.imdb.com/title/tt0103772/>
- Bordwell, D., Thompson, K., Smith, J. (2020). *Filmart*. NY : McGraw-Hill Education. [in English]
- Dancyger, K., Rush, J. (2007). *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules*. Oxford : Focal Press. [in English]
- Everson, W. K. (1972). *The detective in film*. New Jersey : The Citadel Press. [in English]

Andrii Khimich

**The subtext as a directorial method for conveying a character's personality
in conventional detective scenes**

Abstract. The article examines the peculiarities of key plot-driven scenes in detective stories, namely, the conventional scene of interrogation, investigation, and obtaining the investigation file. It explores the difference between directorial approaches to standardized scenes in genre and authorial detective fiction. The main types of approaches are identified through which directors complicate conventional interrogation and investigation scenes by emphasizing. The main types of approaches are identified through which directors complicate conventional scenes by emphasizing the protagonist's character, primarily through the stylistic presentation of the film: editing, camera movement, close-ups, and directorial subtext aimed at creating and revealing the character, their desires, and overarching personal goals. **The article uses the following methods of scientific research:** systematic-analytical method (for studying and analyzing the genre structures of detective films), comparative method (for comparing the conventional scenes of detective films) and classification method (for generalizing and systematizing the findings). **Results and conclusions.** During the analysis of detective stories, the problem of conventional scenes explaining the investigation context and interrogation scenes, which carry only informational content and serve the function of developing the plotline and protagonist's actions, has been identified. It has been proven that this leads to excessive informativeness. As a result of the study of directorial techniques in conventional detective scenes, it has been shown that subtext is one of the tools for reducing engagement with information and focusing on revealing the protagonist's character. Directorial instruments for highlighting subtext include: 1) the camera emphasizing the character's inner state (actively used by directors like Christopher Nolan in «Insomnia» and Paul Verhoeven in «Basic Instinct»); 2) verbal action and dialogue (interrupting mid-sentence, repetition, hint, as illustrated by films like Martin McDonagh's «Three Billboards»); 3) the character's overarching goals (examined in films like J. Triet «Anatomy of Fall»); 4) body language and gestures (effectively applied in Sidney Lumet's «The Interpreter»). It has been proven that the subtext, analyzed according to L. Seger's concept, aims to create and manifest the character, their desires, and overarching personal goals. Further research into directorial work in other subgenres of crime films, especially in gangster films and action movies, is promising. Additionally, actor decisions need to be addressed depending on the genre, especially the psychological aspect of the actor's existence. Since there is a trend towards complicating direction of detective films, it can be predicted that this genre, due to its popularity and commercial attractiveness, will continue to move towards authorial interpretation of its fundamental characteristics.

Keywords: detective films, fiction film directing, subtext, movie character.

Вітрив Владислав Вадимович,
аспірант кафедри режисури телебачення,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Vladyslav Vitriv,
Postgraduate student of the TV Directing
Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ПРИНЦИП ДЕДРАМАТИЗАЦІЇ В АРТХАУЗНОМУ КІНО ЯК АВТОРСЬКИЙ ПІДХІД ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОЦІАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Анотація. У статті розглянуто використання принципу дедраMATИЗАЦІЇ у авторських підходах до інтерпретації соціальної реальності засобами кіномистецтва. **Головним предметом дослідження** є застосування принципу дедраMATИЗАЦІЇ у кінофільмах артхаузу як авторського підходу до зображення соціальної реальності. У статті проаналізовано та виокремлено авторські стилістичні вирішення у художніх кінофільмах, що реалізовано за принципом дедраMATИЗАЦІЇ. Йдеться про інструмент, яким сценаристи та режисери-постановники деконструюють канони сторітелінгу та створюють вищий рівень достовірності у кінофільмах заради авторського висловлювання.

Застосовані такі методи наукового дослідження: пошуковий метод (для збору інформації про обрану тему), метод семантико-стилістичного аналізу (для виокремлення окремих стилістичних рис і семантики артхаузних кінофільмів), порівняльний метод (для виокремлення особливостей авторських способів використання принципу дедраMATИЗАЦІЇ), метод узагальнення (для написання висновків).

Результати та висновки. У результаті аналізу кінофільмів артхаузу, що вирішені із авторським переосмисленням принципу дедраMATИЗАЦІЇ, виявлено особливий підхід до використання фабули. Автори, які звертаються до такого підходу, не використовують проблему-катализатор, що вмотивовує вчинки протагоніста та утворює інтригу. Завдяки цьому сценаристи та режисери-постановники мають змогу детальніше викласти обставини існування протагоніста й не зосереджуватися виключно на одному векторі його життя. Також даний підхід розширює можливості використання зображальних інструментів, що акцентують навмисне застосування принципу дедраMATИЗАЦІЇ.

Ключові слова: дедраMATИЗАЦІЯ, артхауз, інструменти режисера-постановника, інтерпретація соціальної реальності, оповідь, фільм без інтриги.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Існує велика кількість досліджень, що розглядають побудову драматургії у жанровому кіно (Роберт Маккі, 1997; Сід Філд, 2005; Блейк Снайдер, 2005; Лінда Сегер, 2011). Здебільшого вони відштовхуються від теорії театральної сценічної драматургії та адаптують напрацювання теоретиків драми під потреби екранного мистецтва.

Поняттям «драма» визначають жанр твору, написаного для різних ролей за логікою конфліктної дії (Паві, 2006). Саме конфлікт, що закладений автором у певному творі, стає основою для драматизації дії, яка фокусує увагу персонажів виключно на вирішенні певної проблеми-катализатора. У ХХ столітті у театральній драматургії відбувається деконструкція звичних для неї форм. Поняття

тя «деконструкція» використовуємо, відштовхуючись від концепції, розробленої Жаком Деррида (Derrida, 1967). Деконструкцією, в контексті запропонованого дослідження, позначено процес долання (або свідомого руйнування) стереотипів драматургічних рішень шляхом виявлення внутрішніх суперечностей традиційних прийомів, можливих трансформацій останніх. Драма продовжує існувати, але зазнає суттєвих змін, що полягають у відстороненні від звичної оповіді та поєднанні у собі різних стилів (Lehmann, 2006). Водночас у сфері художнього кіно продовжують існувати дві авторські стратегії, що різняться за принципами підходу до побудови драматургії. Першою стратегією є використання всіх технологій сценаристики і наробіток теоретиків драми. Другою стратегією є відхід від стандартів екранної та сценічної драматургії з метою особливого авторського висловлювання та відображення суб'єктивного світобачення. Така стратегія свідчить про прагнення до деконструкції звичних канонів сторітелінгу та характеризує окреме явище кінематографа – артхауз. В межах цієї роботи термін «артхауз» за змістом наближений до поняття «авторське кіно» і охоплює фільми, створені видатними майстрами світового кінематографа, позначені впізнаваною авторською стилістикою й індивідуальним мистецьким підходом. Але інструменти, якими автори деконструють певні канони драми, залишаються малодослідженими в артхаузі. Наприклад, такий інструмент як дедрамація (dedramatization) є ключовим у інтерпретації соціальної реальності та впровадженні певного рівня достовірності при її зображенні. Термін «дедрамація» з'явився у мистецтві 1950-х рр. для визначення тенденції до відмови від драматичної побудови сюжету в п'єсі й заміни його хронікальним зображенням або створенням образу безладу (Клековкін, 2012). Даним інструментом користуються видатні автори-режисери, такі як Франсуа Трюффо (François Truffaut), Роберт Олтмен (Robert Altman), Отар Іоселіані (Otar Iosseliani), Вім Вендерс (Wim Wenders) та інші. Тому особливості застосування принципу дедрамації потребують поглибленого аналізу у кінофільмах артхаузу заради осмислення способів перекладу певних особливостей реальності на площину кінодраматургії.

Мета статті – проаналізувати та виокремити способи використання принципу дедрамації у кінофільмах артхаузу й охарактеризувати

підходи авторів-режисерів до інтерпретації соціальної реальності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За рубежні науковці та кінокритики активно досліджують артхауз. Наприклад, американський теоретик та історик кіно Девід Бордвелл (David Bordwell) аналізує явища та особливості авторських стилістичних вирішень фільмів, що поступово утворювали риси артхаузу за рахунок впровадження окремих новаторських прийомів (Bordwell, 2005). Емре Чаглаян (Emre Çağlayan) звертається до окремого напрямку в артхаузі, який окреслює поняттям «повільне кіно» (slow cinema). Цим поняттям визначають різновид кіно, що характеризується, зокрема, применшенням драми, події та дії на користь настрою і наділяє кінострічки медитативною або споглядалною якістю (Kuhn, Westwell, 2012). Саме «повільне кіно», за рахунок принципу дедрамації та спостереження за персонажем, позбавляє авторську оповідь стандартів драми (Çağlayan, 2016). Такий погляд на інструменти автора, хоч і уподібнює кіно із певними ознаками реальності, але дещо звужує підхід до використання інших зображальних засобів. Водночас у сфері зарубіжної кінокритики та публіцистики це питання також обговорюється, що дає матеріал для проведення фактологічного аналізу статей. Приміром, принцип дедрамації було розглянуто у контексті стилістичних вирішень у кінофільмах берлінської школи кіно (Крістіан Петцольд, 1995–2023, Марен Аде, 2003–2016, Ангела Шанелек, 1998–2023) як тих, що відокремлюють артхауз від голлівудського підходу до виробництва кінофільмів (Charles, 2020). Таким чином, це актуальне питання потребує поглибленого наукового дослідження, адже авторські підходи до інтерпретації соціальної реальності та викладення результатів її осмислення мовою кінодраматургії розширюють базу інструментів для авторського висловлювання і тим самим знаходять доступніший спосіб викладу певної проблематики.

Виклад основного матеріалу. У праці «Фігури, прокреслені світлом» («Figures traced in light», 2005) видатний американський теоретик та історик кіно Девід Бордвелл (David Bordwell), описуючи походження та використання такого інструменту режисера, як «довгий план» (long take), зазначає, що саме він спричинив появу іншого ритму у кіно, тобто дедрамації авторської оповіді (Bordwell, 2005, с. 152). Саме дедрамація оповіді, як зазначає Д. Бордвелл, стає ключовою

відмінністю кінематографа Голлівуду від кінематографа Європи 1960-х років, адже ступінь правдивості зображення повсякденного життя має суттєву різницю. Однак Д. Бордвел окреслює лише два типи дедраматизації, що визначають підхід до конструювання сюжетів і використання інструментів режисера. Даними типами є: «пригнічене» або «відсторонене» ставлення автора до зображуваних подій у конкретних сценах і включення фрагментів, які не містять особливого значення для розвитку історії. Ці напрями характеризують початкове сприйняття принципу дедраматизації, але не виявляють більш поглибленого розуміння використання інструментів, що їх застосовують автори для інтерпретації соціальної реальності.

Принципи дедраматизації, запропоновані Д. Бордвелом, застосовували у світовому кінематографі у різні часові періоди та у різних країнах, але автори інтерпретували їх по-різному. Найвиразнішими прикладами, що ілюструють авторські інтерпретації принципу дедраматизації, є фільми режисерів: Франсуа Трюффо – «400 ударів» («400 blows», 1959); Роберта Олтмена – «Польовий шпиталь» («M.A.S.H.», 1970); Отара Іоселіані – «Жив співочий дрізд» (1970); Джима Джармуша (Jim Jarmusch) – «Дивніше, ніж в раю» («Stranger than paradise», 1984); Яна-Оле Герстера (Jan-Ole Gerster) – «Прості складнощі Ніко Фішера» («Oh boy», 2012) та Віма Вендерса – «Ідеальні дні» («Perfect days», 2023).

Прикладом авторської інтерпретації принципу дедраматизації є кінофільм «400 ударів» Ф. Трюффо. Протагоністом цієї кінострічки є Антуан Дуанель, підліток, що намагається знайти відчуття сім'ї серед близьких, але навіть рідна мати не бажає стати йому близькою. Способи дедраматизації, що їх описує Д. Бордвел, наявні у інструментарії Ф. Трюффо. Автор користується включенням сцен або епізодів, що начебто не є важливими для розвитку сюжету. Такими є сцени прогулянок Антуана зі своїм другом містом та сцени вдома, де Антуан перебуває на самоті. Авторською інтерпретацією такого підходу є неформальне використання інструменту заради створення достовірного рівня зображення соціальної реальності за рахунок зміни ритму та відхилення від сюжетної оповіді. Ф. Трюффо оздоблює зазначені сцени психологічними деталями, що свідчать про різнобічність характеру Антуана та його прагнення. Саме у сцені про спільну вечерю із батьками, ще до їх

повернення додому, Антуан самотужки накриває на стіл, адже хоче зробити родичам приємно. Така дія свідчить про інший бік характеру хлопця, якого, за попередніми сценами, глядач може сприйняти за хулігана. Отже, Ф. Трюффо додає сцени, що є неважливими для розвитку історії, заради зображення суперечностей характеру протагоніста. Без зазначених сцен глядацьке розуміння проблеми персонажа було б неповноцінним і породжувало б однозначне сприйняття особистості протагоніста.

Ключовим способом авторської інтерпретації принципу дедраматизації є підхід Ф. Трюффо до роботи з сюжетом. Проблемою, що постає перед протагоністом, є виклик батьків до школи. Антуан різними способами намагається приховувати це від них. Ф. Трюффо не фокусує увагу виключно на даній проблемі, адже не має на меті оповідати тільки цей бік життя протагоніста. Автор зосереджується на індивідуальних ознаках характеру Антуана, які розкриває у сценах, що не стосуються каталізуючої проблеми протагоніста. Таким чином, увага глядача концентрується не довкола інтриги, адже Ф. Трюффо фокусується не лише на одній проблемі Антуана Дуанеля. Автор зображає велику кількість обставин, що складають цілісний фрагмент життя, який проживає хлопець у тринадцять років. Саме відхилення від інтриги є ключовим підходом до деконструкції звичних канонів драми та переосмислення інструментів дедраматизації, адже позбавляє глядача співпереживання протагоністу у спробах вирішення певної проблеми і дає змогу глибше осмислити його характер через певні особливості життя.

Яскравим прикладом інтерпретації соціальної реальності через принцип дедраматизації є трагікомедія «Польовий шпиталь» режисера Р. Олтмена. Події, що зображені у цьому кінофільмі, відображають авторське ставлення до Корейської війни та участі в ній збройних сил США. Двоє хірургів, Пірс та Макінтайр, потрапляють за призначенням до польового мобільного хірургічного шпиталю й зустрічаються з іншою стороною війни за декілька кілометрів від лінії фронту. Слід зазначити, що у фільмі Р. Олтмена «Польовий шпиталь» немає фабульного каталізатора, що формулює проблему протагоніста та, як наслідок, потребу у її вирішенні. Таким чином, Р. Олтмен складає епізоди фільму, не використовуючи інтригу. Ендрю Тейлор (Andrew Taylor), австралійський кінокритик, зазначає, що Р. Олтмен зумисно поз-

бавляє історію розвитку сюжетних ліній та уникає їх завершеності (Taylor, 2022). Такий підхід у творенні драматургії напряму стосується принципу дедраматизації. По-перше, Р. Олтмен конструює авторське сприйняття світу за рахунок окремих епізодів, що сюжетно не пов'язані між собою. Отож цей підхід зображає обставини існування персонажів і різноманітність проявів умов життя військового шпиталю. Це дає можливість не звужувати простір оповіді винятково до вирішення однієї проблеми, що постала перед протагоністом, а створити розлогу оповідь обставин існування. По-друге, саме через незавершеність сюжетних ліній, що «губляться» у епізодах, Р. Олтмен наголошує принцип дедраматизації. Цей підхід є авторською інтерпретацією соціальної реальності, що формулює сприйняття війни як беззмістовного хаосу дій. Такий спосіб оповіді утворює колаж епізодів, об'єднаних між собою персонажами та обставинами. Таким чином, за рахунок власного підходу до принципу дедраматизації, що виражається у використанні фрагментарності у побудові драматургічної композиції та «каркасної оповіді», Р. Олтмен створює метафору схибленого світу.

Потрібно окреслити особливості режисерського інструментарію, якими Р. Олтмен створює атмосферу умов існування протагоністів. Акторське виконання, хоч і є натуралістичним, але набуває гротескної манери за рахунок дій, що їх виконують персонажі. Яскравими прикладами такої стилістики є епізод про відрядження протагоністів до Сеула й епізод про інсценування похорону побратима. Цей підхід використано заради зображення екстраординарних обставин, як таких, що є нормою життя персонажів. Також режисерським інструментом, що артикулює принцип дедраматизації, є зображальна стилістика зйомки. Р. Олтмен використовує стилістику документального спостереження, але з авторським акцентом. Загальні плани, якими здебільшого оперує режисер-постановник, дають змогу створювати багатофігурні мізансцени у кадрах. Такий спосіб позбавляє глядача можливості спостерігати винятково за протагоністами, а дає можливість сприймати події загально, включаючи перший, другий і третій плани фізичної дії. Саме багатофігурна глибинна мізансцена дає змогу зобразити глибину дії, а саме: основну дію персонажів на першому плані та тло дії (контекст дії), що постійно наявне у їх житті. Таким чином, кадр захоплює більше простору,

заради створення нагромадження та візуального хаосу, що акцентує авторську інтерпретацію соціальної реальності.

Іншим переосмисленням принципу дедраматизації є кінофільм «Жив співочий дрізд» О. Йоселіані. У цьому фільмі О. Йоселіані використовує фабульну інтригу винятково заради того, щоб протиставити її іншим обставинам, які становлять життя протагоніста. Протагоністом цієї кінострічки є Гія, молодий хлопець, який грає у оркестрі на литаврах і намагається поєднати свою роботу з іншими сторонами власного життя: стосунками із знайомими, нагальними справами та власними мріями. Проблемою протагоніста, що утворює своєрідну інтригу, є намір головного диригента оркестру звільнити Гію з посади, адже той завжди тікає з репетицій до їх закінчення. Оцю фабулу можна назвати «формальною», адже вона губиться серед інших обставин життя протагоніста і, найголовніше, не має особливого значення безпосередньо для нього. Тому автор зумисно наділяє фабулу формальною рисою, адже це напряму виражає ставлення Гії до навколишнього світу. О. Йоселіані переосмислює принцип дедраматизації не лише через наявність «формальної» фабули, а й через епізоди, що зображають обставини життя Гії. Кінокритик Тетяна Дениско зазначає, що головним у кінофільмі «Жив співочий дрізд», як і у «Акварелі» та «Листопаді» О. Йоселіані, є плин повсякденності, жести, погляди, настрої і темп дії (Дениско, 2014). Більшість епізодів не взаємопов'язані певною темою, а розкривають особливості характеру протагоніста через різноплановість повсякденних дій і його поведінки. Приміром, епізоди про прагнення Гії до спілкування із жінками, або епізоди про небажання Гії мати довгі застілля із приятелями, або епізоди про стосунки Гії із матір'ю. Але ключовою особливістю життя Гії, на якій акцентує увагу О. Йоселіані, є прагнення до вигадування музичних композицій. Така різноманітність епізодів, що зображає різноплановість характеру протагоніста, є авторською інтерпретацією соціальної реальності через життя конкретної людини. Даний спосіб реалізовано за рахунок дедраматизації, що проявляється у ставленні протагоніста до обставин його життя, яке начебто є однаковим. Таким чином, глядач має можливість, без навмисних акцентів автора, самостійно зрозуміти характер протагоніста через його ставлення до обставин власного життя.

Прикладом авторського переосмислення принципу дедраматизації є художній кінофільм «Дивніше, ніж в раю» Дж. Джармуша. Протагоністом фільму «Дивніше, ніж в раю» є угорський емігрант Віллі, який декілька років тому облаштувався у Нью-Йорку. До нього приїздить кузина Єва, яка залишається у гостях довше ніж планувала. Відсутність фабульної інтриги не є основною рисою підходу Дж. Джармуша до інтерпретації соціальної реальності. Автор зазначає, що починає конструювати фільм, відштовхуючись від теми, настрою або персонажів, а не від певної історії (Jacobson, 1985). Саме атмосфера фільму напряму залежить від інструментів дедраматизації, які використовує автор заради зображення власного відчуття дійсності. Дж. Джармуш реалізує тему нудьги та внутрішньої спустошеності за рахунок ритму, у якому існують персонажі. Здебільшого цей ритм є повільним, що утворює відповідний плин часу та людей, які потерпають у ньому через бездіяльність. Такий ритм автор наголошує обмеженою кількістю фізичної дії акторів. Виконавці переважно гають час перед телевізором, за обіднім столом та іноді виходять на прогулянку. Слід зазначити, що такий підхід до дедраматизації більше притаманний першій частині фільму, адже саме в ній персонажі перебувають в атмосфері нудьги та емоційної спустошеності, якій не розуміють як зарадити.

Інструментом режисера, що виражає принцип дедраматизації, є також підхід до зображальної стилістики кінофільму. Дж. Джармуш оперує загальними планами, що акцентують повільний плин часу. Наприклад, епізоди у квартирі Віллі реалізовані за рахунок загальних планів та двох акторів у інтер'єрі. Загальні плани наголошують мізансценічну дистанцію між персонажами, що виражають, як їх ставлення одне до одного, так і внутрішнє відчуття обставин. Загальні плани також акцентують середовище існування, а саме спустошену квартиру злидня Віллі, яка повністю заповнює світ персонажів. Заключним інструментом дедраматизації, що наголошує внутрішні стани протагоністів, є статична камера, яка встановлена на штативі і панорамує винятково за потреби передати фізичну дію акторів. Такий підхід до конструювання візуальної стилістики фільму більше акцентує на атмосфері, ніж на дії. Таким чином, Дж. Джармуш за рахунок дедраматизації фокусує власну увагу на передачі стану персонажів і тим самим реалізує особисте відчуття дійсності.

Ще одним прикладом дедраматизації через позбавлення домінантного значення фабульної інтриги як авторського переосмислення принципу дедраматизації є фільм «Прості складнощі Ніко Фішера» Я. Герстера. Протагоністом кінострічки є Ніко Фішер, тридцятирічний хлопець, що переживає екзистенціальну кризу та намагається зрозуміти, яким чином будувати власне життя. Слід зауважити, що у цьому фільмі також немає проблеми-каталізатора, що вмотивує вчинки протагоніста й тим самим утворює інтригу. Як і у фільмі О. Йоселіані «Жив співочий дрізд», Я. Герстер використовує «формальну» фабулу, що базується на спробах Ніко Фішера випити каву впродовж кінострічки. Оця фабула не впливає на розвиток дії протагоніста, але, як бачимо, утворює метафоричний образ внутрішнього стану Ніко. У фінальній сцені фільму Фішеру вдається випити каву, але відбувається це лише після того, як хлопець вирішив внутрішню проблему, що була наявна в ньому впродовж фільму. Такий підхід до використання фабули є переосмисленням принципу дедраматизації, що використаний заради того, щоб зобразити внутрішню дію протагоніста. Відсутність проблеми-каталізатора, що постає перед протагоністом на початку фільму, також свідчить про зображення автором внутрішнього конфлікту.

Зображальна стилістика у кінофільмі «Прості складнощі Ніко Фішера» Я. Герстера вирішена за принципом документального спостереження за персонажем. Реалізація даного підходу здійснюється за рахунок «документальної камери» (documentary camera). Таке стилістичне вирішення утворює відчуття присутності поряд із протагоністом та, найголовніше, фіксує атмосферу, у якій існує середовище довкола нього. Також у сцені про прогулянку Ніко у лісі, за рахунок «документальної камери» та короткої дистанції між камерою та актором, Я. Герстер акцентує увагу на стані Ніко, що створює дедраматизацію даної сцени заради акценту на внутрішній дії протагоніста. Чорно-біле зображення, у якому реалізована ця кінострічка, також можна віднести до авторського акценту, що свідчить про особливості характеру протагоніста та його сприйняття оточення. Я. Герстер зазначає, що обрав таке кольорове вирішення заради того, щоб передати внутрішній стан протагоніста та його відокремленість від навколишнього світу (Jahn, 2014).

У художньому кінофільмі «Ідеальні дні» режисер Вім Вендерс також не використовує про-

блему-каталізатор заради створення інтриги. Протагоністом даної кінострічки є чоловік на ім'я Хіраяма, який живе у Токіо, працює прибиральником туалетів. Він небагатий, але не переймається через своє соціальне становище, адже знає, що він на своєму місці у світі. В. Вендерс оповідає життя Хіроями, зображаючи один тиждень з його життя. Інструментами побудови сюжету, які можна віднести до переосмислення принципу дедрематизації, у названій кінострічці є рефрени дій протагоніста та обставин, що становлять його побут. Кінострічка складається із семи розділів, кожен з яких розповідає про один день життя Хіроями. У кожному з цих розділів В. Вендерс зображає ключові фрагменти, що наповнюють день протагоніста, а саме: пробудження Хіроями, роботу Хіроями, споглядання тіней від листя, похід до лазні, вечерю у кафе, читання книги перед сном та сам сон. Оці дії протагоніста мають місце у кожному з днів тижня та створюють сприйняття даного образу життя як індивідуальний ритуал. В. Вендерс зазначає, що мав на меті зобразити протагоніста, який ставиться до рутини як до важливої частини свого життя, адже завжди бачить у розпорядку дня щось нове (Papaioannou, 2024) Завдяки однаковим діям, що їх виконує Хіраяма щодня, автор зображає різницю внутрішнього самовідчуття протагоніста й створює характер, що виражає авторське бачення реальності.

Зображальним інструментом режисера, що наголошує принцип дедрематизації, є стилістичне вирішення способу зйомки, який упродовж фільму не змінюється у своєму підході й зосереджений винятково на передачі дії та станів протагоніста. Дистанція між камерою та актором досить коротка, що, як і у разі стрічки «Прості складнощі Ніко Фішера» Я. Герстера, створює відчуття присутності поряд зі справжньою людиною. Така зосередженість на протагоністові створена заради ізоляції персонажа від іншого світу, адже автор спостерігає за його внутрішніми змінами.

Висновки. У результаті аналізу художніх кінофільмів артхаузу, що вирішені із авторським переосмисленням принципу дедрематизації, можемо виокремити певні ознаки, які дають змогу розширити можливості використання інструментів перекладу соціальної реальності на мову кіно. По-перше, основним інструментом дедрематизації, до якого часто звертаються автори (Ф. Трюффо, Р. Олтмен, О. Іоселіані, Дж. Джармуш, Я. Герстер,

В. Вендерс), є позбавлення домінантного значення інтриги у розвитку сюжету. За відсутності або послабленості проблеми-каталізатора, що постає перед протагоністом, автор має змогу більш розлого зобразити обставини життя протагоніста й тим самим детально відобразити різноплановість його характеру. Завдяки такому підходу автори не звужують увагу на певній проблемі, яку має вирішити протагоніст, а ширше зображують власне бачення дійсності через обставини життя персонажа та особливості його характеру.

Найбільш дієвими інструментами дедрематизації у зображальній стилістиці артхаузних кінофільмів є: використання загальних планів заради уповільнення ритму (Р. Олтмен, Дж. Джармуш), використання документальної камери для зосередження на станах протагоніста (Я. Герстер, В. Вендерс), використання документальної камери заради імітації відчуття фізичної присутності поряд із персонажами (Я. Герстер, В. Вендерс), використання статичної камери, для уповільнення ритму (Дж. Джармуш), вирішення сцен за рахунок конструювання багатофігурної глибинної мізансцени (Р. Олтмен), використання чорно-білого зображення (Я. Герстер).

Перспективним постає подальше наукове дослідження авторських підходів до інтерпретації реальності в артхаузовому кіно. Наприклад, потенційно важливим для кінознавства є питання використання принципів монтажу як авторського інструменту інтерпретації соціальної реальності. Також значущим є питання стилістики акторського виконання, що також відображає художній вибір режисера. Тому є необхідність у дослідженні стилістичних вирішень артхаузних кінофільмів заради розширення бази режисерських інструментів інтерпретації соціальної реальності.

Джерела та література

- Bordwell, D. (2005). *Figures Traced in Light*. Los Angeles, California: University of California Press.
- Brody, R. (2010). Truffaut's last interview. *The New Yorker*. URL: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/truffauts-last-interview> (Дата звернення: 06.02.2024).
- Çağlayan, E. (2016). The Aesthetics of Boredom. *Slow Cinema and the Virtues of the Long Take in Once Upon a Time in Anatolia*. *Projections*, 10, 64-85.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Les Editions de Minuit.

- Field, S. (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York: Bentam Dell.
- Jacobson, H. (1985). Interview: Jim Jarmusch. From The 1984 Movie Revue: I: Three Guys in Three Directions. *Film comment*. URL: <https://www.filmcomment.com/article/interview-jim-jarmusch/> (дата звернення: 06.02.2024).
- Jahn, P. (2014). Oh boy: interview with Jan Ole Gerster. *Electric sheep*. URL: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2014/01/16/oh-boy-interview-with-jan-ole-gerster/> (дата звернення: 06.02.2024).
- Kuhn, A; Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies (1 ed.)*. Oxford University Press. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199587261.001.0001/acref-9780199587261-e-0650> (дата звернення: 15.04.2024).
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre* / пер. з нім. Karen Jürs-Munby. Taylor & Francis e-Library, 2006. 225 с.
- McKee, R. (1997). *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York: Harper-Collins Publishers.
- Papaioannou, A. (2024). Interview: Wim Wenders. *InSession Film*. URL: <https://insessionfilm.com/interview-wim-wenders/> (Дата звернення: 06.02.2024).
- Snyder, B. (2005). *Save the cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- Taylor, A. (2022). Robert Altman's Direction Shines in War Satire 'M*A*S*H'. *Collider*. URL: <https://collider.com/mash-robert-altman-direction-good/> (дата звернення 06.02.2024).
- Дениско Т. Отар Йоселіані: філософ, зачарований плинном життя. *Кіно Театр*. 2014. №5. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1665 (Дата звернення: 06.02.2024)
- Клековкін О. (2012). *Theatrica. Лексикон*. Київ: Фенікс. 800 с.
- Паві, П. (2006). *Словник театру* / пер. з франц. М. Якуб'як. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка.
- Сегер, Л. (2011). *Робимо гарний сценарій геніальним* / пер. з англ. О. Ануфрієва, К. Попова, Я. Гончар, А. Бількевич. Київ: ІнсайтМедіа.
- Brody, R. (2010). Truffaut's last interview. *The New Yorker*. URL: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/truffauts-last-interview>
- Çağlayan, E. (2016). The Aesthetics of Boredom. Slow Cinema and the Virtues of the Long Take in Once Upon a Time in Anatolia. *Projections*, 10, 64-85.
- Denysko, T. Otar Ioseliani: filosof, zacharovanyi plynom zhyttia. *Kino-Teatr*. 2014. №5. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1665 (Data zvernennia: 06.02.2024)
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Field, S. (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York: Bentam Dell.
- Jacobson, H. (1985). Interview: Jim Jarmusch. From The 1984 Movie Revue: I: Three Guys in Three Directions. *Film comment*. URL: <https://www.filmcomment.com/article/interview-jim-jarmusch/>
- Jahn, P. (2014). Oh boy: interview with Jan Ole Gerster. *Electric sheep*. URL: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2014/01/16/oh-boy-interview-with-jan-ole-gerster/>
- Klekovkin O. (2012). *Theatrica. Leksykon*. Kyiv: Feniks. 800 s.
- Kuhn, A; Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies (1 ed.)*. Oxford University Press. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199587261.001.0001/acref-9780199587261-e-0650>
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre* / пер. z nim. Karen Jürs-Munby. Taylor & Francis e-Library, 2006. 225 s.
- McKee, R. (1997). *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York: Harper-Collins Publishers.
- Papaioannou, A. (2024). Interview: Wim Wenders. *InSession Film*. URL: <https://insessionfilm.com/interview-wim-wenders/>
- Pavi, P. (2006). *Slovyk teatru* / per. z frants. M. Yakubiak. Lviv LNU im. Ivana Franka.
- Seher, L. (2011). *Robymo harnyi stsenarii henialnym* / per. z anhl. O. Anufrieva, K. Popova, Ya. Honchar, A. Bilkevych. Kyiv: InsaitMedia.
- Snyder, B. (2005). *Save the cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- Taylor, A. (2022). Robert Altman's Direction Shines in War Satire 'M*A*S*H'. *Collider*. URL: <https://collider.com/mash-robert-altman-direction-good/>

References

Bordwell, D. (2005). *Figures Traced in Light*. Los Angeles, California: University of California Press.

Vladyslav Vitriv

The principle of dedramatization in arthouse films as the director's approach to the interpretation of social reality

Abstract. The article examines the use of the principle of dedramatization in authors' approaches to the interpretation of social reality by means of cinema. The main subject of the study is the application of the principle of dedramatization in art house films as an author's approach to the depiction of social reality. The article analyses and highlights the author's stylistic decisions in feature films based on the principle of dedramatization. It is a tool used by screenwriters and directors to deconstruct the canons of storytelling and create a higher level of authenticity in films for the sake of authorial expression. **The article uses the following methods of scientific research:** the search method (for collecting information about the chosen topic), the deductive method (for identifying certain stylistic features of films), the comparative method (for identifying the peculiarities of the authors' ways of using the principle of dedramatization), the method of generalisation (for writing conclusions). **Results and conclusions.** The analysis of arthouse films, which are made with the author's reinterpretation of the principle of dedramatization, reveals a special approach to the use of plot. Authors who use this approach do not use a catalyst problem that motivates the protagonist's actions and creates intrigue. Thanks to this, screenwriters and directors are able to describe the circumstances of the protagonist's existence in more detail and not focus solely on one vector of his or her life. This approach also expands the possibilities of using visual tools that emphasise the intentional application of the principle of dedramatization.

Keywords: dedramatization, arthouse, tools of the film director, interpretation of social reality, narrative, film without intrigue.

Цьона Антон-Григорій,
аспірант кафедри режисури телебачення.
Київський національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Anton-Hryhorii Tsona,
Postgraduate student of the TV Directing Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

РЕЖИСЕРСЬКІ СПОСОБИ ХАРАКТЕРИЗАЦІЇ АКТОРСЬКОГО АНСАМБЛЮ У ФІЛЬМАХ ПОЛА ТОМАСА АНДЕРСОНА

Анотація. У статті розглянуто особливості режисерського розкриття характерів у фільмах Пола Томаса Андерсона. Також проаналізовано авторські способи роботи з акторським ансамблем. **Предметом дослідження** є методи режисерської характеристики героїв та принципи розбудови системи персонажів через відповідний підбір акторів до фільмів. Виокремлено основні типи інструментів, якими режисер доносить характер персонажа, насамперед, за допомогою рішення погляду камери, деталей зовнішності та існування героя, стилістики гри актора. **Методологія дослідження.** У процесі дослідження були використані такі наукові методи: метод системного аналізу (для вивчення та аналізу фільмів, теоретичних робіт і кінознавчих статей), метод порівняння (щоб вивести стилістичні особливості кожного фільму режисера), метод класифікації (для систематизації отриманих результатів), генералізації (для написання висновків). **Результати та висновки.** В результаті аналізу фільмів Пола Томаса Андерсона виявлено, що його режисерський стиль має характерні особливості створення характерів і роботи з акторським ансамблем. В основі ансамблю П. Т. Андерсон завжди ставить дует або групу рівнозначних героїв. Розповідь у його фільмах концентрується саме на характерах та їх взаємодії, а не на подіях. Режисерські методи П. Т. Андерсона типологізовано за трьома групами. Першою групою є методи візуальної характеристики, до якої входять рішення погляду камери. Друга група – це деталізація характеристик персонажів, що виражається в деталях існування героїв. Третьою групою є акторсько-стилістична характеристика, тобто особливості поєднання стилістики гри акторів. Таким чином, доведено, що режисерський стиль Пола Томаса Андерсона еволюціонував від перших багатофігурних фільмів до більш камерних, зосереджених на дуєті акторів-персонажів, детальному дослідженні їх характерів та взаємодії, що висвітлює природу людей.

Ключові слова: режисура П. Т. Андерсона, акторський ансамбль, режисерські інструменти, стилістика акторської гри, робота режисера з актором, характеристика персонажа, розкриття характеру.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Кожен художній фільм складається з набору персонажів, що закладені у сценарії. Герої є провідниками певного змісту, який режисер через них транслює. Наступним етапом роботи над створенням персонажів у кіно є кастинг, тобто підбір складу виконавців на ролі, які формують майбутній акторський ансамбль у фільмі. Акторський ансамбль передбачає злагоджену гру акторів задля

цілісності твору (Савченко, Ліпницька, 2021, с. 8). «Часто кажуть, що кастинг – це 70-80 відсотків режисури. Більшість режисерів погоджуються, що без вдалого кастингу і добре збалансованого ансамблю акторів, навіть найкращий сценарій стане катастрофою» (Travis, 2002, с. 147). Розуміння режисером, який бажаний результат він хоче отримати, визначає його підхід до підбору акторів на ролі. Стандартна модель передбачає наявність одного протагоніста,

якого грає провідний актор, та певну кількість допоміжних персонажів, які підтримують його рух по дії фільму та зазвичай мають свою функцію (Сегер, 2011, с. 267). Відповідно сформувались певні установлені шаблони роботи зі складанням акторського ансамблю. І досі є актуальною система зірок, де кінозірку оточують інші персонажі лише для того, щоб дати можливість об'ємно показати саме центральний характер (McKee, 1997, с. 381). Однак такий стандартизований підхід обмежує різноманітність стилістичних рішень і можливості висловлення змісту режисером. На прикладі творчості визнаного майстра кіно Пола Томаса Андерсона, відомого якісною роботою з актором, пропонується розглянути порушення стандартних рішень характерів і моделей у формуванні акторського ансамблю.

Мета статті – проаналізувати специфіку режисерської роботи з акторським ансамблем у фільмах Пола Томаса Андерсона.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Творчість Пола Томаса Андерсона активно досліджують науковці й кінокритики Америки та Європи. Велику оглядову монографію на фільми режисера зробив кінокритик Адам Найман, який простежує його творчий шлях від перших до останніх кіноробіт (Adam Nauman, 2020). Вільям Філіпсон досліджує інтертекстуальність та алюзії у фільмах П. Т. Андерсона й виводить думку, що він спирається на постмодерністську естетику (Philipson, 2017). Браян Майкл Госс аналізує ідеологічний аспект перших трьох фільмів режисера та зауважує, що він зачіпає ідеї патріархальної сім'ї та маркетингових стосунків (Goss, 2002). Джейсон Сперб розглядає також постмодерністську естетику фільмів та історичний контекст їх створення, щоб довести, що П. Т. Андерсон створює висловлення про нову американську ідентичність у світі, насиченому медіа (Sperb, 2013). Однак вони не торкаються режисерського інструментарію створення характерів і роботи з акторським ансамблем. Вітчизняні ж науковці практично не розглядали творчість цього майстра кіно. Таким чином, дослідження цих аспектів набуває актуальності.

Виклад основного матеріалу. Пол Томас Андерсон (нар. 27.06.1970 р., Лос Анджелес, Каліфорнія, США) почав свою кар'єру на телебаченні, спершу був асистентом, а згодом режисером телепередач, кліпів. Від самого початку він не йшов за класичною схемою навчання, а став одним

з «режисерів-дилетантів», які самі прокладали шлях у кіно та вчилися знімати через самостійні перегляди якісних фільмів. П. Т. Андерсон не вчився в кіношколі, а одразу пішов у практичну режисуру. Його творчість належить до категорії незалежного кіно (independent cinema), яке існує поза межами великого студійного голлівудського кіновиробництва. Будучи поза мейнстрімом, він та такі режисери, як Квентін Тарантіно, Девід Фінчер, Том Тиквер, Джим Джармуш, брати Коени та інші, розвивають і порушують конвенційні рішення стандартизованої системи створення фільмів. П. Т. Андерсон, за влучним висловом американських дослідників Д. Бордвела, К. Томпсон, продовжує традицію Роберта Олтмана й є «акторським режисером» (Thompson, Bordwell, 2003, с. 699), тобто таким, який створює сильні акторські перформанси у своїх фільмах і для якого первинним у кіно є акторська гра. Тому його творчість є слушним предметом розбору в контексті режисерського інструментарію роботи з актором та кастом загалом. Першою кінематографічною роботою був короткий метр «Кава та цигарки» (Cigarettes & Coffee, 1993), в якому поєднувались кілька ліній, пов'язаних із чеком на 20 доларів. Згодом режисер розширив короткометражку в перший повнометражний фільм «Важка вісімка» (Hard Eight, 1996), який потрапив на Каннський кінофестиваль і здобув визнання критиків.

«Ночі в стилі бугі» (Boogie nights) (1997) є другою повнометражною стрічкою Пола Томаса Андерсона. Фільм розповідає про молодого мийника посуду з нічного клубу, який завдяки великому статевому органу стає популярною зіркою порнографічних фільмів. Оповідь простежує його підйом у «золоту добу» порно 1970-х і його падіння у 1980-х. Фільм був створений на основі короткометражного фільму «Історія Дірка Діглера», який П. Т. Андерсон зняв за 9 років до випуску повного метра. Фільм побудований на основі драматургії багатофігурної композиції, що передбачає кілька рівноцінних сюжетних ліній (Aronson, 2010, с. 172). Така сценарна основа передбачає ансамблевий каст, що відрізняється від більш поширеної схеми протагоніста та другорядних персонажів. Формально зберігаючи протагоніста, яким є Едді Адамс, режисер розкриває низку персонажів-диваків з порноіндустрії. «Непристосовані та маргіналізовані, вони піклуються одне про одного, створюючи власну форму сім'ї» (Rainer, 1997).

| Ім'я персонажа та актора-виконавця | Особливості персонажа як складової образно-драматичної системи художнього твору | Методи режисерської характеристики персонажа |
|--|---|--|
| Едді Адамс (псевдонім Дірк Діглер) Марк Уолберг (був відомий на той час як молодий реп-виконавець) | Мийник посуду з великим статевим органом, що стає порнозіркою. Тікає з дому після конфлікту з батьками. | Характеризація через сприйняття Едді оточенням. Як люди сприймають його фізіологічні особливості. Крупні плани, що фокусуються на реакціях і станах персонажа, а не на фізичній дії. Показують його наївний погляд, що акцентує інфантильність характеру. Мовленнєві ознаки людини, якій важко висловлюватись, свідчать про її неосвіченість. |
| Джек Хорнер Берт Рейнолдс (зірка та секс-символ 1970-х) | Режисер порно, що хоче бути митцем і створювати справжні драматичні порнографічні фільми. | Зовнішність героя свідчить про його вік та старомодність смаків: автотасмага, фарбована сивина, велика кількість зморшок. Характерна його звичка – постійне паління сигар. Манера мови в нього притишена та виважена. |
| Меггі Джуліана Мур | Досвідчена порноакторка, яка сидить на наркотиках. Мати хлопчика, над яким втратила опіку. | Крупні плани, що виражають її стан. Дуже активна міміка, породжена впливом наркотиків. Акцент на взаємодії з персонажами – вона підкреслено тепла, ніжна і тактильна. |
| Бренді (Ролергьорл) Гезер Грехем | Старшокласниця, яка кинула школу. Порноакторка, яка завжди їздить на роликах. | Зовнішність: непропорційно великі очі, гострий погляд. Зйомка: переважно крупні плани, що виражають її погляд та розуміння. |
| Бак Своп Дон Чідл | Афро-американський порноактор, продавець аудіосистем, який хоче відкрити власний магазин. | Зовнішність: він постійно вдягнутий у ковбойські костюми, що свідчить про його специфічний смак. |
| Малий Біл Вільям Х. Мейсі | Другий режисер на майданчику зйомок порно. Чоловік, якому дружина постійно зраджує. | Зовнішність: маленькі кумедні вуса, неохайна зачіска та одяг, що не гармоніює між собою. Міміка експресивна та емоційна. Камера ловить його мовчання та реакції, що відображають його самотність. |
| Скотті Філіп Сеймур Хофман | Звукорежисер, сором'язливий гей, який закоханий у Едді. | Дивний малий одяг, що робить персонаж схожим на велику дитину. Це свідчить про його «дивакуватість». Затиснута пластика виражає його сором'язливість. Активна експресивна міміка. |

Основними інструментами режисерської характеристики персонажів у фільмі є їх виразна зовнішність, одяг, мовленнєва характеристика, міміка, мікродії, погляд камери, що фіксує їх реакції та стани. Для розкриття характерів режисер часто використовує довгі плани, в яких розкривається взаємодія персонажів. Наприклад, сцена сварки Джека Хорнера з Дірком Діглером вирішена кількома довгими планами ручної камери, яка стає

безпосереднім свідком подій. Таке рішення дає змогу побачити зміну акторського існування всередині кадру, побачити зародження та розвиток конфлікту між персонажами, що відбувається на очах глядача. У цій сцені важливим інструментом також є бекграунд кадру, його заповнюють люди, вони активно реагують і переживають через ескалацію конфлікту між героями. Таке рішення зумовлює підсилення емоційного сприйняття сцени.

Зовнішність акторів, які реалізують персонажів, також відіграє важливу роль в означенні характеристик: вони не належать до акторів конвенційної, стандартизованої голлівудської зовнішності. Це створює контраст з очікуваннями глядача щодо фільму про сферу порнографії, яка дуже фокусується на зовнішньо-привабливому вигляді. Ці персонажі становлять портрет колективного протагоніста, який шукає любові та відчуття сімейності.

Наступний фільм Пола Томаса Андерсона – «Магнолія» (Magnolia, 1999). Стрічка має складну мозаїчну драматургію, що переплітає декілька сюжетних ліній упродовж одного дощового дня в Лос-Анджелесі. Розповідь зосереджується на життях декількох персонажів: вмираючого батька і його віддаленого сина, телеведучого дитячої

вікторини, його дочки наркоманки, колишньої дитячої зірки, поліцейського, який прагне знайти справжнє кохання, і доглядача, який піклується про вмираючого чоловіка. Усі ці історії об'єднані темами випадковості, пошуку любові, пробачення та взаємозв'язку людських долі. Фільм також побудований за принципом багатофігурної композиції, однак у ньому немає одного протагоніста, який веде фабулу фільму. Замість цього тут велика кількість рівнозначних персонажів, за якими стежить розповідь. Пропонується розглянути кілька найбільш яскравих героїв, а саме Френка Маккі (Том Круз), Клавдії (Мелора Волтерс) і Джима Корінга (Джон С. Райлі), Донні (Вільям Х. Мейсі), Джиммі Гатора (Філіп Бейкер Хол).

| Ім'я персонажа та актора-виконавця | Особливості персонажа як складової образно-драматичної системи художнього твору | Методи режисерської характеристики персонажа |
|------------------------------------|---|---|
| Френк Маккі Том Круз | Секс-коуч, який вчить спокушати жінок. У дитинстві був покинутий батьком разом із вмираючою від раку матір'ю, за якою самостійно доглядав. Втратив віру в любов. | Експресивна, гіперболізована гра актора, що акцентує сексуальність, для висвітлення маски персонажа. Перехід на достовірну стилістику гри. Для зміни сприйняття образу персонажа та розкриття його бекграунду. |
| Джиммі Гатор Філіп Бейкер Хол | Відомий телеведучий дитячих телеігор, хворий на саркому. Зраджував дружині, домагався своєї неповнолітньої доньки. | Дуже достовірне акторське існування. Чітка мовленнєва характеристика – він говорить дуже тихо, постійно заговорюється, повторює слова або забуває їх. Часті крупні плани, що показують розгубленість персонажа через характер погляду його очей. |
| Донні (Квізбой) Вільям Х. Мейсі | Продавець електроніки, з дитинства розумний, брав участь у телеіграх. Після удару блискавкою втратив частину знань. Закоханий у бармена. Хочє поставити собі брекети на зуби. | Нестандартна зовнішність, що спричиняє дистанціювання глядача та посилює внутрішній конфлікт персонажа. Артикульована експресивність гри. Монолог як спосіб вираження почуттів. |
| Джим Каррінг Джон С. Райлі | Самотній добродішній поліцейський, віруючий християнин, який хоче сім'ю. | Реалістична стримана манера гри. Зйомка загальними планами при взаємодії з іншими персонажами. Та укрупнення, коли він перебуває на самоті. Це наголошує його самотність. |
| Клавдія Гатор Мелора Волтерс | Кокаїнова наркоманка, дочка ведучого Джиммі Гатора, жертва сексуальних домагань з боку батька у дитинстві. | Наявність штучної умовності гри через наркозалежність. Нездатність контролювати емоції. Пряма форма спілкування без підтексту. |

Для яскравої характеристики персонажів та розкриття їх характерів П. Т. Андерсон використовує поєднання гіперболізованої та умовної гри з достовірною натуралістичною стилістикою гри в акторському ансамблі. За цим принципом відбувається диференціація персонажів і розподіл їх на тих, що створювали певні життєві причини для інших в минулому, вирішені в реалістичній манері (Джимі Гатор, Ерл Патрідж), та тих, що відчувають на собі наслідки цих певних вчинків персонажів нині, вирішені в умовному існуванні (Френк Маккі, Клавдія). Так режисер означає причинно-наслідковий ефект дій і наслідків. Він також скидає гротескні маски з персонажів, щоб відкрити бекграунд героя та показати його з іншого боку. Скажімо, як у сцені інтерв'ю Френка (Том Круз) з журналісткою, де відкривається правда про його дитинство. Чи в сцені побачення Джима Карінга та Клавдії, де вона прямим текстом висловлює свої бажання та наявність проблеми в минулому. Такий прийом зламу образу впливає на сприйняття глядачем персонажа, відтіняючи образ негативної маски та пояснюючи витoki її появи. Ще одним інструментом режисерсько-акторської репрезентації характеру в фільмі є використання монологів. Вони висвітлюють істинні почуття персонажів, передаючи думки прямо та емоційно. Наприклад, монолог Донні (Вільям Х. Мейсі), в яко-

му він зізнається у коханні до бармена та розповідає про своє дитинство. Така форма подачі тяжіє до театральності, однак це виправдано алкогольним сп'янінням персонажа. Мовленнєвий малюнок також є вагомим інструментом, що характеризує персонажів у цьому фільмі. Слід також зазначити, що герої у фільмі існують в фізичному світі – їм болить, їм потрібно їсти, спати, вони пітніють. Тобто режисер не відриває персонажів від реальності в спрямуванні дії на вирішення однієї проблеми, а зберігає життєподібність.

Після цього Пол Томас Андерсон знімає «Кохання, що збиває з ніг» (Punch-Drunk Love, 2002). Фільм розповідає про дивакуватого та соціально непристосованого хлопця Барі Ігана, який працює в невеликій компанії і торгує різними аксесуарами для сантехніки. Основною сюжетною лінією є розвиток романтичних стосунків Барі з Ліною Леонард, подругою сестри Барі. Після великих багатофігурних картин режисер знімає невелике камерне кіно. На головні ролі він запрошує Адама Сендлера, що на той час був відомий як актор жанрових мейнстрімних комедій, та Емілі Вотсон, англійську акторку, яка починала свою кар'єру в театрах Великобританії та мала в доробку декілька драматичних і комічних ролей у кіно.

| Ім'я персонажа та актора-виконавця | Особливості персонажа як складової образно-драматичної системи художнього твору | Методи режисерської характеристики персонажа |
|---|---|---|
| Барі Іган Адам Сендлер (відомий своїми гіперболізовано комічними ролями) | Самотній продавець вантузів для унітазу. Єдиний син у сім'ї, має сім сестер. Соціально непристосований. | Зовнішність: дивний синій костюм, який завеликий на нього й який він постійно носить. Хриплий високий голос. Він нерозбірливо говорить, часто так, ніби бубонить собі під ніс. Камера ловить відблиски сонця, що засвічують зображення. Тобто ловить світлове викривлення, що свідчить про викривлення сприйняття світу героєм. Поєднання кадрів відбувається в жорсткий стик від крупних до загальних. Стримана, майже беземоційна гра. Його пластика незграбна, кумедна. Вона створює відчуття, що він не вписується в світ. |
| Лена Леонард Емілі Вотсон (англійська театральна та кіно-акторка) | Подружка сестри Барі, предмет його любовного інтересу. Весела, відкрита та енергійна. | Зовнішність: у неї неохайна зачіска, старомодний одяг і постійно підфарбовані очі. Вона переважно носить рожевий або червоний одяг. Вона говорить чітко, емоційно і прямо. У неї чиста вимова з британським акцентом і приємний високий голос. Стилістика її існування близька до театральної. |

Стилістики їх гри тут також досить сильно відрізняються. Адам Сендлер, який зазвичай експресивно виражено грає в конвенційних комедійних фільмах, тут існує в штучно стриманій, місцями майже апатичній манері. На противагу йому Емілі Вотсон існує в більш експресивній і театралізованій стилістиці гри. Це створює додаткове напруження в їх співіснуванні. Тобто основою ансамблю тут є дует закоханих людей, кожен з яких має свій незвичний характер. Пристосування один до одного виражається зокрема в пошуку спільного камертону акторської гри. Персонажів Барі Ігана та Ліни Леонард режисер вибудовує такими інструментами, як незвична зовнішність, костюми, колористичне рішення, поєднання кадрів ручної експресивної та статичної камери, різкий монтаж крупностей, голосовий малюнок і поєднання навмисно стриманої стилістики гри з гіперболізованою. Поєднанням контрастних рішень справляється враження про можливість кохання між кардинально різними та навіть дивакуватими людьми.

У 2007 р. Пол Томас Андерсон випустив фільм «Нафта» (There will be blood), який вважається одним з найвідоміших його творів і часто входить

в першу трійку в рейтингах найкращих фільмів XXI століття (Bradshaw, 2019; De Semlyen, 2024). Фільм розповідає про жадібного американського підприємця Деніела Плейнв'ю, який шукає нафтові родовища та здатний на будь-що заради збагачення й влади. Головну роль у фільмі виконує Деніел Дей-Люїс, британський актор, що славиться перевтіленнями та практично повним вживанням у роль. Його партнером по фільму та опонентом за сюжетом виступає Пол Дано, молодий американський актор, що один грає двох братів Пола та Елая Сандей. Центром історії є непростий характер протагоніста Деніела Плейнв'ю (Деніел Дей-Люїс). Він зображується як людина з міцною волею, ізольована, впевнена в собі, безжальна та готова вчинити будь-що для досягнення своєї мети. Однак в аспекті акторського ансамблю не менш значимим є персонаж молодого та амбітного священника Елая Сандея (Пол Дано). Він керується енергією та палкою вірою, яку він пропагує серед своїх прихожан, однак насправді є маніпулятивним і корисливим. Їх дует заряджає основний конфлікт і дію фільму.

| Ім'я персонажа та актора-виконавця | Особливості персонажа як складової образно-драматичної системи художнього твору | Методи режисерської характеристики персонажа |
|------------------------------------|---|---|
| Деніел Плейнв'ю Деніел Дей-Люїс | Жорстокий і корисливий бізнесмен, що шукає нафтові родовища, бажає збагачення та впливу. Також є опікуном хлопчика, чії батьки загинули через нещасний випадок. | Його зовнішність підкреслено чоловіча, маскулітна (щетина, вуса, набріюлінене волосся). Напружена щелепа, що видається вперед, постійно згорблена спина, шкутильгання в ході через пластичний малюнок засвідчують його затиск і грубість. Звуковим малюнком персонаж характеризується частим бурмотінням, мовою з притиском, він наче видавлює з себе слова. Зображення та камера: використовують анаморфну оптику на відкритій діафрагмі, що викривляє простір і створює відблиски через заломлення світла – це свідчить про деформоване сприйняття світу героєм. Його часто заштовхують у кут кадру, що передає закритість персонажа від людей. Також при яскравому світлі режисер знімає персонажа з темного боку, що виражає наявність прихованої тіньової особистості, його «темний» бік. Це наголошує двоїсту поведінку та показує, що в нього є маска. Гра актора яскрава та емоційна. Однак в моменти самотності, мовчання чи рефлексії маска злітає. В моменти відвертості його знімають зі спини, закритою вісіркою. Тому що лише так він не надіває маску. |

| | | |
|---------------------------------|---|---|
| <p>Елай Сандей Пол Дано</p> | <p>Місцевий молодий проповідник, що очолює церковну парафію. Його бажання також виходять за межі чесного служіння, він шукає влади, але в площині релігійного впливу.</p> | <p>Зовнішність: має дитяче молоде обличчя, через яке візуально важко визначити його вік. Одяг аскетичний і скромний. Зазвичай його мова дуже тиха, стримана, він говорить майже шепотом. П. Дано грає штучно стримано, навіть відсторонено в буденних ситуаціях. Однак під час проповідей існує дуже гіперболізовано й театральну кричущу підсилену емоційно працює мімікою. Тобто в нього також є маска, яка з розвитком історії розмивається і відкриває егоїстичну натуру.</p> |
|---------------------------------|---|---|

Режисер висвітлює два характери, що на перший погляд є антиподами (тобто протилежностями), але по ходу розвитку фільму відкривається їхня схожість і спорідненість. Кожен з них має свою маску, в якій існує реалістично, стримано та достовірно. Однак в деяких ситуаціях вони розкривають своє «нутро», що виражається через експресивну гіперболізовану та навіть театральну гру. Наприклад, у сцені де Елай хрестить Денієла, кожен з них існує надмірно умовно. Елай існує так, бо це зумовлено та виправдано його нетиповим емоційним стилем проповідей, в яких він реалізує свій бажаний образ. Денієл у цій сцені спершу існує стримано та затиснуто, проте з розвитком дії, коли священник згадує його стосунки з сином, він також виходить на рівень підсилено емоційної гри. Тобто режисер поєднує різну стилістику гри актора, щоб показати наявність у нього маски та кількох сторін персонажа: ким він хоче бути та ким він є насправді. П. Т. Андерсон також використовує тут довгі плани, щоб створити відчуття напруження та конфлікту між героями, що народжується перед глядачем тут і зараз. Він знімає персонажів через ракурси знизу або згори, щоб показати, хто з героїв домінує, а хто в слабшій позиції в даній ситуації. Це в поєднанні

з такими інструментами, як зовнішність персонажів, їх пластика, характер звучання та зміщений деформований погляд камери на них, розповідає про жадібне, честолюбне, егоїстичне нутро людей, що різними шляхами шукають збагачення та владу заради самоствердження.

Ще одним знаковим фільмом П. Т. Андерсона є «Майстер» (The Master, 2012). Сюжет фільму розгортається в післявоєнній Америці й фокусується на складних взаєминах між Фредді Квелом, у виконанні Хоакіна Фенікса, і Ланкестером Додом, якого грає Філіп Сеймур Хоффман. Фредді Квел – бездомний і безробітний ветеран Другої світової війни, який потрапляє під вплив харизматичного лідера релігійного культу – Ланкастера Дода. Дод – це загадкова та харизматична постать, яка очолює «Причину» («The Cause»), організацію, що пропагує нову філософію, відому як «Обробка» («Processing»). Фільм будується на складних стосунках між цими двома відмінними, але взаємопов'язаними героями. Хоакін Фенікс, так само, як і Денієл Дей Люїс, користується методом гри, який передбачає повне вживання в роль. Філіп Сеймур Хоффман використовує більш відсторонений метод акторської гри. Їх дует є фундаментом акторського ансамблю.

| Ім'я персонажа та актора-виконавця | Особливості персонажа як складової образно-драматичної системи художнього твору | Методи режисерської характеристики персонажа |
|--------------------------------------|---|--|
| <p>Фредді Квел Хоакін Фенікс</p> | <p>Демобілізований моряк, ветеран Другої світової війни, який бореться з травмами від війни та психологічними проблемами. Має алкогольну залежність, еротоманію та схильність до агресії.</p> | <p>Має дуже виразну зовнішність: він дуже худий, його волосся завжди жирне. Весь одяг завеликий і висить на ньому або частково замалий. Половина його обличчя паралізована, через що голос Фредді має характерне звучання, він говорить із зусиллям та нерозбірливо. Пластичний малюнок: спина дуже згорблена, лопатки видаються вперед. Камера знімає Квела зазвичай на довгий фокус, розмиваючи середовище навколо нього, що свідчить про його ізолюваність від світу. Також режисер часто занурює його в глибину кадру, щоб речі або люди перекривали Фредді на</p> |

| | | |
|--------------------------------------|---|--|
| | | передньому плані, так ніби він ховається або приховує щось. Стиль гри актора дуже реалістичний, він радше «існує» в персонажі. Однак місцями стаються експресивні напади агресії. Коли нервує, він перестає контролювати свої м'язи, особливо кулаки. |
| Ланкастер Дод Філіп Сеймур Хофман | Лідер філософсько-релігійного культу. Вправний оратор і маніпулятор. Практикує зі своїми адептами сеанси гіпнозу. Допомагає головному герою Фредді переосмислити свої травми. | Дод має аристократичну зовнішність: великі вуса, практично завжди укладене волосся. Він охайно одягнений, доглянутий та вишуканий. В нього чітка, поставлена мова, звучний глибокий голос. Він говорить впевнено, вивірено. Його часто знімають з нижнього ракурсу, щоб возвеличити, показати його перевагу. Його стилістика гри експресивна та нарочита, він справді «грає». У конфліктні моменти його гра стає ще більш умовною й доходить до стану надлому гри. Коли нервує, починає затинатись. |

Різниця у підході до роботи над роллю ніби заряджає потужну пружину в співіснуванні акторів у фільмі. Х. Фенікс та Ф. С. Хофман працюють в абсолютно різних стилях гри. Пол Андерсон каже, що «кастинг був вирішальним і фільм побудований на динаміці між Ф. С. Хофманом та Хоакіном Феніксом». Він також порівняв напругу, що виникає, з тенісним матчем між двома найкращими гравцями з дуже різними стилями (Хан Brooks, 2014). Наприклад, як у сцені коли вони обоє потрапили за ґрати. Якщо перший грає так, що цієї гри непомітно, він наче існує в шкурі цього майже сказаного персонажа Фредді, то стилістика другого нарочита, він немовби перебуває в режимі «гри», легко та свідомо перемикаючи її характер. Між ними зав'язується свого роду змагання у формі «хто кого перетягне на свій бік» чи «хто кого змінить», що і створює напругу. Кожен з них залишається собою, однак з часткою запозиченого від іншого.

Слід зазначити, що Пол Томас Андерсон сам пише сценарії до всіх своїх фільмів. «Все починається і закінчується написанням сценарію. Це перебільшення, але суть полягає в тому, що якщо написано добре, у вас є дуже хороші шанси зняти хороший фільм» (David Remnick, 2021). Процес формування касти для нього відбувається ще на первинному етапі написання сценарію. Більшість головних персонажів він пише одразу під конкретних акторів. Відповідно, він може уявити той ефект, який створить актор у тій чи іншій ролі, його можливості, природну схожість чи несхожість на персонажа та стилістику гри актора. Він наперед продумає вигляд акторського ансамблю,

поєднання акторів та їх стилістики гри. Це допомагає режисерові створювати живі об'ємні характери, закладати динаміку в співіснування акторів і вибудовувати фільми зі складною взаємодією персонажів.

Висновки. В результаті аналізу фільмів Пола Томаса Андерсона виявлено, що режисер реалізує авторський підхід до створення характерів і роботи з акторським ансамблем. В основі ансамблю режисер завжди ставить дует або групу рівнозначних героїв. Розповідь у його фільмах концентрується саме на характерах та їх взаємодії, а не на подіях. Найбільш поширеними методами створення характерів є: зміщена композиція кадру, світлові викривлення і відблиски – деформоване сприйняття світу (Барі Іган в «Кохання, що збиває з ніч», Деніел Плейнв'ю в «Нафті», Фредді Квел у «Майстрі»); засвічення в кадрі – внутрішнє напруження (Барі Іган в «Кохання, що збиває з ніч», Деніел Плейнв'ю в «Нафті»); розмиття навколишнього тла – самотність та ізоляваність (Деніел Плейнв'ю в «Нафті», Фредді Квел у «Майстрі»); ракурс знизу – піднесення або домінантність (Барі Іган в «Кохання, що збиває з ніч», Деніел Плейнв'ю в «Нафті», Фредді Квел у «Майстрі»); довгі крупні плани, що ловлять стан персонажа («Ночі в стилі бугі», «Магнолія», «Нафта», «Майстер»); персонаж в глибині кадру – бажання приховати щось (Деніел Плейнв'ю в «Нафті», Фредді Квел у «Майстрі»); міміка та пластика як відгук минулого (Барі Іган в «Кохання, що збиває з ніч», Деніел Плейнв'ю в «Нафті», Фредді Квел у «Майстрі»); мова як рівень освіченості

(Едді Адамс – «Ночі в стилі бугі», Джимі Гатор – «Магнолія», Фредді Квел у «Майстрі»). Режисерські методи П. Т. Андерсона можна умовно типологізувати за трьома групами. Першою групою є методи візуальної характеристики, до якої входять рішення погляду камери (зміщена композиція кадру, розмиття простору навколо персонажа, засвічення, світлові викривлення та відблиски, поєднання рухомої та статичної камер, довгі плани). Друга група – це деталізація характеристик персонажів, що виражається в деталях існування героїв (зовнішність, міміка, пластика, хода, голос, мова, повторювані дії). Третьою групою є акторсько-стилістична характеристика, тобто особливості поєднання стилістики гри акторів (перехід одного актора від достовірної до умовної гри; поєднання акторів, які грають у різних стилістиках; наявність гіперболізованої маски та достовірного образу персонажа). Таким чином, режисерський стиль Пола Томаса Андерсона еволюціонував від перших багатофігурних фільмів, що портретували різномірні соціальні прототипи, до більш камерних, зосереджених на дуеті акторів-персонажів, детальному дослідженні їх характерів та взаємодії, що висвітлює природу людей.

Перспективними є подальші поглиблені дослідження режисерських інструментів Пола Томаса Андерсона, зокрема специфіки роботи з музикою та звуком, особливостей його драматургії. Також потребує детального висвітлення його робота з оператором. Оскільки П. Т. Андерсон є діючим режисером, можлива подальша еволюція стилістики та методів роботи режисера. Загалом новаторсько-творчий підхід до режисури П. Т. Андерсона свідчить про те, що можливе переосмислення стандартних конвенційних підходів до створення характерів у жанровому кіно, а також – про потенціал розширення авторського кіно.

Джерела та література

- Савченко, І., Ліпницька, І. (Ред.). (2021). *Словник театрознавчих термінів і понять*. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 144 с.
- Сегер, Л. (2011). *Робимо гарний сценарій геніальним*. К. : Інсайтмедіа. 296 с.
- Aronson, L. (2010). *21st Century Screenplay: A comprehensive guide to writing tomorrow's films*. Allen & Unwin.
- Bradshaw, P., Clarke, C., Pulver A., and Shoard, C. (2019). The 100 best films of the 21st century. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2019/sep/13/100-best-films-movies-of-the-21st-century>
- Brooks, X. (3 Feb 2014) Philip Seymour Hoffman was the one great guarantee of modern American cinema. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2014/feb/03/philip-seymour-hoffman-great-modern-american-cinema>
- De Semlyen, P., Rothkopf, J. (2024) The best movies of the 21st century so far. *TimeOut*. URL: <https://www.timeout.com/film/the-100-best-movies-of-the-21st-century-so-far>
- Goss, B. (2002). «Things Like This Don't Just Happen»: Ideology and Paul Thomas Anderson's *Hard Eight*, *Boogie Nights*, and *Magnolia*. *Journal of Communication Inquiry*, 26(2), 171-192.
- McKee, R. (1997). *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York, ReganBooks. 466 p.
- Nayman, A., Safdie, J., & Safdie, B. (2020). *Paul Thomas Anderson: Masterworks*. New York : Abrams. 288 p.
- Philipson, W. (2017). Paul Thomas Anderson & Intertextuality. Paul Thomas Anderson And His Use Of Intertextuality.
- Rainer, P. (1997) One happy family. *Dallas Observer*. URL: <https://www.dallasobserver.com/film/one-happy-family-6402384>
- Remnick, D. (12 Dec 2021) Paul Thomas Anderson on What Makes a Movie Great. *The New Yorker*. URL: <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/paul-thomas-anderson-on-what-makes-a-movie-great>
- Sperb, J. (2013). *Blossoms and Blood: Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. University of Texas Press. URL: <https://doi.org/10.7560/752894>
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2003). *Film history : an introduction* (2nd ed international). McGraw-Hill.

References

- Aronson, L. (2010). *21st Century Screenplay: A comprehensive guide to writing tomorrow's films*. Allen & Unwin. [in English]
- Bradshaw, P., Clarke, C., Pulver A. & Shoard, C. (2019). The 100 best films of the 21st century. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2019/sep/13/100-best-films-movies-of-the-21st-century> [in English]
- Brooks, X. (3 Feb 2014) Philip Seymour Hoffman was the one great guarantee of modern American cinema. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2014/feb/03/philip-seymour-hoffman-great-modern-american-cinema> [in English]
- De Semlyen, P., Rothkopf, J. (2024) The best movies of the 21st century so far. *TimeOut*. URL: <https://www.timeout.com/film/the-100-best-movies-of-the-21st-century-so-far>

- timeout.com/film/the-100-best-movies-of-the-21st-century-so-far [in English]
- Goss, B. (2002). «Things Like This Don't Just Happen»: Ideology and Paul Thomas Anderson's *Hard Eight*, *Boogie Nights*, and *Magnolia*. *Journal of Communication Inquiry*, 26(2), 171-192. [in English]
- McKee, R. (1997). *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York, ReganBooks. 466 p. [in English]
- Nayman, A., Safdie, J., & Safdie, B. (2020). *Paul Thomas Anderson: Masterworks*. New York : Abrams. 288 p.
- Philipson, W. (2017). Paul Thomas Anderson & Intertextuality. Paul Thomas Anderson And His Use Of Intertextuality.
- Rainer, P. (1997) One happy family. *Dallas Observer*. URL: <https://www.dallasobserver.com/film/one-happy-family-6402384>
- Remnick, D. (12 Dec 2021) Paul Thomas Anderson on What Makes a Movie Great. *The New Yorker*. URL: <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/paul-thomas-anderson-on-what-makes-a-movie-great>
- Sperb, J. (2013). *Blossoms and Blood: Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. University of Texas Press. URL: <https://doi.org/10.7560/752894>
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2003). *Film history : an introduction* (2nd ed international). McGraw-Hill.

Anton-Hryhorii Tsona

Director's ways of characterizing actor's ensemble in the Paul Thomas Anderson films

Abstract. The article explores the peculiarities of director's character disclosure in the films of Paul Thomas Anderson. It analyzes the author's ways of working with the acting ensemble. **The subject of the study** is the methods of director's characterization of the characters and the principles of building a character system through the appropriate selection of actors for films. The main types of tools used by the director to convey the character's character are identified, primarily through the stylistic solution of the camera's view, details of the character's appearance and behavior, and the actor's style of play. **The methodology.** The following scientific methods were used in the research process: the method of systematic analysis (for studying and analyzing films, theoretical works, and film studies articles), the method of comparison (to identify the stylistic features of each film by the director), the method of classification (to systematize the results), and generalization (to write conclusions). **Results and conclusions.** As a result of the analysis of Paul Thomas Anderson's films, it was found that his directorial style has characteristic features of creating characters and working with an acting ensemble. P. T. Anderson always puts a duet or a group of equivalent characters at the heart of the ensemble. The narrative in his films focuses on the characters and their interaction, not on events. P. T. Anderson's directorial methods are typologized into three groups. The first group is methods of visual characterization, which includes the use of the camera's gaze. The second group is the detailing of characterization, which is expressed in the details of the characters' behavior. The third group is acting and stylistic characterization, i.e., the peculiarities of combining the actors' playing styles. Thus, it is proved that Paul Thomas Anderson's directorial style has evolved from the first multi-figure films to more intimate ones, focused on a duo of actor-characters, a detailed study of their characters and interaction, which highlights the nature of people.

Keywords: P. T. Anderson directing, acting ensemble, directorial tools, acting style, director's work with the actor, characterization of the character, character disclosure.

Івашечкіна Марія Володимирівна,
аспірантка кафедри режисури
телебачення. Київський Національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Mariia Ivashechkina,
Postgraduate student of the Television
Directing Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ПСИХОФІЗИЧНІ ТЕХНІКИ ПОДОЛАННЯ М'ЯЗОВИХ БЛОКІВ ЯК ЕЛЕМЕНТ РОБОТИ РЕЖИСЕРА АУДІОВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ З АКТОРОМ

Анотація. Мета дослідження. Розглянувши психофізичний акторський тренінг як синтез тілесних і ментальних практик, дослідити особливості виникнення тілесних блоків в організмі людини. На основі отриманих результатів виявити взаємозв'язок між фізичним станом людського тіла і психологічними особливостями поведінки людини в контексті побудови образу екранного героя. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми було використано аналітичний метод, що є необхідним для вивчення наукового та практичного аспектів проблеми. У статті застосовано методи систематизації та узагальнення, для аргументації причинно-наслідкових зв'язків між фізичним та психологічним станом людини. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що проблема дослідження особливостей застосування окремого сегменту психофізичних технік, спрямованого на роботу з м'язовими блоками в тілі людини, в контексті роботи режисера аудіовізуальних мистецтв з актором вперше постала предметом спеціального дослідження. Детально розглянуто типи цих блоків, механізми їх виникнення, та їх психологічні прояви. Акцентовано увагу на використанні аналітичних функцій тілесно-орієнтованої психотерапії як інструментів побудови екранного образу героя. Подвійні алгоритми роботи з «м'язовою бронєю» суттєво розширюють можливості актора і режисера у роботі над фізичними і психологічними особливостями персонажа, що дає змогу створити багатогранні і складні образи у кіно. **Висновки.** Окреслено шляхи використання методів психофізичного тренінгу, що спрямовані на дослідження фактів глибоких взаємозв'язків фізичного стану тіла людини та її психологічних аспектів, в акторському і режисерському мистецтві. Дослідницькі матеріали статті розширюють арсенал знань щодо специфіки роботи над образами героїв аудіовізуальних творів, а також розкривають додаткові методи в роботі режисера аудіовізуальних мистецтв з актором.

Ключові слова: психофізичний тренінг, акторська майстерність, робота режисера з актором, екранний образ, кінематограф

Постановка проблеми та її актуальність. У сучасному кіно- та телевізійному середовищі застосування психофізичних технік у роботі режисера з акторами набуває зростаючої важливості та реалізується у світлі поглибленого розуміння їхнього впливу на якість акторської гри. Використання таких технік сприяє покращенню акторської майстерності та створює можливості

для більш автентичного відтворення персонажів, що позитивно позначається на якості аудіовізуального продукту. Серед наявних акторських тренінгів особлива увага приділяється роботі з тілесними та психологічними затисками, оскільки цей етап є фундаментальним у підготовці організму актора до майбутньої роботи над роллю. Однак поглиблене дослідження алгоритмів виникнен-

ня цих затисків та їх впливу на поведінку людини може стати не лише дієвим інструментом для корекції функціональних можливостей актора, а й важливим додатковим елементом у побудові психофізичного портрета персонажа. Акторські школи Європи та Америки вже доволі тривалий час приділяють увагу темі взаємозв'язку між тілесними практиками та психологічним станом людини, тим самим використовуючи «тілесність» як єдиний простір, який дає змогу вивчати індивідуально-психологічні та соціокультурні вираження людської суті. В Україні ж вивчення питання зв'язків між фізичним тілом людини та її ментальною складовою в контексті роботи режисера з актором залишається в процесі дослідження.

Актуальність акцентованої проблеми полягає в тому, що українська кіно- телеіндустрія має великий потенціал. Сучасне українське кіно стає дедалі важливішим гравцем на світовій арені, використання нових технік і підходів може покращити якість екранних творів, зробити високоякісну продукцію більш доступною та конкурентоздатною на світовому ринку. Насамперед потрібно звернути увагу на те, що тривалий час українське сценічне та екранне мистецтво, надто акторські практики існували в парадигмі російської/радянської акторської школи, зокрема – спадщині К. Станіславського. Саме тому актуальність нових досліджень, створення нових підходів до виховання акторів, встановлення нових методів акторського існування є особливо важливим завданням сьогодні.

Метою статті є:

- розглянути психофізичний акторський тренінг як синтез тілесних і ментальних практик;
- дослідити особливості виникнення тілесних блоків в організмі людини;
- виявити взаємозв'язок між фізичним станом людського тіла і психологічними особливостями поведінки людини в контексті побудови образу героя.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій:

Сучасні українські мистецтвознавці і психологи в своїх дослідженнях порушують питання впливу тілесних практик на ментальний стан людини та їх застосування в підготовці актора. Так тему специфіки і перспективи впровадження інтеркультурного акторського тренінгу в закладах вищої мистецької освіти України досліджує у своїй роботі В. Штефюк. Авторка зазначає, що інтеркультурність сучасного акторського тренінгу, як синтезу

східних і західних традиційних методів підготовки актора, тілесних і ментальних практик, потребує ґрунтового теоретичного осмислення, адже українські режисери, прагнучи збагатити свій інструментарій, звертаються до світового досвіду формування акторської майстерності виконавців, зокрема й до інтеркультурних акторських практик. Акцентують свою увагу на механізмах виникнення м'язових затисків В. Корольчук та М. Корольчук. У своєму дослідженні екстремальної та кризової психології вони описують методи пропрацювання психологічних бар'єрів за допомогою тілесних практик. Ґрунтовною працею на тему психології тілесності є навчальний посібник О. Хлівної та Л. Магдисюк, де описані різні типи тілесних затисків та їх вплив на поведінкові аспекти життя людини. Також про використання психофізичного тренінгу у підготовці актора пише у своїх статтях І. Іващенко, де приділяє увагу історичній частині питання та аналізує новаційні методики психофізичного тренінгу С. Гротовського, чия методика стала однією з найвпливовіших у сучасному театрі. Основна мета методики Гротовського полягає у створенні «бідного театру», де основну увагу приділяється акторові та його психофізичному стану, а не сценічним ефектам чи декораціям. Основні принципи його методики включали в себе: повне залучення тіла і духу, вправи на концентрацію і контроль, розвиток емоційної пам'яті, вправи на деформацію тіла, автономність актора. Крім Гротовського, глибинного дослідження заслуговують праці таких авторів, як: Лі Страсберг (Lee Strasberg) – американський режисер та акторський тренер, який розвинув «Метод» акторської гри на основі Станіславського. Його метод включає глибоке емоційне переживання і особистий досвід актора; Санфорд Мейснер (Sanford Meisner) – американський акторський тренер, який створив техніку Мейснера, що зосереджується на правдивому реагуванні і взаємодії між акторами; Стелла Адлер (Stella Adler) – американська акторка і педагог, яка заснувала власну школу акторської майстерності. Вона відома своїм підходом, що поєднує фізичні і емоційні аспекти гри; Ута Хаген (Uta Hagen) – німецько-американська акторка і викладачка, авторка кількох важливих книг про акторську майстерність, таких як «Respect for Acting» і «A Challenge for the Actor». В Україні велику увагу психофізичному тренінгу приділяв у своїй праці і дослідженнях видатний україн-

ський режисер, актор і театральний теоретик Лесь Курбас. Він першим розробив унікальний підхід до акторської майстерності, відомий як психофізичний тренінг. Курбас вважав, що актор повинен володіти як фізичною, так і психологічною гнучкістю, щоб створювати автентичні та багатогранні образи на сцені. Його методика базується на синтезі фізичних і ментальних практик, що дає акторові можливість досягти глибокого самопізнання та виразності. Практичні аспекти психофізичного тренінгу Леся Курбаса:

1. Фізичні вправи:

Курбас розробив комплекс фізичних вправ, що включають гімнастику, акробатику, танець і бойові мистецтва. Ці вправи спрямовані на розвиток сили, гнучкості, витривалості й координації рухів;

2. Вправи на дихання:

Дихання є ключовим елементом у методиці Курбаса. Спеціальні дихальні техніки допомагають акторам контролювати свій голос і емоційний стан, сприяють релаксації та зосередженості;

3. Психофізичні етюди:

Важливою частиною тренінгу є виконання психофізичних етюдів – коротких сценек або вправ, що дають змогу акторам експериментувати з різними емоційними станами і ситуаціями, розвиваючи здатність до імпровізації і творчого самовираження;

4. Медитації та релаксаційні вправи:

Медитації та вправи на релаксацію допомагають акторам знімати фізичне і емоційне напруження, зосереджуватися на внутрішніх відчуттях і досягати гармонії між тілом і духом.

Виклад основного матеріалу За звичним розумінням системи творчої освіти, шлях виховання актора починається зі вступу студента на акторський факультет, початку навчання підлітка в акторській студії, або з першого індивідуального заняття з акторської майстерності, тощо. Проте закінчення цього шляху зазвичай не має конкретної точки.

Драматичне мистецтво – це не те, що відбувається на сцені, і не те, що написано у книзі. Це те, що народжується заново кожної хвилини, що переживається як певний просторово-часовий рух. Цьому переживанню допомагає все, рішуче все, що свідомо чи несвідомо подіяло у певний момент на людину. На першому плані, звичайно, справжній збудник драматичного явища: актор. (Перекл. з англ. наш – М. І.) (Georg Fuchs, 1959, p. 80)

Акторське мистецтво існує довше ніж століття і навіть тисячоліття. І хоч на які б історичні моменти розвитку професії актора ми звернули увагу, вони наочно показують нам, що мистецтво актора живе в сучасності, для неї і заради неї, саме в цьому й полягає його міць і сила.

Одним із головних професійних інструментів актора є його життєвий досвід і здатність організму відтворювати вже набуті відчуття і реакції у контексті ролі. Не менш важливою навичкою є здатність до спостереження і фіксації поведінки оточення, що слугує головним елементом збагачення акторської уяви. Педагогам та режисерам у роботі з акторами належить вирішити багато складних завдань.

Вони повинні розкрити своєрідність індивідуальності кожного актора, розбудити темперамент, активізувати емоційну пам'ять, розвинути здатність до естетичного сприйняття дійсності, розширити його кругозір. За кожен з цих навичок відповідає конкретний сегмент людського організму. Отже, можемо сказати, що робота з актором – це доволі точна система роботи з фізичною та ментальною складовою людини.

Одним із способів вивчення та роботи з організмом актора є психофізичний тренінг. Повертаючись до важливої функції життєвого досвіду у професії актора, слід зазначити, що поняття «досвід» означає «Сукупність знань, умінь, які здобуваються в житті, на практиці. Те, що вже було в житті, з чим доводилося зустрічатися». (Білодід, СУМ, 1970) Тож можна стверджувати, що організм актора потребує тренінгу не лише задля подальшого розвитку, а передусім для корекції вже набутих упродовж життя індивідуальних особливостей, які можуть стати перешкодою для самовдосконалення у професії.

Поєднання тілесних і ментальних практик дає можливість називати психофізичний тренінг «акторською терапією». Медичний термін «терапія» дає змогу акцентувати увагу на необхідності своєрідного лікування акторів від бар'єрів сприйняття, сформованих життєвим досвідом. Психологи називають такі бар'єри «панциром характеру». Фізично він виражений у вигляді осередків хронічних м'язових напружень в окремих групах м'язів. Це не просто затиски, крім м'язового напруження, подібне напруження залишається в окремих зонах кори головного мозку після пережитого стресу. Саме тому напруга в м'язах набуває хронічного характеру, позбутися її тільки зусиллям волі або

увагою до напруги – неможливо. Потрібна спеціальна індивідуальна робота.

Особливу увагу слід звернути на те, що людський організм є сукупністю взаємопов'язаних елементів, саме тому єдиним дієвим методом роботи з ним є поєднання впливів на фізичний і психологічний стан актора. Перетворення всього фізичного апарату людини на виразні засоби акторської творчості – це мистецтво з мистецтв, і можливо це лише за умови повсякденної роботи над вимовою, голосом та розвитком свого тіла. Щоб виробити вміння рухатися виразно та правдиво, органічно існувати в кадрі, потрібно навчитися звільняти наші м'язи від зайвих затискачів, від непотрібної напруги.

Іншим, не менш важливим, вмінням актора є здатність глибоко відчувати емоції, аналізувати їх, та точно транслювати їх під час виконання ролі. За це відповідає мозок, психіка та нервова система людини. Важливий потік інформації посилають в мозок насамперед м'язи, які становлять 40% усього тіла. (Сміт 2002, с. 109).

Методи психофізичного тренінгу активно взаємодіють із психікою через фізичний аспект. Техніки, пов'язані з тілесними впливами, ефективно відкривають доступ до соматичного несвідомого та допомагають усувати виявлені в ньому блоки. Оскільки тіло людини відображає всі її пережиті емоційні стани, стримуючи бажання та емоції, людина може утримувати їх у тілі, створюючи таким чином перешкоди та напругу для потоку життєвої енергії. У тілі зберігаються всі психотравми та емоційні напруження, які людина пережила. Сучасна психологія розглядає тіло, душу і дух як нероздільну цілісність, і фізичні аспекти стають дедалі важливішими на шляху до вивільнення темпераменту. Таким чином, задля активізації енергії, яка є особливо-важливою складовою в акторській майстерності, ми можемо використовувати тілесні техніки, спонукаючи та рухаючи застійні аспекти душі через вплив на тіло та відновлення зон тіла, що можуть бути змертвілі.

Система психофізичного тренінгу походить від методів тілесно-орієнтовної психотерапії. Цей напрям отримав широку популярність і структуроване визначення завдяки дослідженням В. Райха, починаючи з кінця 1930-х років. Вільгельм Райх описав, як у відповідь на стресові ситуації формується захисна поведінка, що проявляється

у довготривалій напрузі окремих груп м'язів, відомих як «м'язові затискачі».

Ці «м'язові затискачі», об'єднуючись, утворюють «м'язовий панцир» або «броню характеру». Негативний вплив цієї «броні» проявляється як у фізичних, так і в психічних сферах. Фізично це призводить до обмежень рухливості, порушень поз, погіршення кровообігу та виникнення болів. «Броня» заважає природному вивільненню емоцій та перешкоджає здатності відчувати. (Корольчук, 2017, с. 414).

Психофізичний тренінг у контексті роботи актора над своїм організмом пропонує застосування зворотного алгоритму терапії. Робота з фізичними проявами травматичних емоцій і набутих наслідків стресу за принципом зворотного зв'язку сприяє виправленню психологічних проблем, допомагаючи актору усвідомити та прийняти витіснені аспекти своєї особистості, інтегрувати їх як частини його глибинної сутності.

Розглянемо застосування методу використання психофізичних технік у роботі режисера аудіовізуальних мистецтв з акторами. Акторська майстерність у екранних мистецтвах (кіно, телебачення) значно відрізняється від роботи на сцені театру. Ці відмінності стосуються як технічних аспектів, так і психофізичних технік, що використовуються акторами. Розглянемо ці відмінності детальніше.

1. Міміка та мікрогестика:

У кіно і на телебаченні камера може наближати обличчя актора, даючи змогу зосередитись на дрібних деталях його міміки. Це вимагає від актора володіння мікрогестикою – здатністю передавати емоції через найменші рухи обличчя та очей. У театрі глядач зазвичай знаходиться на відстані, тому актори змушені використовувати більш виразні, «великі» жести і міміку, щоб донести свої емоції до всіх присутніх у залі.

2. Робота з камерою:

Актор у кіно та на телебаченні повинен бути свідомим позиції та руху камери. Це включає знання технічних аспектів, таких як світло, фокус і ракурси. У театрі актор орієнтується на глядацьку аудиторію загалом і працює з простором сцени.

3. Монтаж та дублі:

У кіно сцени знімаються не послідовно, а можуть монтуватися з різних дублів. Актор повинен зберігати емоційну консистентність, навіть якщо сцени знімаються в різний час і в різному порядку.

У театрі гра є безперервною від початку до кінця, що вимагає від актора постійного тримання емоційної лінії свого персонажа.

4. Інтимність гри:

Екранні мистецтва дають змогу створювати більш інтимні сцени, де актор повинен проявляти тонкі психологічні нюанси свого персонажа. Театр, через свою природну дистанцію між сценою і глядачем, вимагає більш відкритої і «гучної» гри, щоб досягти необхідного емоційного впливу. Іншими словами, створення портрета екранного персонажа потребує більш точної і детальної роботи.

Психофізичний тренінг є одним із інструментів, який дає можливість це зробити. Наприклад, у повсякденному житті ми звикли розділяти проблеми фізичного і ментального характеру. Бо за кожну з них, як нам здається, відповідає своя сфера медицини та спеціалістів. Наприклад, якщо ми відчуваємо біль у горлі, ми зазвичай звертаємося до лікаря-терапевта, але, відчуваючи постійну тривожність, – ми звертаємося до психолога. Відштовхуючись від власного досвіду, спостерігаючи за людиною, яка має порушення постави, ми, скоріш за все, зможемо змалювати її повсякденні звички або фізичні травми, які призвели до цього факту. При цьому, створюючи її психологічний портрет, ми звернемо увагу на риси характеру, що стали наслідком фізичної проблеми.

У роботі режисера з актором велика увага приділяється створенню екранного образу героя. При цьому зазвичай фізичний і психологічний портрети розробляються на основі переважно різних фактів біографії персонажа. Хоча існує нероздільний зв'язок між фізичним тілом та духовно-психічною сферою. У цьому контексті передбачається, що нередаговані емоції та травматичні спогади людини, через функціонування фізіологічних механізмів психологічного захисту, утворюються в її тілі.

Концепція «м'язової броні» доводить, що м'язова напруга пов'язана з різноманітними ситуаціями та психологічними травмами, що виникають у людини внаслідок тривоги.

Формування характеру і «м'язової броні» діалектично взаємопов'язане, тіло і психіка в цьому процесі безперервно взаємодіють. Прикладом такого єднання є намагання маленького хлопчика втриматися від сліз: він стискає зуби, затамує подих і напружує м'язи живота і шиї. Це перша стадія при формуванні «броні характеру». Пізніше психотравмуючі моменти можуть викликати

автоматичне гальмування природних рухових і голосових компонентів відповідних реакцій і воно стає несвідомим (Халвіна, Магдесюк, 2022, с. 20)

З цього прикладу стає зрозуміло, що персонаж, який має деякі голосові особливості або вади мовлення, теоретично міг переживати подібні емоційно-травмуючі ситуації у дитинстві, що дає режисерові та актору змогу більш детально «пропрацювати» біографію персонажа, його родинні зв'язки та обставини його життя.

Розглядаючи приклад м'язового блоку в щелепному сегменті, можемо виявити деякі поведінкові особливості людини. Цей сегмент представлений м'язами підборіддя, нижньої частини потилиці, верхньої частини горла. Блоки виникають через спроби стримати емоції – Плач – Крик – Гнів. А точніше, заборони на їх відкриті, гучні «звуківі» вислови.

Зовнішні прояви блоку:

- постійне жування, кусання, смоктання і обгризання різноманітних предметів;
- пристрасть до жувальної гумки;
- постійно зціплені щелепи;
- постійно відвисаюча нижня щелепа (якраз варіант гіпоблоку);
- труднощі з виразом вголос будь-яких почуттів («небагатослівність»).

Розуміння особливостей подібного м'язового затиску дає нам досить широкий набір інструментів на полі акторської майстерності. Прямий алгоритм роботи з затиском, за допомогою психофізичних технік дає змогу діагностувати природу затиску в актора і шляхом виконання спеціальних вправ на розслаблення щелепи позбутися дефектів мовлення. Зворотний алгоритм роботи допомагає розробити більш точний і глибокий портрет персонажа, наділяючи його певними поведінковими особливостями, що чітко обумовлені тілесно-психологічними зв'язками.

З точки зору тілесної терапії все наше тіло умовно ділиться на сім сегментів. І в кожному з цих семи сегментів причаїлися м'язові блоки. Блоки бувають двох видів. Перший, коли м'язи неадекватно напружені, стиснуті. Другий, коли м'язи неадекватно розслаблені, розхлябані. (Трапляється рідше.)

Панцир – це тіло людини, яке містить сім блоків. Панцир складають сім сегментів:

1. очний, 2. щелепний, 3. горловий, 4. грудний, 5. діафрагмовий, 6. черевний, 7. тазовий.

М'язові блоки в очному сегменті характеризуються участю м'язів скальпа та окорухових м'язів. Виникнення цих блоків пов'язане із соціальними страхами, зокрема страхами, пов'язаними із відносинами з іншими людьми. Такі страхи включають: страх зробити помилку або промах, страх почути чи побачити оцінку про себе з боку інших, страх образити іншу людину, що пов'язано зі спогадами дитинства та наївними висловлюваннями типу «щось не те» щодо близьких родичів, матері та друзів.

Для побудови візуальних наслідків у персонажа з подібними рисами характеру слід використувати такі ознаки:

- Блукаючий погляд;
- Нерухомий погляд;
- Сильне і постійне «зморщування» чола під час розмови;
- Суворе насуплення брів з утворенням постійної зморшки між ними;
- Вічно «здивовано» підведені брови і розплющені «наївно» очі.

При цьому людина з очними сегментом «затисків» зазвичай має постійне бажання здавити скроні руками чи «втиснути» очі в очниці, головні болі через надмірне напруження очних м'язів, утрудненість плачу (як помітний аномальний стан) і, навпаки, постійну сльозливість (як помітний аномальний стан).

М'язовий блок у горловому сегменті часто виявляється в мові та глибоких м'язах шиї. Походження цього блоку пов'язане з обмеженнями, що накладаються на плач, голосний крик, вираження гніву та образи.

Зовнішні прояви цього блоку включають постійний невротичний кашель, невластивий інфекціям, приглушений голос, тенденцію до мимовільних жестів, таких як тримання руки на горлі, ніби обіймаючи його. Іншими проявами є часте і мимовільне ковтання, яке є результатом відчуття «клубка в горлі».

М'язовий блок у грудному сегменті. Вільгельм Райх розглядав його як один із двох ключових сегментів, відповідальних за виникнення дискомфорту у нашому існуванні (інший – тазовий). Цей блок формується в м'язах широких грудей, м'язах грудної клітини, м'язах лопаток, м'язах плечей та м'язах рук.

Формування цього блоку пов'язане із заборною виражати такі емоції, як сум, любов, ревності, здатність захоплюватися та віддаватися мріям. Спроба придушити в собі «людське, занадто

людське» призводить до ряду симптомів, першим із яких є проблеми з диханням. Інші прояви включають холодні чи вологі руки, руки «стиснуті в кулаки» чи весь час засунуті в кишені, руки, що перебирають ключі і чотки, неприродне положення плечей, випнуті або «втиснуті» груди, негнучкість тулуба.

М'язовий блок у сегменті діафрагми включає в себе м'язи самої діафрагми, сонячного сплетіння та інших органів, які «знаходяться під щасливою зіркою» в цій ділянці. Аналогічно до грудного сегменту, діафрагмальний блок характеризується зовнішніми проявами, такими як неповороткість тулуба та утруднене дихання. Проте причини формування цього блоку є зовсім іншими, єдиними в своєму роді.

Блок у діафрагмі формується через заборону виявлення почуттів огиди та відрази. Цей блок також може простежуватися у людини, яка змушена спільно жити з партнером, чий запах чи зовнішній вигляд викликає у неї непереборну відразу.

Прикладами інших ситуацій, що сприяють формуванню цього блоку, може бути примусове змушення дітей споживати їжу, яка викликає у них огиду, або створення умов, що спонукають дитину до надмірного вживання їжі, щоб уникнути небажаної негативної реакції. Блок в ділянці діафрагми пригнічує вираження відрази, відчуття огиди. Люди з цим блоком можуть виявляти або повну відсутність можливості блювати, або, навпаки, страждати від частих позивів нудоти.

М'язовий блок у черевному сегменті включає широкі м'язи живота, попереку і спини, та має деяку різницю у своєму впливі. Блок в ділянці спини та попереку викликає прихований страх перед неочікуваною атакою. У свою чергу, блок в ділянці боків (відомий як «живіт») виникає в результаті заблокованих емоцій гніву і пригніченої ворожості. Зовнішні прояви цього блоку включають постійно випнутий живіт.

Тазовий сегмент, що над ним «владарюють» заблоковані невротичні м'язи, визначається як найголовніший, найбільший і найсерйозніший у своїх наслідках. Цей сегмент охоплює всі м'язи тіла. Тут містяться основні страхи, коли вся тілесна система відчуває загрозу для життя – чи то уявну, чи реальну. Також тут знаходиться заблокована сексуальна енергія, яка може бути жорстко пригнічена, особливо у разі дитячих травм. Зовнішні прояви цього блоку впливають на стан ніг. На-

пружені або ті, що втратили тонус, ноги можуть свідчити про сильну загрозу. Люди із запущеним тазовим блоком можуть мати «ватні» або слабкі ноги, виражену нестійкість та характерну ходу «на напівзігнутих». Ці зміни в ногах вказують на те, що у таких осіб є великий рівень напруження, відчуття загрози та сексуальна пригніченість.

Проаналізувавши природу всіх семи сегментів «м'язової броні» можна зауважити, що головним чинником формування м'язових затисків у людині є наявний або пережитий страх. «Психічний стан страху переживає і екранний герой. А зважаючи на тиражування страху в сучасному аудіовізуальному мистецтві, ця емоція стає ефективним інструментом розкриття духовного світу героя та дає аудиторії змогу зрозуміти його характер» (Пономаренко, 2023, с. 14).

Висновки. Попри певні розуміння позитивних особливостей використання психофізичного тренінгу, як одного з основних напрямів у професійному розвитку актора, масштаб впливу вивчення цих технік на створення образу екранного героя залишається недооціненим. Спираючись на дослідження фактів глибоких взаємозв'язків фізичного стану тіла людини та її психологічних аспектів, можна виокремити декілька шляхів використання цих знань в акторському і режисерському мистецтві.

Конкретне поняття «м'язової броні» виходить далеко за межі медицини та тілесно-орієнтованої терапії, адже воно може бути використане як окремий, самостійний інструмент створення екранного образу. Актори, розуміючи причинно-наслідкові зв'язки виникнення блоків у своєму тілі, мають змогу не лише вдосконалити свою майстерність, а й використовувати зворотний алгоритм роботи з затисками для поглибленого розуміння свого персонажа. Тоді як режисери аудіовізуальних мистецтв, попри можливість встановлення ближчого емоційно-енергетичного контакту з виконавцем ролі, за допомогою розуміння механізмів роботи психофізики людини мають розширену площину роботи над тонкощами сюжетних ліній і створенні художніх образів в екранному видовищі.

Джерела та література

- Словник української мови* : в 11 т.; редкол.: І. К. Білодід (гол.) [та ін.]. Київ: Наук. думка, 1970-1980.
- Корольчук, В., Корольчук, М. (2017). Технології психологічної допомоги подолання негативних наслідків професійного стресу. *Актуальні дослідження в сучасній вітчизняній екстремальній та кризовій психології* : монографія. Харків. С. 414.
- Пономаренко, О. Психологічний аспект страху в створенні образу українського екранного героя: аналіз внутрішніх конфліктів та розвитку персонажа. *Наукові інновації та передові технології*, 2023. № 14 (28). С. 1278.
- Сміт Т. (2002). *Людина*. Навч. посібник з анатомії та фізіології : навч. посіб. Львів : БаК. 240 с.
- Хлівна О., Магдисяк Л. (2022). *Психологія тілесності* : навч. посіб. Луцьк : Вежа-Друк. 192 с.
- Fuchs, G. (1959). *Revolution in the Theatre*. 10th ed. New York : Cornell University Press. 220 p.

References

- Slovnnyk Ukrainys'koyi movy* [Dictionary of the Ukrainian language] v 11 t. ; redcol. I. Bilodid [ta in.]. Kyiv: Naukova dumka, 1970-1980. [in Ukrainian]
- Fuchs, G. (1959). *Revolution in the Theatre*. 10th ed. New York : Cornell University Press. 220 p.
- Khlivna, O., Mahdysiuk, L. (2022) *Psykhoholohiia tilesnosti* [Psychology of corporeality]: navchal. posibnyk. Lutsk: Vezha-Druk. 192 p. [in Ukrainian]
- Korolchuk, V., Korolchuk, M. (2017). *Tekhnolohii psykhoholohichnoyi dopomohy podolannya nehatyvnykh naslidkiv profesiynoho stresu* [Technologies of psychological assistance in overcoming negative consequences of professional stress] *Aktualni doslidzhennia v suchasni vitchyznyanii ekstremalnyi ta kryzovii psykhologii*: monohrafiya. Kharkiv. S. 414. [in Ukrainian]
- Ponomarenko, O. (2023). *Psychologichnyi aspekt strakhu v stvorenni obrazu ukrayins'kogo ekrannoho heroya: analiz vnutrishnikh konfliktiv ta rozvytku personazhu* [Psychological aspect of fear in creating the image of a ukrainian screen hero: analysis of internal conflicts and character development]. *Naukovi Innovatsii ta Peredovi Tekhnolohii*. 2023. No. 14 (28). P. 1278. [in Ukrainian]
- Smith, T. (2002). *Liudyna*. Navchalnyi posibnyk z anatomiyi ta fiziolohii [Human. Textbook on anatomy and physiology.]: navchalnyi posibnyk. Lviv: BaK. 240 p. [in Ukrainian]

Mariia Ivashechkina

Psychophysical techniques for overcoming muscle blocks as an element of the audiovisual arts director's work with the actor

Abstract: Purpose. By examining psychophysical actor training as a synthesis of bodily and mental practices, this study aims to investigate the peculiarities of the emergence of bodily blocks in the human organism. Based on the obtained results, the goal is to identify the relationship between the physical state of the human body and the psychological characteristics of human behavior in the context of building the image of a screen character. **Research Methodology.** The analytical method was used to study the topic, which is necessary for examining both the scientific and practical aspects of the problem. The article employs methods of systematization and generalization to argue the cause-and-effect relationships between the physical and psychological states of a person. **Scientific Novelty of the Research.** The novelty lies in the fact that the issue of studying the peculiarities of using a specific segment of psychophysical techniques aimed at working with muscle blocks in the human body, in the context of the director's work with an actor in audiovisual arts, has been explored as a special subject of research for the first time. The types of these blocks, mechanisms of their emergence, and their psychological manifestations are thoroughly examined. Attention is focused on the use of analytical functions of body-oriented psychotherapy as tools for constructing the screen image of a hero. The dual algorithms for working with «muscle armor» significantly expand the possibilities for actors and directors in addressing the physical and psychological characteristics of a character, enabling the creation of multifaceted and complex images in film. **Conclusions.** The research outlines ways to use psychophysical training methods aimed at investigating the deep interconnections between the physical state of the human body and its psychological aspects in acting and directing arts. The research materials of the article expand the arsenal of knowledge regarding the specifics of working on the images of heroes in audiovisual works and also reveal additional methods in the work of the audiovisual arts director with the actor.

Keywords: psychophysical training, acting skills, director's work with an actor, on-screen character, cinematography

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



УДК 130.2:[7.038.6+141.78](4) "1984/2024"(045)
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7118-3276>
DOI: 10.34026/1997-4264.34.2024.305216

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

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

«АФЕКТ – АФЕКТИВНИЙ ПОВОРОТ» : ЗАКЛЮЧНИЙ ЕТАП ТРАНСФОРМАЦІЇ «ПОСТМОДЕРНІЗМ – ПОСТ+ПОСТМОДЕРНІЗМ – МЕТАМОДЕРНІЗМ»

Анотація. Спираючись на хронологічні засади, визначені європейською гуманістикою, у статті артикулюється 1984 рік, який став початком дискусії щодо «вичерпаності» постмодернізму і поступового переходу в культуротворчий простір пост+постмодернізму. Цей – другий – етап, проіснувавши менш десятиліття, трансформувався у метамодернізм, перші ознаки якого окреслюються на межі ХХ – ХХІ ст. Активно розвиваючись у США, Англії, Нідерландах, Німеччині, метамодернізм – майже за чверть століття – продемонстрував здатність до продуктивного розвитку як у різних видах мистецтва, так і в процесі самовиявлення та самореалізації конкретних митців, які створюють авторські витвори, передусім, у різних жанрах образотворчого, екранного та музичного мистецтва.

У статті наголошується, що відомі європейські культурологи доволі активно оперують конструкцією «афект – афективний поворот», пропонуючи розглядати її як свідчення «повного від'єднання» метамодернізму від естетики постмодернізму й пост+постмодернізму та «перемоги» нової – метамодерністської – моделі культуротворення.

Ключові слова: афект – афективний поворот, постмодернізм – пост+ постмодернізм – метамодернізм, інтенсивність, винятковість, постіронія, мемуаристика як тип персоналізації.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Заявлена у статті проблема формується з низки питань, що актуалізуються у логіці культурологічного аналізу. Йдеться, передусім, про інтерпретацію поняття «афект» та похідне від нього – «афективний поворот», оскільки феномен «поворотів», їх кількість і смислове навантаження – як предмет дослідження – були доволі чітко

акцентувані саме в умовах становлення метамодернізму.

Уведення в теоретичний ужиток конструкції «афект – афективний поворот», з одного боку, засвідчило, що в умовах третього десятиліття ХХІ ст. йдеться не лише про «повне від'єднання» метамодернізму від попередніх трансформацій постмодернізму і надання йому (метамодернізм-

му) статусу заключного етапу у русі постмодерністських естетико-художніх експериментів, а з іншого, – про творчий потенціал, що надає метамодернізму право на самостійний, автономний розвиток. Таке розуміння метамодернізму, значною мірою, наголошує його вагу й значимість.

Факт висування конструкції «афект – афективний поворот» на перші позиції у дослідницькому процесі, аж ніяк не применшує значення інших питань, а саме: вироблення авторського погляду на природу метамодернізму, продовження оновлення понятійно-категоріального «забезпечення» дослідницького процесу у царині метамодерністського поля, концептуалізація проблеми художньої творчості, естетико-мистецтвознавча оцінка творчих надбань метамодерністів.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Оскільки введення у теоретичний ужиток української гуманістики конструкції «афект – афективний поворот» та інтерпретація її змісту є завданням даної статті, зосередимо увагу на дотичних питаннях, які, так чи інакше, сприятимуть розкриттю заявленої проблеми. До дотичних питань ми відносимо наступні «повороти»: антропологічний, культурний, лінгвістичний, методологічний, візуальний, ремісничий, аналіз яких було реалізовано в напрацюваннях О. Брюховецької, Д. Скальської, О. Шинкаренка. Увагу привертає й інтегративність викладу матеріалу у статті О. Шинкаренка «Культурний поворот як запит до культурології» (2018). Концепція самодостатності й самоцінності «ремісничого повороту» представлена у нашій статті «"Ремесло" як чинник художньої творчості: інтерпретаційні пошуки метамодернізму» (2024).

Як артикульовано у назві нашої статті, «пост+постмодернізм» є одним з етапів руху «постмодернізм – метамодернізм», специфіка якого, зокрема, розкрита у публікації Ю. Сабадаш «Італійська модель пост+постмодернізму (на прикладі творчості Джорджо Фалетті)» (2021).

Щодо інших дотичних питань, напрям аналізу метамодернізму в нашій статті суголосний позиції І. Петрової, В. Суковатої, А. Тормахової – українських культурологів, які розглядають рух метамодерністських мистецьких практик початку XXI ст. Підґрунтям їх реконструкції виступає концептуалізація питань художньої творчості, представлена в публікаціях О. Полішук, М. Протас, О. Туриніної. У контексті означеного, увагу привертає і наукова розвідка А. Чауса «Художня свідомість як

фактор трансформації “людини постмодерну”» (2003), спрямованість якої є дотичною до аналізу «мистецьких практик» метамодернізму і дає змогу реконструювати суголосність окремих ланок «постмодернізм – метамодернізм».

Мета статті. Спираючись на конструкцію «афект – афективний поворот», розглянути метамодернізм як заключний етап у русі «постмодернізм – пост+постмодернізм – метамодернізм», акцентувавши при цьому мистецькі практики як підґрунтя поступового утвердження культури метамодерну.

Виклад основного матеріалу. Розгляд заявлених у статті питань вимагає визначення змісту наріжних понять, поза якими неможливо представити авторську інтерпретацію матеріалу. Йдеться, передусім, про поняття «афект» – від латин. *affectus* – хвилювання, пристрасть: напружений психічний стан, що швидко виникає і бурхливо перебігає. Означений стан характеризується сильним та глибоким переживанням із зовнішніми проявами, а саме: «збудженням свідомості» та «зниженням або втратою самоконтролю» (*Афект*, EP).

На думку сучасних психологів і психіатрів, найвиразніше «афект» виявляє властивий йому потенціал у психологічній, медичній та кримінальній сферах. Враховуючи спрямованість нашої статті, ми будемо орієнтуватися на перший – психологічний аспект «афекту».

Окрім означеного, необхідно чітко акцентувати на тандемі «модернізм – метамодерн», оскільки обидва терміни логічно співвіднести з «метамодернізмом». Водночас, слід враховувати і значення префікса «мета» та усвідомлення різниці між поняттям «культура метамодерну» та «культура мета-модернізму». Опрацювання цих термінів і понять дасть можливість органічно зв'язати «афект – афективний поворот» з метамодерністською естетикою останніх десятиліть.

Як відомо, префікс «мета» має доволі тривалу, передусім історико-філософську традицію як вживання, так і інтерпретації. Так, наприклад, український естетик Д. Кучерюк (1932–2009) у підручнику «Естетика» (2010) аргументував правомочність визнання естетики метатеорією мистецтва (Кучерюк, с. 121-164). У проєкції часу, актуальність розмислів Д. Кучерюка виявилася очевидною, саме щодо сутності метамодернізму, оскільки у цій культуротворчій моделі особливо-

го значення набуває естетичний фактор – *quirky* – нова естетична чуттєвість.

Об'єднавши «естетику», «метатеорію» та «мистецтво», Д. Кучерюк, так би мовити, організував простір задля подальшого «розгортання» естетичного чуттєвого потенціалу. Ідеї Д. Кучерюка, викладені на сторінках українського підручника з естетики, певною мірою спонукали теоретичний інтерес теперішнього покоління науковців до широкого кола питань метамодерної культури.

Водночас, концептуалізуючи свою позицію, Д. Кучерюк відштовхувався від інтерпретації «мета» за допомогою термінів «між», «після», «через». Такий підхід простежується і в публікаціях метамодерністів, які оцінюють «мета» як частину складного слова, що означає абстрагованість, узагальненість, слідування за чимось, перехід до чогось іншого (*Meta*, EP).

Виокремлені положення досить органічно «вписуються» у контекст тих розвідок, автори яких, по-перше, відстояли у доволі тривалих дискусіях поняття «метамодернізм», що є найадекватнішим в означенні нового етапу культуро-творення, а по-друге, унаочнили хронологію руху метамодернізму. Адже упродовж чверті століття утвердження «культури метамодерну», у просторі якої закріпилися і термін «метамодернізм», і низка принципово нових понять, сформувалося «поле нової естетичної чуттєвості», уможливлене сучасними мистецькими практиками, які накреслили подальший шлях окремих видів мистецтва.

Хронологічна фіксація завершення одного етапу у становленні мета-модернізму, дала змогу англійській культурологині Елісон Гіббонс аргументувати «афективний поворот» як перехід до наступного періоду метамодернізму, який тільки починає окреслюватися. При цьому Е. Гіббонс вважає свою позицію продовженням концептуальних орієнтирів Фредріка Джеймісона, який від 1984 р. говорив про втрату постмодерном «історичності, афекту і глибини». Е. Гіббонс, підхоплюючи тезу свого колеги щодо «загасання афекту», яку він, після 1984 р., сформулював й закріпив у науковій розвідці «*The Cultural Logsc of Late Capitalism*» (1991), трактує як «реакцію людини на руйнування історії і ствердження поверховості постмодерністських уявлень...».

«Загасання афекту», тобто загасання хвилювання, пристрасті, що з ними асоціюється поняття «афект», визнали не лише Ф. Джеймісон та Е. Гіб-

бонс, а й інші західні культурологи, які трансформували означену проблему в «колективне твердження», що дістало назву «афективний поворот», а відтак – відмову від таких станів, як «хвилювання» чи «пристрасть», слід інтерпретувати як раціоналізацію метамодерністських феноменів, що йдуть на зміну постмодерністській емоційності.

Нова орієнтація спонукала прихильників метамодернізму, що є представниками нового покоління науковців, переглянути значення спадщини деяких ідеологів постмодернізму. Так, у полі їхньої критичної переоцінки опинився Жіль Дельоз (1925 – 1995), двотомна монографія якого «Кіно» (1985) доволі повноцінно представлена в українській гуманістиці завдяки напрацюванням О. Мусяєнко та М. Собуцького.

Посилаючись на критичні зауваження Ф. Джеймісона та П. Вермюлена щодо окремих естетико-мистецтвознавчих тез Ж. Дельоза, Е. Гіббонс акцентує наступне: «Теорії афекту, яка значною мірою зазнала на собі впливу Дельоза, властива не стільки ситуативна (на думку Джеймісона), скільки онтологічна природа, внаслідок чого він (афект – *O. O.*) вже ніяк не зв'язаний із суб'єктивним досвідом» (Gibbons, 2012, p. 165). В означеному контексті вкрай важливим є оперття на дельозівське розуміння «суб'єктивності», яку він вважав випадковим поєднанням якихось ознак, що актуалізувало фактор «випадковості» у тлумаченні, власне, «афекту».

Звернення до спадщини Ж. Дельоза в умовах початку XXI ст., на нашу думку, цілком логічне, враховуючи авторитет цього постструктураліста у європейському науковому середовищі. Однак наразі зазначимо, що філософа, передусім, цікавив не естетико-мистецтвознавчий аспект «афекту», а його морально-етична сутність.

Слід наголосити, що в позиції Ж. Дельоза домінував інтерес до етичної проблематики і реальних спроб «осучаснення етики як гуманітарної науки». Відтак, «рухаючись» за Ж. Дельозом, зроблений нами наголос на психологічній сфері прояву «афекту» закономірно слід доповнювати етичним. Означене має бути предметом самостійного аналізу, оскільки Ж. Дельоз намагався змінити навіть термінологію традиційної етики. Враховуючи нормативи нашої статті й специфіку її спрямованості, ми лише фіксуємо «теоретичну багатоаспектність», що на початку XXI ст. утворилася навколо проблеми «афект – афективний поворот».

З огляду часу, стає зрозумілою необхідність реанімації окремих ідей Ж. Дельоза, зважаючи на протилежне ставлення як постмодерністів, так і мета-модерністів до джеймсонівської ідеї «загасання афекту». Позицію Ф. Джеймсона спростовує англієць Брайан Массумі, який ще від 2002 р., полемізуючи з джеймсонівськими висновками у науковій розвідці «Parables for Virtual: Movement, Affect, Sensation», з певною долею іронії наголошує, що афекту у нашому житті навіть занадто багато.

Певна «теоретична розпорошеність», що склалася навколо поняття «афект» і з огляду на дещо лихоманкові пошуки, так би мовити, дотичних пояснювальних понять, була зумовлена, насамперед, станом метамодернізму. Існуючи чверть століття він, з одного боку, залишив чимало запитань без більш-менш чіткої відповіді, а з іншого, – захопивши простір американської культури і здобувши чималі успіхи, передусім на теренах її літературної творчості, створив «авторські моделі» у низці європейських країн завдяки активізації діалогу культур. Так, сьогодні є очевидним, що одним з найяскравіших мета-модерністів, який працює у різних сферах образотворчого мистецтва є Девіде Квайола – англійський живописець, італійського походження, підґрунтям творчості якого є давньогрецька скульптура і європейський авангардизм. Подібна ситуація і з творчістю Пітера Гринуея, фільми якого «охоплюють» простір від біблійних сюжетів і професійно-витонченої театралізації англійської історії до метамодерністської естетики у картинах, присвячених Рембрандту – великому нідерландському живописцеві. Внесок П. Гринуея у світовий кінематограф вже сьогодні дає підстави розглядати його як приклад реалізації усіх етапів у русі «постмодернізм – пост+постмодернізм – метамодернізм». Отже, творчі пошуки Д. Квайоли та П. Гринуея дають підстави проаналізувати «загасання афекту» саме як вичерпаність постмодерністської емоційності, поступову зміну тлумачення «емоції» та звернення до «особистісного досвіду», на якому наполягає метамодернізм після «афективного повороту», що, за великим рахунком, відкриває вихід у площину одного із засадничих метамодерністських понять – *quirky*.

Підтвердженням правомочності нашого бачення ситуації, що склалася і продовжує складатися на теренах метамодернізму, є позиція Пітера Вермюлена, який зазначає наступне: «Якщо афект

представляється *не*-когнітивною і *не*-репрезентативною «інтенсивністю», то емоція виникає, коли така «інтенсивність» стає предметом нарративу, отримує назву <...> представляється як частина особистісного досвіду» (Vermeulen, 2015, 8).

Слід визнати, що за чверть століття – період, який кваліфікується як «культура метамодерну», цей тип культури виокремилися персоналії, які «побудували» творчий процес саме завдяки особистісному досвіду. Важливо, що цей «особистісний досвід» реалізований сьогодні у кількох видах мистецтва, передусім у літературі, кінематографі, живописові та музиці, здобутки яких на метамодерністських теренах стають предметом дослідження сучасних культурологів.

Ми свідомо артикулюємо проблему видової специфіки мистецтва, оскільки, на нашу думку, у процитованому фрагменті з розмислів П. Вермюлена ключовим є не «особистісний досвід» – ця ознака метамодернізму вже визнана й прийнята професійною спільнотою, а поняття «інтенсивність – від англ. *intensity* – ступінь напруження та посилення: фізична величина, що дорівнює енергії, яку переносить хвиля (акустична, електромагнітна) за одиницю часу через одиничну площу, перпендикулярну до напрямку поширення» (*Інтенсивність*, EP).

Залучення у простір гуманітарного знання поняття «інтенсивність» (завважимо, що деякі теоретики метамодернізму оперують ним з такою легкістю, яка нагадує прийом жонглювання) свідчить про прагнення активізувати мистецькі практики метамодернізму за рахунок техніко-механістичних прийомів, результат яких запрограмований особливими засадами естетико-художнього освоєння дійсності. Щодо техніко-механістичного чи технологічного аспектів у розвитку сучасного мистецтва показовою вважаємо монографію української культурологині Тетяни Совгири «Роль техніки та технологій у мистецтві» (2021), на сторінках якої виробництво розглядається як запорука художньої досконалості.

Гіпотетично можна уявити, що після «афективного повороту» метамодерністська творчість тяжітиме до більш активного використання цифрових технологій. Саме їх Т. Совгира вважає «запорукою становлення та вдосконалення цифрового мистецтва», «техніку і технології в сценічних мистецтвах» чи «монтаж як творчий метод в екранних мистецтвах» (Совгира, 2021, с. 4). Концептуалізація ролі техніки й технологій у сучасному мистецтві, пред-

ставлене у дослідженні Т. Совгири, може розглядатися як суголосне змісту поняття «інтенсивності» в тій його частині, що наголошує на «енергії», «напруженості», «акустичній та електромагнітній хвилях». Співвіднесення цих ознак з феноменом «виробництво» відкриває доволі широкий простір до естетико-художнього експериментування.

Отже, стає очевидним, що опрацювання «афекту» виявилось продуктивним щодо осмислення низки питань, які «працюють» на вироблення програми подальшого розвитку метамодернізму, що, так би мовити, опинився за «афективним поворотом». Здійснені розвідки у царині метамодернізму і накреслення подальших теоретичних перспектив його аналізу, на думку Е. Гіббонс, актуалізують дослідження на теренах «постіронії», що, за великим рахунком, набуває ознак «трансметамодерністського» явища.

Слід констатувати, що тези нашої статті «"Постіронія" як структурний елемент комічного: метамодерністська модель» (2023) багато в чому є суголосними позиції Е. Гіббонс. Мета означеної статті передбачала «розкриття специфіки «постіронії» та «наскрізної постіронічності», які, з одного боку, відображають процес динамічного розвитку естетичного знання, а з іншого – виконують низку важливих функцій щодо окреслення сутності літературно-мистецького аспекту метамодернізму» (Оніщенко, 2023, с. 147).

Артикулюючи на концептуальних перетинах окремих положень нашої статті з певними тезами Е. Гіббонс, ми, водночас, мусимо наголосити і на їх очевидній розбіжності. Коротко прокоментуємо сутність нашої теоретичної концепції. Загальновідомо, що «комічне» є однією з трьох основних естетичних категорій, яке, водночас, посідає дещо специфічне місце, порівняно з прекрасним та трагічним, проте сукупно вони створюють, так би мовити, класичний трикутник понятійно-категоріального апарату естетики як класичної гуманітарної науки.

Водночас, так само загальновідомо, що історико-естетична традиція, окрім категорій, оперує низкою понять, що визначені історико-культурним поступом естетичного знання. Так, наприклад, категорія «прекрасне» формується завдяки таким поняттям, як «краса» та «ідеал»; категорія «трагічне» виокремлює у своїй структурі «драматичне» та «героїчне». Однак найбільшу кількість понять у процесі анатомування демонструє саме «комічне»: гумор, сатира, іронія, гротеск, сар-

казм. «Комічне» найбільш структурована категорія естетики, яка визначила «іронію» середньою ланкою, що дає їй можливість «схоплювати» потенціал тандему «гумор – сатира», наснажуючи при цьому і тандем «гротеск – сарказм».

У контексті означеного стає цілком закономірним вживання та використання не лише «постіронії», а й конструкції «наскрізна постіронічність», оскільки і перша, і друга повною мірою виявляються у літературно-мистецьких практиках, активно варіюючи п'ять форм комічного. Якщо врахувати, що «іронія» традиційно вважається інтелектуальною формою комічного, то її особливий статус серед інших форм «комічного» помітно «розкріпачує» творчі пошуки метамодернізму.

Ще одна з нових тенденцій, яка почала чітко простежуватися в умовах «афективного повороту» – це персоналізація матеріалу, що виокремлює «персону», на творчий досвід якої посиляються метамодерністи. В означеному контексті доволі показовою є досвід персоналізації Девідом Фостером Воллесом (1962–2008) – видатним американським письменником, літературознавцем та есеїстом, одним із ідеологів впливового американського руху «Нова щирість», який скептично поставився до факту тотальної «іронії постмодерну». На думку класика американської літератури, опинившись в оточенні «іронії постмодерну», інтелектуальна спільнота США і Європи почала зацікавлено ставитися до мемуарної літератури, що демонструє як потенціал «персоналізації», так і множинність моделей суб'єктивності.

Е. Гіббонс, долучаючи до своїх розмислів позицію ще однієї відомої культурологині Ніколін Тіммер, наголошує, що Д.-Ф. Воллес виступав проти постмодерністських стратегій саморепрезентації. Ці «постмодерністські стратегії», на думку Д.-Ф. Воллеса, «виявляють суперечності суб'єктивності, частково з тієї причини, що суб'єктивність постмодернізму, будучи фрагментованою, не несе жодної моральної відповідальності» (4, 181).

Слід констатувати, що і Е. Гіббонс, і Н. Тіммер критикують позицію Воллеса, який у своїх творах демонструє й відстоює ситуацію повної відмови від будь-яких етичних зобов'язань. Замість них, у загальних рисах, аргументується формування нового «відчуття людиною власної самоті». Якщо загальні обриси теоретичної орієнтації Д.-Ф. Воллеса можна охарактеризувати етичним

поняттям «щирість», то Н. Тіммер орієнтує свою концепцію на поняття «беззахисність», адже, на її думку, саме стан «беззахисності» дає змогу людині краще збагнути, хто вона є, «навіть на тлі іронічних коментарів».

Ми розуміємо необхідність і пізнавальну цінність якомога ширшої презентації позиції метамодерністів, оскільки «культура метамодерну» є реальною даністю сучасного американо-західноєвропейського культуро-творення і українська гуманістика мусить поступово виробляти власне ставлення до означених процесів. Однак є й інша причина особливої уваги як до дискусій, так і до артикуляції певних напрямів дослідження, що матимуть значення для гуманітарного знання загалом.

Так, у теоретичному просторі «постмодернізм – пост+постмодернізм – метамодернізм», починаючи від актуалізації морально-етичної проблематики в напрацюваннях Ж. Дельоза (постмодернізм), через обговорення проблеми «право на вбивство» в творах Дж. Фалетті (пост+постмодернізм) до пошуків нової самості людини Д.-Ф. Воллесом (метамодернізм) простежуються, хоча подекуди і не дуже переконливі, але спроби актуалізації морально-етичної проблематики на теренах метамодернізму. Щодо нашої – доволі обережної оцінки, – вона, певною мірою, базується на хиткості ідей Ж. Дельоза, який пропонував відмовитися в сучасній етиці від понять «добро» і «зло», замінивши їх термінами «хороше» і «погане». Подібне новаторство прийняти доволі важко, оскільки воно докорінно деформує наріжні засади класичної етики. Водночас, українським культурологам доцільно враховувати ті процеси, що характерні для теоретичної позиції наступного покоління метамодерністів, які формують дослідницький простір після здійснення «афективного повороту».

Висновки. Отже, можна стверджувати, що концепція «афект – афективний поворот» є одним з дослідницьких надбань метамодернізму, що фіксується в умовах третього десятиліття XXI ст. «Афективний поворот» в сукупності аргументів, якими оперує теорія в умовах 2024 р., демонструє факт повного відторгнення «культурою метамодерну» постмодерністської естетики і вироблення «нової естетичної чуттєвості».

У просторі «афективного повороту» нової ваги і значущості набуває морально-етичне знання, до вимог якого адаптується проблема суб'єктивності. Поле літературно-мистецьких практик

готується опановувати мемуарну літературу, яка створює підстави, з одного боку, для використання принципу персоналізації, а з іншого – осмислення нової моделі суб'єктивності.

До того ж «афективний поворот» актуалізує феномен «інтенсивність», що спонукає введення в ширший теоретичний ужиток нового метамодерністського поняття «інтенсивність» в усій цілісності його дослідницьких можливостей.

Джерела та література

- Афект*. [EP]. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Афект_\(значення\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Афект_(значення))
- Кучерюк, Д. Ю. (2010). Естетика як метатеорія мистецтва / Д. Кучерюк. *Естетика: підручник*; колект. автор. за заг. ред. Л. Т. Левчук. Вид. 3-тє, доповн. та перероб. Київ: Центр учбової літератури. С. 121-164.
- Gibbons, A. (2012). *Altermodernist fiction*. The Routledge Companion to Experimental Literature. London, New-York.
- Vermeulen, P. (2015). *Contemporary Literature and the End of the Novel: Creature, Affect, Form*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Інтенсивність*. [EP]. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/інтенсивність>
- Совгира, Т. І. (2021). *Роль техніки та технології у мистецтві*: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К. 344 с.
- Оніщенко, О. І. (2023). «Постіронія» як структурний елемент комічного: метамодерністська модель. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 32. С. 146-153.

References

- Afekt* [ER Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Afekt_\(znachennya\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Afekt_(znachennya))
- Kucheryuk, D. Yu. (2010). Estetika yak metateoriya mistetstva [Aesthetics as a meta-theory of art] / D. Kucheryuk. *Estetika: pidruchnik*; kolekt. avtor. za zag. red. L.T. Levchuk. Vid. 3-te, dopovn. ta pererob. Kyiv: Tsentр uchbovoyi literatury. S. 121-164. [in Ukrainian]
- Gibbons, A. (2012). *Altermodernist fiction*. The Routledge Companion to Experimental Literature. London, New-York.
- Vermeulen, P. (2015). *Contemporary Literature and the End of the Novel: Creature, Affect, Form*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Intensivist. [ER]. Retrieved from: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Intensivist>
Sovgira, T. I. (2021). *Rol tehniki ta tehnologiyi u mistetstvi: monografiya* [The role of technique and technology in art]. Kyiv: Vydavnistvo Lira-K. 344 s. [in Ukrainian]
Onischenko, O. I. (2023). «Postironiya» yak strukturniy element komichnogo: metamodernistska model

[«Postirony» as a structural element of the comic: a metamodernist model]. *Naukoviy visnik Kyivskogo natsionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Kyiv: KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karogo. Vip. 32. S. 146-153. [in Ukrainian]

Olena Onishchenko

**«Affect – affective turn»: the final stage transformations
«postmodernism – post+postmodernism – metamodernism»**

Abstract. Based on the chronological principles defined by European humanities, the article articulates the year 1984, which was the beginning of the discussion about the «exhaustion» of postmodernism and the gradual transition to the culture-creating space of post+postmodernism. This second stage, having existed for less than a decade, transformed into metamodernism, the first signs of which can be seen at the turn of the twentieth and twenty-first centuries.

Actively developing in the United States, England, the Netherlands, and Germany, metamodernism has demonstrated its ability to develop productively in various art forms and in the process of self-expression and self-realization of individual artists who create original works, primarily in various genres of visual, cinematic, and musical arts. The article emphasizes that well-known European cultural critics are quite actively operating with the construct «affect – affective turn», suggesting that it should be considered as evidence of the «complete disconnection» of metamodernism from the aesthetics of postmodernism and post+postmodernism and the «victory» of a new – meta-modernist – model of culture creation.

Keywords: affect – affective turn, postmodernism – post+postmodernism – metamodernism, intensity, exclusivity, postirony, memoir as a type of personalization.

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, Україна

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

НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ РОМІВ У СЦЕНІЧНІЙ ТА ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

Анотація. У статті аналізується мистецький досвід репрезентації ромських національних традицій у музичному, сценічному, хореографічному і екранних мистецтвах та визначаються наукові орієнтири вивчення художніх засобів режисерської діяльності у створенні мистецького продукту в сценічній та візуальній культурі. Авторка використовує низку наукових методів (наукового аналізу, порівняння та узагальнення, аналітичний та системний методи) задля розширення мистецтвознавчого поля проблеми щодо ідентифікації ромської культури в різних видах мистецтва у сучасному соціокультурному просторі. Дослідницею застосовується міждисциплінарний підхід задля виявлення специфіки продукування митцями художніх творів, опертих на національні традиції ромів.

Ключові слова: візуальна культура, національні меншини, ромське мистецтво, національні традиції, музичне мистецтво, оперета, театр, хореографія, кінематограф, телебачення, режисура, ідентифікація, народний танець, етнополітика.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Головним надбанням кожної нації, кожного народу, беззаперечно, постає культура. Адже саме в культурі найбільш повно відображається своєрідність національного світогляду, національного образу й картини світу. Нині людство нарешті усвідомило, що процес асиміляції різноманітних етносів та, як наслідок, зникнення їхніх культур, які несуть потужні національні коди, може стати причиною глобальної культурної й інтелектуальної катастрофи (*Розвиток*, EP). Існування людської цивілізації сьогодні напряму залежить від збереження ідентичності й національної культурної неповторності, зокрема ромської, в сучасному соціокультурному просторі. Впродовж не одного століття національні культурні традиції ро-

мів, репрезентовані митцями у творах музичного, хореографічного, театрального та екранних мистецтв, викликаючи щире глядацьке захоплення, без сумніву, являють і значний дослідницький інтерес.

Мета статті. Проаналізувати мистецький досвід репрезентації ромських національних традицій у музичному, хореографічному, театральному й екранних мистецтвах і визначити наукові вектори розвитку режисерської творчості в сучасному соціокультурному просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемам збереження культури й культурної спадщини національних меншин присвячено численні дослідження як вітчизняних, так і зарубіжних теоретиків і практиків культури та мистецтва. Серед українських авторів можемо назвати

праці таких вчених, як В. Алмашій, І. Герасимов, О. Горбунова, Л. Заморська, Є. Ковалевська, О. Рафальський, О. Рудніцька, Н. Ставицька, Д. Ткачук, О. Яремчук, В. Писаренко та інших.

Так, приміром, Д. Ткачук у статті «Національні меншини як об'єкти-суб'єкти державної етнополітики» аналізує чинники, які сприяють забезпеченню прав і свобод національних меншин, виявляє загрози національним меншинам, окреслює апарат досліджень процесів національних меншин, розглядає та аналізує поняття «національні меншини», розкриває нормативне закріплення та реалізацію їхніх прав, аналізує важливі міжнародні документи, які визначають їхні права та обов'язки (Ткачук, ЕР). Своєю чергою, В. Алмашій стверджує, що «відродження і розвиток повноцінного духовного життя української нації, численних етнічних груп – процес надто складний, суперечливий і тривалий за часом» (Алмашій, 2012, с. 54). Тоді як О. Яремчук та В. Писаренко в статті «Національні меншини, культурна самоідентифікація та реалізм принципів толерантності у державній етнополітиці» розглядають проблеми національних меншин, основні принципи толерантності, з'ясовують сутність культурної самоідентифікації в контексті державної етнополітики. Науковці вказують, що «головною метою державної етнополітики є сприяння забезпеченню національної єдності через вдосконалення міжетнічних відносин, збереження культурної спадщини та забезпечення прав національних меншин» (Яремчук, 2021). Разом з тим, І. Герасимов досліджує проблеми ромської національної меншини. Він зазначає, що в Україні «роми все ще залишаються вразливою та дискримінованою категорією населення. Через соціально-економічні, культурні та історичні причини більшість представників ромської меншини належать до найбіднішого прошарку населення нашої країни». У статті «Ромські організації в сучасній Україні» автор вказує, що «стійкі негативні стереотипи щодо них міцно вкорінені у свідомості українських громадян» (Герасимов, 2023, с. 51). Українська культурологиня О. Рудніцька в статті «Соціокультурна інтеграція ромів в українську культуру ХХІ століття (на прикладі творчості Ігоря Крикунова та Петра Чорного)» вивчає соціокультурну інтеграцію ромів в українську культуру ХХІ століття та робить доволі успішні спроби ідентифікувати феномен ромського мистецтва серед відомих діячів

української сцени, простежує взаємозв'язок і взаємовпливи їхньої творчості на формування української культури (Рудніцька, 2021, с. 32).

Слід вказати, що системний аналіз літератури доводить той факт, що українські дослідники здебільшого вивчають проблеми національних меншин, пов'язані зі складністю виживання та адаптації у не завжди прихильному сучасному соціумі. Значно менше уваги приділяється аналізу культурних традицій і надбань національних меншин (зосібна, ромської національної меншини) та їх інтерпретації у різних видах мистецтва. У цій статті буде здійснено спробу усунути таку прогалину в сучасному мистецтвознавчому дискурсі.

Виклад основного матеріалу. У добу незалежності України проблема збереження й відновлення культури національних меншин та їх культурної спадщини стала ключовою. Задля відродження і розвитку повноцінного духовного життя української нації, а також численних етнічних груп (Алмашій, 2012, с. 54) права національних меншин в нашій країні закріплені на законодавчому рівні. Зокрема, в Законі України: Про національні меншини в Україні» зазначається, що «держава гарантує всім національним меншинам права на національно-культурну автономію: користування і навчання рідною мовою чи вивчення рідної мови в державних навчальних закладах або через національні культурні товариства, розвиток національних культурних традицій, використання національної символіки, відзначення національних свят, сповідання своєї релігії, задоволення потреб у літературі, мистецтві, медіа, створення національних культурних і навчальних закладів та будь-яку іншу діяльність, що не суперечить чинному законодавству» (Закон, ЕР).

Коли йдеться про таку національну меншину як «роми», або «цигани», слід брати до уваги той факт, що це доволі збірне поняття. Так, приміром, назагал називають «слов'ян» чи «латиноамериканців». Нині у світі налічується багато циганських субетнічних груп. Слід нагадати, що до ромського етносу належать такі народності, як: крими, плащуні, урсари, лаварі, серви, котляри, влахи, мануш, житан та інші. Вони говорять на різних діалектах циганської мови, відрізняються одягом, способом життя, релігією. Але як відомо, усі роми об'єднані національним гімном та синьо-зеленим прапором з червоним колесом посередині (що є символом вічної дороги).

Поселяючись на територіях інших етносів, роми приєднувалися до життя серед інших народів, інтегрували в соціум, поступово змінювалися, переймали релігію і певні культурні особливості. Однак саме циганські традиції, що склалися, становлять основу ромської ідентичності. Цікаво, що традиційний костюм такої субетнічної групи як котляри, що включав яскраву довгу спідницю, монети, вплетені в коси у жінок, широкий шкіряний пояс у чоловіків, став своєрідним еталоном уявлення про ромів у багатьох європейців. Попри складну долю, багатовікові гоніння, нерозуміння з боку інших народів, роми не розчинилися серед інших народів, а зберегли свій антропологічний тип (тобто типову зовнішність), мову та унікальну культурну спільність. Цьому феномену, зокрема в Україні, сприяло те, що державою реалізовано визнане світовим співтовариством право на самовизначення, окреслено найважливіші пріоритети національної політики та визначено відновлення у всій повноті духовного життя етнічних спільнот на принципах врахування їх інтересів щодо мови, культури, традицій, створено для цього відповідні сприятливі умови (Алмашій, 2012, с. 54).

Національні традиції ромів, як і їх мистецтво, пов'язані зі специфічним способом існування, адже їх предки, які вийшли з Індії, не володіли землею та нерухомим майном, тому змушені були мігрувати. Слід вказати, що у деяких країнах світу роми і зараз постійно переміщуються та не мають постійного місця проживання. Тоді як європейські народи, серед яких опинилися роми внаслідок багатовікових подорожей, жили осіло і не приймали кочовий спосіб життя та навіть їх традиційні заняття: конярство, ковальство, ворожіння, лікування, торгівля тощо. На переконання О. Яремчук, В. Писаренко, «національна модель етнополітики розробляється виходячи з особливостей історії країни, етнічного складу населення, рівня її соціально-економічного та політичного розвитку, соціокультурних та конфесійних особливостей» (Яремчук, 2021, с. 54).

Коли йдеться про традиційні заняття ромів, варто передовсім згадати про їх музику і танці. Показово, що в кожній країні склалася особлива музична ромська традиція. Зосібна, світову популярність має мистецтво іспанських ромів: канте хондо – особливий вокальний стиль і фламенко – особливий стиль народного танцю. Вони склалися в іспанській провінції Андалузія й увібрали різні традиції. Ромському мистецтву канте хондо Феде-

ріко Гарсія Лорка присвятив «Поему про циганську сигірію» («Поема sobre la gitana Sigiriya»), де сигірія є однією з форм канте-хондо та «Поему про канте хондо» («Поема del cante jondo»). Є. Діанова вказує, що в «Поемі про канте хондо» читачеві було «представлено цілісний твір, об'єднаний образами-лейтмотивами, місцем дії, єдністю часу. Головна тема «Поєми...» – життя під загрозою насильницької смерті, протистояння особистості та світу безодні міфічних стихій, безвихідність» (Діанова, ЕР). Цікаво, що «Поема про канте хондо» мала чимало сценічних версій, зокрема, й в Україні. Так, приміром, захопившись творчістю Федеріко Гарсії Лорки, знакова українська актриса і режисерка Раїса Недашківська ще в молоді роки створила власну моновиставу «Канте хондо», про яку схвально відгукувався, зокрема, й Іван Миколайчук (хоч і не лише він) (Свято, 2021). Ця вистава з численними аншлагами багато років демонструвалась на сцені київського академічного Молодого театру.

У статті «Іспанська пристрасть на українській сцені» Є. Ковалевська вказує, що «іспанський танець фламенко походить з Андалузії і має багатовікову історію, у якій сплелися багатонаціональні культурні традиції», зокрема, культура таких національних меншин, як євреї, мусульманські маври (моріски), цигани. Авторка зазначає, що «перші документальні згадки про фламенко датуються кінцем XVIII ст., але виник танець на два століття раніше. Першими танцівниками фламенко були цигани-кочівники, які оселилися в Іспанії, згодом танець прижився і серед місцевих жителів» (Ковалевська, ЕР). Таким чином, роми відіграли ключову роль у розвитку такої хореографічної форми, як фламенко, стилі якого прийнято розрізняти за малюнком ритму. До того ж народний танець фламенко слід сприймати тільки в синтезі хореографії, музики, співу. Відомо, що в пісні, яка супроводжує танець, зазвичай розповідається ціла історія. До прикладу, в Україні вокальну майстерність в цьому виді творчості з успіхом демонструють К. Степанович, В. Костенко, М. Кучерова, Л. Фернандес.

Показово, що в іспанській Барселоні ще в XIX столітті було створено найбільший в країні Театр фламенко – Паласіо дель Фламенко, відреставрований 1920 року. Сьогодні у цьому театрі здебільшого показують три нічні вистави, де режисери і хореографи презентують різні стилі фламенко (фаррука, фанданго, тона, сегірія, соле) в традиційних костюмах. У кожному такому шоу

перед глядачами виступають близько 20 виконавців. Вони демонструють на сцені інтенсивну експресію (bailaogres) хореографів у традиційних костюмах, виступи співаків (cantaogres), дивовижну симфонію звуків у виконанні музикантів. Всі ці потужні складові об'єднуються режисерами в потужну виставу фламенко (*Шоу фламенко*, EP), базовану на складній культурній традиції, що виникла завдяки унікальній колаборації ромської, арабської, сефардської, андалузської культур.

Нагадаємо, що одним з найвідоміших виконавців фламенко у світі є Томас де Мадрид. Палкий прихильник фламенко, він свого часу відкрив у Мадриді «Кав'ярню залицяльників» (1970 рік), яка стала унікальним мистецьким осередком, де високо пошановували хореографічні традиції фламенко. Є. Ковалевська зауважує, що саме в цьому кафе було поставлено його відомі хореографічні «вистави “Присвята Мануелеві Мачало”, “Романтична кузня”, “Жіноча драма” (за мотивами твору Гарсія Лорки “Дім Бернарди Альби”)». Крім того, у 1983 році Томас де Мадрид створює власну групу “Театр фламенко” і з того часу незмінно гастролює по світу» (Ковалевська, EP).

Вистави Театру фламенко у режисурі Томаса де Мадрида («Історія кохання», «Пристрасть», «Дороги танцю») неодноразово демонструвались і в Україні й неодмінно викликали значний інтерес публіки. Не менший резонанс у глядацьких колах справляють і вистави фламенко, створені українськими майстрами, зокрема «Cantes del silencio». Цей спектакль було включено до репертуару Театрального центру імені Леся Курбаса. Крім того, глядачі завжди супроводжують бурхливими оваціями блискучі концертні програми вітчизняних виконавців фламенко, які часто демонструються на сцені київського Будинку Актора.

Слід вказати, що в Україні мистецтво фламенко поціновується не лише на рівні глядацького сприйняття, а й серед професійних хореографів. Школи і студії фламенко існують в багатьох містах України, як то: «Дуенде», «Suspiro», «Вулиця фламенко», «Школа фламенко» (Київ); «Soleadas» (Одеса), «Solas de Flamenco», «Junta del ritmo» (Харків) та інших. Зазвичай у хореографічних центрах фламенко постійно відбуваються майстер-класи за участі таких відомих майстрів танцю, як Хав'єр Мартос, Нурія Лейба, Наталя Меріньо, Хуан Полвільо, Ла Лупі.

Презентуючи вокально-хореографічні шоу від найкращих виконавців фламенко у світі, поцінується це пристрасно-емоційне мистецтво і на спеціальних хореографічних фестивалях, найбільші й найвпливовіші з яких відбуваються в Іспанії (Севілья, «Bienal de Flamenco»), у Великобританії (Лондон, «Flamenco Festival London»), у США (Альбукерке, «Flamenco Festival Albuquerque») інших країнах. Організуються фестивалі фламенко і в Україні, зокібна львівський «Fandango de Ucraina», що характеризується своїми хореографічними традиціями та музичною специфікою.

Унікальний світ фламенко зацікавив і кінематографістів. Визначний іспанський режисер Карлос Саура є одним з найпалкіших прихильників мистецтва фламенко в середовищі кінематографістів. Упродовж усього творчого життя майстер неодноразово звертався до теми фламенко як на екрані, так і на сцені. Аналізуючи фільмографію та театральні постановки режисера, виявимо, що за його авторством у 1955-му та 1995 роках створено фільми, названі «Фламенко», тоді як 2010 року на екрани виходить фільм «Фламенко, фламенко», а 2009 він створює сценічне музичне шоу «Фламенко сьогодні». У документальний фільм «Фламенко» (1995) автор-режисер включає виступи найкращих співаків, хореографів і гітаристів фламенко. До виробництва кінострічки Карлос Саура запрошує таких відомих виконавців фламенко, як: Кетама, Маноло Санлукар, Хосе Менезе, Мансаніта, Хоакін Кортес, Енріке Моренте, Пако де Люсія, Ла Пакера де Херес. Під неухильним поглядом кінооператора Вікторіо Стораро (лауреата премії Оскар) вони представляють глядачам тринадцять ритмів фламенко: швидку bularias, задумливу farruca, болісну мартинет, сатиричну fandango de huelva. Крім того, у стрічці візуалізуються ритми танго, таранти, алегріас, сьї-гіріас, солеас, гуахіри патриціанських жінок, петенери про вирок смертної кари, вілланчікоса та заключної румби. Режисер Карлос Саура та композитор Ісідро Муньос презентують у фільмі світ фламенко таким чином, що пісні, народні танці та гра на гітарі надзвичайно тонко поєднуються в інтенсивному, замкненому та драматичному просторі екрана.

Висвітленню національних ромських традицій К. Саура присвячує і свої фільми «Криваве весілля» (1981) та «Чаклунське кохання» (1986). Обидві стрічки є екранною адаптацією п'єси Фе-

деріко Гарсії Лорки «Чаклунське кохання» з майстерним використанням унікальної музично-хореографічної мови фламенко. Показово, що мюзикл «Криваве весілля» розкриває глядачам таїну мистецької лабораторії хореографічної трупі Антоніо Гадеса, яка долучається до творення фламенко: від гримування виконавців, одягання костюмів до вивчення танцювальних па. Своєю чергою на екрані публіка бачить «перерви у репетиціях, повторення, репетиційний одяг і мінімальний, порожній простір з вікнами, які поступаються місцем прекрасній хореографії Гадеса, де він і Крістіна Ойос грають чарівних солістів у цій історії про кохання, зруйноване жорстокими, репресивними традиціями культури» (Сісміль, ЕР).

Музичний фільм «Чаклунське кохання» був знятий К. Саурою за мотивами балету Мануеля де Фальї. У картині розказана трагічна історія кохання Кармело (А. Гадес) і Кандели (К. Ойос), яку за циганськими законами родичі вмовили одружитися з нелюбом. Головними учасниками-виконавцями у стрічці знову є члени танцювальної трупі фламенко Антоніо Гадеса. На переконання Н. Сісміль «хореографія фламенко, яка однаково розділена на драматичні уривки та танцювальні сцени, здається, бере гору над драмою, історія розповідається більше очима і жестами рук, ніж словами». Авторка переконана, що «духовний вогонь, який народжується в двобої любові та смерті, втілено у знаменитій сцені «Ритуальний танець вогню»» (Сісміль, ЕР).

Слід зазначити, що українські театральні режисери також неодноразово вдавались до інтерпретації трагедії Федеріко Гарсії Лорки «Чаклунське кохання». Так, приміром, Л. Заморська вказує, що бурхливі ромські пристрасті вирували на Малій сцені Тернопільського драмтеатру під час вистави «Криваве весілля». Трагедією Ф. Г. Лорки «Криваве весілля» у постановці перформативного театру «BEDLAM» у режисурі А. Вервейко відкрили XV Всеукраїнський фестиваль «Тернопільські театральні вечори. Дебют» (Заморська, ЕР). Зазначимо, що в довоєнні часи театральний сезон у Херсонському обласному академічному музично-драматичному театрі імені Куліша відкривали прем'єрою – трагедією за п'єсою Федеріко Гарсія Лорки «Криваве весілля» у режисурі Кахи Гогідзе (*Херсонський театр*, ЕР). Певний час трагедія «Криваве весілля» демонструвалась і на сценах академічних драматичних театрів імені М. Заньковецької та імені І. Франка, інших театрів.

Мовлячи про інші традиції ромської культури, вкажемо на широко відоме скрипальське мистецтво румунських і молдавських ромів, які виконують так звану леутарську музику, назва якої походить від найменування стародавнього щипкового інструмента. Цікаво, що леутари створили свій музичний стиль, а роми, які переймали культуру тих народів, серед яких опинялися, запозичували манеру румунських музикантів і вносили свої традиційні особливості. Мистецтво мандрівних леутарів було презентовано в одному з кращих фільмів молдавського режисера Емілія Лотяну «Леутари» (1972). У фільмі, створеному у співпраці з визначним композитором ХХ століття Євгеном Догою, знайшли яскраве втілення основні принципи авторської режисерської моделі. Ці творчі здобутки було високо поціновано міжнародною кінематографічною спільнотою. Кінострічку було нагороджено другою премією (Срібна мушля) міжнародного кінофестивалю в Сан-Себастьяні, а також вручено спеціальну премію журі цього ж кінофоруму. Крім того, фільм було представлено на міжнародному кінофестивалі в Неаполі, де режисер отримав приз Срібна Німфа. Режисерські здобутки у висвітленні ромського музичного мистецтва було відзначено й спеціальним дипломом міжнародного кіноогляду в Орвієто.

Іноді літературні твори, присвячені проблемам існування ромів у суспільстві стають основою музичних, хореографічних та екранних постановок. Так сталося, наприклад, з новелою «Кармен» Проспера Меріме, в якій розповідалась історія про трагічну долі циганки Кармен. Відомо, що у 1873 році за мотивами вказаної новели Анрі Мельяк та Людвік Галеві створили лібрето, яке було покладено в основу опери Жоржа Бізе. Ця опера, в музиці якої композитором використано іспанські та ромські народні пісні, мотиви фламенко і досі є найпопулярнішою в репертуарах усіх оперних театрів світу, зокрема, і в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. В. Лисенка. Цікаво, що 17 березня 2024 року колектив театру презентував нову версію класичної вистави у режисурі заслуженого діяча мистецтв України Армена Калояна з Веронікою Коваль (лауреаткою міжнародних конкурсів) у головній ролі темпераментної циганки. У стрімкому розвитку подій постановки харків'ян, названої «*Carpen revue*», глядачам було презентовано запальні ритми ромсько-іспанських танців, при-

страсно-емоційну гру виконавців, яскраві оперні мелодії, зосібна, й всесвітньо відомі куплети Тореадора (яким жваво підспівувала публіка), а також граційний народний танець-пісню Хабанера.

Важливим, на наше переконання, є той факт, що такий визначний митець як Томас де Мадрид, відомий широкому загалу поціновувачів його таланту не лише як танцюрист, у 1997 році поставив хореографію до опери Бізе «Кармен», яка була представлена на оперному фестивалі в Единбурзі. До участі в постановці був запрошений славнозвісний Пласідо Домінго (Ковалевська, ЕР).

Прикметно, що до постановки опери «Кармен» на сцені долучались і відомі майстри екранної культури. Так, приміром, визначний італійський театральний і кінорежисер, художник, сценарист і продюсер Франко Дзефірелі двічі поставив оперу «Кармен»: у Віденському оперному театрі, а також на сцені всесвітньо відомого концертного майданчика Арени ді Верона. Режисер презентував свої постановки у масивних декораціях, дивував глядачів не тільки тим, що створював грандіозні масові сцени, а й виводив на сцену живих тварин. Тоді як 2003 року Франко Дзефірелі презентував ще й екранну версію опери «Кармен».

Слід вказати, що історія трагічного життя циганки Кармен є одним з найбільш популярних сюжетів за всю столітню історію кіномистецтва, адже фільмів-екранізацій однойменної опери Ж. Бізе, фільмів-мюзиклів, створених за мотивами новели П. Меріме, в світовій практиці кіно і телебачення з'явилося понад сімдесят. Так, 1983 року К. Саура презентує екранними засобами хореографічно-музичну адаптацію новели Меріме «Кармен». До роботи над картиною було залучено трупу танцівників фламенко під орудою Антоніо Гадеса. Показово, що талановита стрічка була високо поцінована міжнародною кінематографічною спільнотою і стала номінантом на премію Оскар у категорії «Кращий фільм іноземною мовою», а також була включена в основний конкурс Канського фестивалю 1983 року і отримала приз за художній вклад. Крім того, картині 1985 року, було вручено премію ВАФТА як найкращому фільму іноземною мовою. Назвемо й інші найбільш успішні екранні твори: «Burlesque on Carmen» (1915) Ч. Чапліна; «Carmen» (1918) Е. Любича; «Carmen» (1926) Ж. Фейдера; «The Loves of Carmen» (1927) Р. Волша; «Carmen» (1945) К. Жака; «Carmen Jones» (1954) О. Премінгера за мотивами мюзи-

клу О. Гаммерстайна; Carmen (1983) К. Саури; «Prynom Carmen» (1983) Ж.-Л. Годара; «Carmen» (1984) Ф. Россі; «Carmen» (2003) В. Аранда.

Показовим є і той факт, що опера «Кармен» Ж. Бізе (як і однойменна новела П. Меріме) послугувала основою різноманітних, зосібна хореографічних, варіацій, однією з яких став всесвітньо відомий одноактний балет «Кармен-сюїта» (що мав і численні екранні версії) у постановці талановитого кубинського хореографа і автора лібрето А. Алонсо.

У популярній у світі опереті Йоганна Штрауса (сина) «Циганський барон» (де лібрето у авторстві Ігнаца Шніцера, є інтерпретацією новели Мора Йокаї), прем'єра якої відбулась 1885 року у Віденському Театрі ан дер Він (Theater an der Wien), ромські культурні традиції прозирають крізь висвітлення засобами музичного і сценічного мистецтва теми людської та національної честі й гідності, всепереможного пристрасного кохання і, що надзвичайно важливо й актуально нині, прагнення особистості до свободи вільного вибору. Значному успіху оперети, що посіла «перші місця на афішах найкращих оперних театрів Європи» (Долина, 2012, ЕР-а), зокрема, сприяло й використання композитором ромських та угорських народних мелодій і характерних для них ритмів. Робили спроби інтерпретації вказаної оперети й режисери екранних мистецтв, зокрема телевізійного.

Показово, що, звертаючись до популярного музичного твору, сучасні режисери поєднують традиційні та модерні засоби художньої виразності, базовані на новітніх технологіях творення сценічного продукту. Так, скажімо, у Київському національному академічному театрі оперети нещодавно було презентовано оригінальну версію режисера Б. Струтинського і диригента Д. Морозова, що ґрунтується передовсім на оригінальній музичній партитурі. Адже «запальна стихія ритмів чардашу і циганських мелодій поєднується із фрагментами інших творів Йоганна Штрауса» (Долина, 2012, ЕР-б). На переконання Н. Долини, режисер вміло презентував «сучасний канон класичної оперети», зокрема, й увиразнивши образи героїв, сказати б, кінематографічним «крупними планом». Авторка вказує, що «самозакоханого «свинопана» Зупана (Микола Бутковський) – укрупнюють рухомими дзеркалами, що обертаються намальованими надгероями з овалом для живої голови цього пройдисвіта». Дослідниця

звертає увагу на те, що «суддю Карнеро (Сергій Бондаренко) режисер оточує зграєю чорних ворон-судочинців, чиї скрипучі пера навіть мають власне соло в музиці Й. Штрауса, а кілька слів Управителя з п'єси розвинуто до виразного образу економа-іноземця (Оксана Ткачова)». У підсумку критикеса відзначає, що доволі «доречно режисером вигадано пантоміму жахливого сну Зупана завдяки музиці увертюри і введено дефіле чарівних барабанщиць-мажореток, що передує урочистому виходу місцевого можновладця графа Омоня (Сергій Павлінов)» (Долина, 2012, ЕР-б). В одному з інтерв'ю Б. Струтинський зазначав, що творчий колектив театру намагався створити соціально затребувану виставу, яка мала би бути «якомога сучаснішою, без звичних штампів. Адже тільки ламаючи певні канони і стереотипи, можна збудувати новий театр, новий спектакль» (Долина, 2012, ЕР-а). Тоді як Н. Долина поглиблює зміст висловлювання режисера, вказуючи, що в новій версії оперети «Циганський барон» авторами було «зібрано стільки перлин, що їх вистачило б на десять вистав. Важко навіть визначити, що захоплює більше: чарівна музика Штрауса, чудові голоси і хореографічна майстерність виконавців, драматичний таланти акторів, неймовірно складна сценографія чи приголомшливі спецефекти». Розкриваючи секрети творчої лабораторії майстрів театру, авторка додає, що «під час однієї зі сцен актор користується спеціальною страховкою, адже він в буквальному сенсі літає в повітрі». Разом з тим Н. Долина уточнює, що «в сцені освідчення в коханні герої омиваються кришталево чистою водою під справжнім водоспадом. А ще на глядачів чекають оригінальні хореографічні етюди, елементи театру масок і лялькового театру, шоу на барабанах, автентичні циганські обряди і навіть живий кінь Орфей» (Долина, 2012, ЕР-а).

Висновки. Підбиваючи підсумок нашим науковим студіям, зазначимо, що традиції культури національних меншин й, зокрема, ромські національні традиції розглядаються авторкою крізь призму композиторських, режисерських і виконавських практик у музичному, хореографічному, театральному та екранних мистецтвах. Презентація ромських культурних традицій у сучасній сценічній і візуальній культурі наразі вперше у вітчизняному мистецтвознавстві постала предметом спеціального міждисциплінарного дослідження. Авторкою обгрунтовано доцільність застосування системно-

го методу у вивченні особливостей культури національних меншин і ромської культурної спадщини, представлені у режисурі та виконавстві у різних видах мистецтва. Крім того, у дослідженні здійснено багатовекторний спеціальний аналіз та виявлено особливості виробництва й поширення у соціумі сценічних та екранних мистецьких творів, базованих на традиціях культури національних меншин і традиціях ромської культури.

Таким чином, у процесі аналізу творів музичного, театрального, хореографічного та аудіовізуального мистецтва, в яких презентовано культурні традиції національних меншин, зокрема ромів, було виявлено та презентовано специфічні режисерські засоби творення мистецького продукту у сценічній і візуальній культурі. Крім того, авторкою було визначено наукові орієнтири адаптації авторських моделей композиторської, режисерської та виконавської творчості до традицій національних меншин, що сприятиме активізації сучасних культурно-мистецьких процесів в Україні та за її межами.

Джерела та література

- Алмашій, В. В. (2012). Державна програма розвитку культур національних меншин в Україні на період до 2000 року: розробка і прийняття. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Вип. 28. С. 54-62.
- Герасимов, І. (2023). Ромські організації в сучасній Україні. Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 02 листопада 2023 р.). Київ : НАКККіМ. С. 50-51.
- Діанова, Є. *Федеріко Гарсія Лорка. Біографія*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=5691> (дата звернення 17.03.2024).
- Долина Н., ЕР-а: «Циганський барон» влаштував шоу на барабанах. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/ciganskij-baron-vlashtuvav-shou-na-barabanah/> (дата звернення 21.03.2024).
- Долина, Н., ЕР-б: «Циганський барон» – широким планом і з «бантиками». URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/tsyhanskuu-baron-shyrokyu-planom-i-z-bantykamy> (дата звернення 22.03.2024).
- Закон України: Про національні меншини в Україні*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2494-12#Text> (дата звернення 23.03.2024).

- Заморська, Л. «Криваве весілля»: холодна зброя, наречена в чорному і апельсини. URL: <https://te.20minut.ua/Teatr/krivave-vesillya-holodna-zbroya-narechena-v-chornomu-i-apelsini-10638935.html> (дата звернення 24.03.2024).
- Ковалевська, Є. Іспанська пристрасть на українській сцені. URL: <https://www.unian.ua/culture/68766-ispanska-pristrast-na-ukrajinskiy-stseni.html> (дата звернення 24.03.2024).
- Розвиток культури національних меншин на Україні. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11236/> (дата звернення 18.03.2024).
- Рудніцька, О. (2019). Соціокультурна інтеграція ромів в українську культуру XXI століття (на прикладі творчості Ігоря Крикунова та Петра Чорного). *Культура і сучасність*. № 2. С. 30-33.
- Свято, Р. (2021). Раїса Недашківська: чудовий привід згадати... *Кіно-Театр*. № 3. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1166 (дата звернення 14.03.2024).
- Ткачук, Д. Національні меншини як об'єкти-суб'єкти державної етнополітики. URL: <http://www.dy.nayka.com.ua/?op=1&z=1707> (дата звернення 21.03.2024).
- Херсонський театр відкрив театральний сезон виставою «Криваве весілля». URL: <https://kherson-news.info/culture/hersonskii-teatr-vidkriv-teatralnii-sezon-vistavou-krivave-vesillia/> (дата звернення 17.03.2024).
- Шоу фламенко в барселонському театрі Palacio del Flamenco з традиційною сангрією URL: <https://www.barcelona-tourist-guide.com/uk/tur/rozvahy/flamenko/shou-flamenko-v-palacio-del-flamenco.html> (дата звернення 21.03.2024).
- Яремчук, О. А., Писаренко В. П. (2021). Національні меншини, культурна самоідентифікація та реалізм принципів толерантності у державній етнополітиці. *Державне управління: удосконалення та розвиток*. №9. URL: http://www.dy.nayka.com.ua/pdf/9_2021/72.pdf (дата звернення 23.03.2024).
- Сіміл, Helena. *Carlos Saura – A Flamenco Retrospective*. URL: <https://www.latinolife.co.uk/articles/carlos-saura-flamenco-retrospective> (дата звернення 17.03.2024).
- vymir [Roma organizations in modern Ukraine. Culture and art: modern scientific dimension]: materialy VII Vseukr. nauk. konf. molod. vch., asp. ta mahistran. / M-vo kult. Ukrainy ta inform. polityky ; Nats. akad. ker. kadriv kult. i mystets. ; Nauk. tov. stud., asp., doktor. i molod. vch. (Kyiv, 02 lystopada 2023 r.). Kyiv : NAKKKiM. S. 50-51. [in Ukrainian]
- Dianova, Ye. *Federiko Harsiia Lorca. Biohraftia* [Federico Garcia Lorca. Biography]. Retrieved from: <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?Tid=5691> [in Ukrainian]
- Dolyna, N. (2012-a). «Tsyhanskyi baron» vlashtuvav shou na barabanakh [«Gypsy Baron» put on a drum show]. Retrieved from: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/ciganskij-baron-vlashtuvav-shou-na-barabanah/> [in Ukrainian]
- Dolyna, N. (2012-b) «Tsyhanskyi baron» – shyrokym planom i z «bantykamy» [«Gypsy Baron» – wide plan and with «bows»]. Retrieved from: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/tsyhanskyi-baron-shyrokym-planom-i-z-bantykamy> [in Ukrainian]
- Zakon Ukrainy: Pro natsionalni menshyny v Ukraini* [Law of Ukraine: About National Minorities in Ukraine]. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2494-12#Text> [in Ukrainian]
- Zamorska, L. «Kryvave vesillia»: kholodna zbroia, narechena v chornomu i apelsyni [«Bloody wedding»: cold weapons, a bride in black and oranges]. Retrieved from: <https://te.20minut.ua/Teatr/krivave-vesillya-holodna-zbroya-narechena-v-chornomu-i-apelsini-10638935.html> [in Ukrainian]
- Kovalevska, Ye. *Ispanska prystrast na ukraïnskii stseni* [Spanish Passion on the Ukrainian Stage]. Retrieved from: <https://www.unian.ua/culture/68766-ispanska-pristrast-na-ukrajinskiy-stseni.html> [in Ukrainian]
- Rozvytok kultury natsionalnykh menshyn na Ukraini* [Development of the culture of national minorities in Ukraine]. Retrieved from: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11236/> [in Ukrainian]
- Rudnitska, O. (2019). Sotsiokulturna intehratsiia romiv v ukrainsku kulturu khkhi stolittia (na prykladi tvorchosti Ihoria Krykunova ta Petra Chornoho) [Sociocultural integration of Roma into Ukrainian culture of the 21st century (on the example of the work of Ihor Krykunov and Petro Chornoy)]. *Kultura i suchasnist*. № 2. S. 30-33. [in Ukrainian]
- Sviato, R. (2011). Raïsa Nedashkivska: chudovyï pryvid zghadaty... *Kino-Teatr*. № 3. Retrieved from: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1166 [in Ukrainian]
- Tkachuk, D. *National minorities as objects-subjects of state ethnopolitics* [National minorities as objects-subjects of state ethnopolitics]. Retrieved from: <http://www.dy.nayka.com.ua/?op=1&z=1707> [in Ukrainian]
- Khersonskiy teatr vidkryv teatralnyi sezon vystavoiu «Kryvave vesillia»* [The Kherson Theater opened the theater season with the performance «Bloody

References

- Almashii, V. V. (2012). Derzhavna prohrama rozvytku kultur natsionalnykh menshyn v Ukraini na period do 2000 roku: rozrobka i pryiniattia [State program for the development of cultures of national minorities in Ukraine for the period until 2000: development and adoption]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu*. Vyp. 28. S. 54-62. [in Ukrainian]
- Herasymov, I. (2003). Romski orhanizatsii v suchasniï Ukraini. *Kultura i mystetstvo: suchasni naukovy*

Wedding»]. Retrieved from: <https://kherson-news.info/culture/hersonskii-teatr-vidkriv-teatralnii-sezon-vistavou-krivave-vesillia/> [in Ukrainian]

Shou flamenco v barselonskomu teatri Palacio del Flamenco z tradytsiinoiu sanhriieiu [Flamenco show at the Palacio del Flamenco in Barcelona with traditional sangria]. Retrieved from: <https://www.barcelona-tourist-guide.com/uk/tur/rozvahy/flamenco/shou-flamenco-v-palacio-del-flamenco.html> [in Ukrainian]

Yaremchuk, O. A., Pysarenko, V. P. (2021). Natsionalni menshyny, kulturna samoidentyfikatsiia ta realizm

pryntsyviv tolerantnosti u derzhavnii etnopolitytsi [National minorities, cultural self-identification and the realism of the principles of tolerance in state ethnopolitics]. *Derzhavne upravlinnia: udoskonalennia ta rozvytok*. №9. Retrieved from: http://www.dy.nayka.com.ua/pdf/9_2021/72.pdf [in Ukrainian]

Cicmil, Helena. *Carlos Saura – A Flamenco Retrospective*. URL: <https://www.latinolife.co.uk/articles/carlos-saura-flamenco-retrospective> (дата звернення 17.03.2024).

Halyna Pogrebniak

The national traditions of roma in stage and visual culture

Abstract. The article analyzes the artistic experience of the representation of Roma national traditions in musical, stage, choreographic and screen arts and defines the scientific guidelines for the study of the artistic means of directorial creativity in the creation of an artistic product in stage and visual culture. The author uses a number of scientific methods (scientific analysis, comparison and generalization, analytical and systematic methods) in order to expand the field of art history of the problem of identifying Roma culture in various types of art of the modern socio-cultural space. The researcher employs an interdisciplinary approach to identify the specifics of the artists' production of works of art based on the national traditions of the Roma.

Keywords: visual culture, national minorities, Roma art, national traditions, musical art, operetta, theater, choreography, cinematography, television, directing, identification, folk dance, ethnopolitics.

Тернова Марина Володимирівна,
к.філос.н., доцент кафедри гуманітарних
дисциплін. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Maryna Ternova,
PhD in Philosophy science,
Associate Professor of Humanitarian Disciplines
Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

СПАДЩИНА ПЛАТОНА В АВТОРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Р. ДЖ. КОЛІНГВУДА

Анотація. Наголошено, що в період становлення і розвитку культурології особливого значення набуло історико-філософське знання, оскільки у вирішенні конкретних питань саме воно наснажує історію культури, яка у такому контексті набуває не лише особливого значення, а й виступає структурним елементом культурології.

Показано, що оскільки в логіці розвитку історико-філософського знання теоретична спадщина Платона є його фундаментальною складовою, зміст та орієнтація якої активно впливала на наступні історико-культурні періоди, інтерес до неї можна кваліфікувати як транскультурне явище, що актуалізує і кожний факт звернення до спадщини великого грецького мислителя, і спробу її авторської інтерпретації. Саме модель «авторської інтерпретації» естетико-мистецтвознавчих проблем у спадщині Платона є одним з чинників, який з огляду часу актуалізує зацікавлене ставлення до «Принципів мистецтва» (1938) – наріжного дослідження Р. Дж. Колінгвуда, в контекст якого входить широке коло питань історії та теорії мистецтва, розглянутих з урахуванням потенціалу естетичного знання. Аргументовано значення низки тез Р. Дж. Колінгвуда щодо перекладу текстів Платона та множинності прикладів їх «тлумачення». Підтримано бажання англійського історика науки «донести» до читачів першої половини ХХ століття достовірні думки грецького класика.

Ключові слова. Спадщина Платона, авторська інтерпретація, достовірність перекладу, оновлення термінології, «подорожування» помилкових тверджень.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. На нашу думку, реанімацію дослідницького інтересу європейської гуманістики до історико-філософської проблематики, яка розпочалася від 70-х років ХХ століття, можна пояснити становленням постмодернізму, який, так би мовити, насаджував нову модель культуротворення. Постмодернізму, як відомо, передувало входження в філософсько-естетичний та літературно-мистецький простір низки досліджень, автори яких – Жіль Дельоз (1925-1995), Жак Дерріда (1930-2004),

Жан-Франсуа Ліотар (1924-1998), Поль-Мішель Фуко (1926-1984) – проголосили кінець класичної філософії, наполягаючи на введенні в теоретичний ужиток як нової манери філософування, так і засад поліметодології, що спонукало до оновлення понятійно-категоріального апарату.

Оскільки постмодернізм вичерпав себе у 90-х роках минулого століття і через постпостмодернізм трансформувався у метамодернізм, проблеми «нової манери філософування» залишилися не тільки актуальними, а й вкрай важливими.

Серйозні зміни, що відбувалися та продовжують відбуватися у зв'язку з новаціями мета-модернізму на філософських теренах, спонукали до нового погляду на певні історичні періоди та персоналії, інтелектуальний рівень як і визначив їх (періодів) сутнісні характеристики, аби «притосувати» до нових умов. У такому контексті актуалізувався інтерес до хронологічного аспекту, адже персоналізація історико-філософського знання виокремила тих, хто на межі XIX–XX століть намагався модернізувати традиційні підходи й оцінки, наприклад, спадщини Платона. До цих «новаторів» слід віднести і Робіна Джорджа Колінгвуда (1889-1943), англійського історика науки, філософа, естетика та теоретика мистецтва, автора монографії «Принципи мистецтва» (1938) на сторінках якої реалізована авторська інтерпретація платонівської спадщини.

Оскільки впродовж XX століття було запропоновано кілька показових моделей тлумачення естетико-мистецтвознавчого сегменту спадщини Платона, спроба реконструкції розвідок Р. Дж. Колінгвуда видається нам і актуальною, і теоретично значущою. Це важливо й тому, що у переліку інтерпретаційних моделей, запропонованих упродовж XX століття, варіант Р. Дж. Колінгвуда є фактично першим.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Розгляд питань, які порушуються на сторінках статті, спирається на кілька типів сучасних досліджень і публікацій. По-перше, йдеться про тих науковців, які опікуються популяризацією спадщини Р. Дж. Колінгвуда в процесі аналізу конкретних естетико-мистецтвознавчих проблем (Л. Бабушка, Т. Кривошея). По-друге, опертя на окремі ідеї Платона при відпрацюванні культурологічної проблематики (О. Гончарова, С. Янковський). По-третє – новітня навчальна й довідкова література з філософії, естетики, історії мистецтва, яка обов'язково репрезентує теоретичну позицію давньогрецького мислителя (Д. Кучерюк, Л. Левчук, О. Оніщенко, С. Пролєєв, А. Тихолаз). По-четверте, включення в дослідницькій простір авторських коментарів щодо сутності інших інтерпретацій спадщини Платона, окрім Р. Дж. Колінгвуда (А. Банфі, О. Оніщенко, В. Панченко, В. Татаркевич, Ю. Сабадаш).

Мета статті. Реконструювати модель авторської інтерпретації спадщини Платона, запропоновану Р. Дж. Колінгвудом у першій

третині XX століття, наголосивши на естетико-мистецтвознавчому аспекті. Окреслити як теоретично продуктивні, так і дискусійні аспекти цієї моделі, а також артикуляцію англійським істориком науки необхідності уточнення окремих платонівських термінів, «оновлення» яких спонукатиме до визначення нових теоретичних ракурсів.

Виклад основного матеріалу. Оцінюючи монографію «Принципи мистецтва» у проекції часу, в аргументації якої активно «працює» естетичний компонент, стає очевидною увага, приділена ним низці платонівських ідей. При цьому слід враховувати, що інтерес до тієї чи іншої ідеї виникає у Р. Дж. Колінгвуда в процесі аналізу найрізноманітніших питань з історії мистецтва, а це призводить до наскрізної платонівської «присутності» в тексті «Принципів мистецтва».

Оскільки реконструкція цієї моделі інтерпретації спадщини Платона саме на хронологічних засадах для нас є принциповою, ми мусимо звернутися до тих її тез, відштовхуючись від яких, він розпочав «анатомувати» спадщину давньогрецького філософа. Задля реалізації окресленого завдання необхідно приділити увагу 4-му підрозділу «Історія слова мистецтво» у розгорнутому «Вступі» до монографії «Принципи мистецтва». Ми вживаємо спонукальні визначення «повинні», «змушені», оскільки у низці наших статей не лише аналізували, а й акцентували увагу на детальному опрацюванні Р. Дж. Колінгвудом різних аспектів тлумачення слова «мистецтво» як Платоном та «платоністами», так і перекладачами його діалогів, які працювали з текстами до межі XIX–XX століть.

Стисло відтворюючи зміст підрозділу «Історія слова мистецтво», потрібно артикулювати принципово різне розуміння цього слова у часи Платона і на початку XX століття. Так, на думку Р. Дж. Колінгвуда, читати літературну спадщину людей, схожих на Платона, можна лише «ціною неабиякої праці й мук». Річ у тому, що «... перший-ліпший сучасний читач читаючи те, що Платон сказав про поезію, припускає, що Платон описує естетичний досвід, естетичні переживання, подібні нашим власним» (R. G. Collingwood, 1938, с. 17). Наразі, читачеві уривається терпець, оскільки Платон пише доволі погано, – стверджує Р. Дж. Колінгвуд, а відтак до третьої частини читач не доходить. Йдеться, передусім, про смислові розходження, адже слово «*ARS* середньовічною латиною, так само як і *ART*, так звану ранньо-

новоанглійською мовою, яка повністю запозичила це слово і його смисл, означає будь-яку форму спеціальної книжної освіти, такої як граматики, логіка, магія або астрологія» (R. G. Collingwood, 1938, с.18).

На думку Р. Дж. Колінгвуда в історії європейської культури особливе значення має XVII століття, період коли «проблеми і концепції естетики почали виділятися з проблем техніки і філософії ремесла», а також XVIII століття, адже у цей час виникає розуміння специфіки «витончених» та «корисних» мистецтв: «Відтепер «витончені» мистецтва означали не просто витонченість, або висококваліфіковані ремесла, але прекрасні мистецтва» (R. G. Collingwood, 1938, с.18).

З огляду часу, періодизація Р. Дж. Колінгвуда щодо входження в естетико-мистецтвознавчий простір як слова «мистецтво», так і практики розподілу «ремесло – мистецтво», зазнала змін, і в умовах сучасної гуманістики концепція англійського історика науки підтримується далеко не всіма фахівцями. Водночас, відомий польський філософ та естетик Владислав Татаркевич (1886-1980) у монографії «Історія шести понять» (1968-1973) поділяв позицію Р. Дж. Колінгвуда, стверджуючи, що «пересічні греки класичної доби» дотримувалися «погляду, відмінного від нашого». До позиції В. Татаркевича ми ще повернемося, тому на цьому етапі нашого аналізу ситуації щодо окремих аспектів спадщини Платона, лише акцентуємо існування неоднозначних і різнопланових підходів в оцінці як платонівської доби, так і специфіки дослідницького контексту.

Оскільки у початковому підході до постаті Платона в праці Р. Дж. Колінгвуда йдеться не стільки власне про філософа, скільки про загальнотеоретичні аспекти, то, на нашу думку, постає необхідність хоча б стисло торкнутися як постаті самого Платона, так і специфіки руху «платонізму».

Платон, справжнє ім'я якого Аристокл (427-347 до н.е.), видатний давньогрецький філософ, що походив із стародавнього аристократичного роду, а професійну діяльність розпочинав як поет і драматург. Однак, захопившись філософією і манерою філософування, яку запровадили Сократ і Кратил, відмовився від шукань на поетико-драматургічних теренах, пов'язавши себе з філософією. У передмісті Афин Платон заснував філософську школу (387р. до н.е.) де поступово, завдяки його учням, окреслився рух «платонізму», який

«у власному сенсі слова охоплює античний філософський дискурс, що продовжує платонівське вчення або використовує його теоретичний потенціал як основу власних концепцій» (Пролеєв, 2002, с. 482-486).

Принагідно наголосимо, що запропоновані фрагменти біографії, як Платона, так і пояснення суті «платонізму», реконструйовані С. Пролеєвим за вимогами довідково-інформаційного видання, представляють офіційну позицію у просторі історико-філософського знання. Водночас, доцільно послатися і на авторську концепцію українського історика філософії А. Тихолаза, оприлюднену в 2003 році, в процесі дослідження впливу платонізму на шукання релігійної філософії другої половини XIX – початку XX століття», однак нормативі статті не дають нам можливості всебічно розглянути це дослідження.

Слід визнати, що Р. Дж. Колінгвуд добре розумів, яке значення для давньогрецьких теоретиків мала «філософія ремесла», в аргументації та популяризації якої значну роль відіграв теоретичний період між Сократом та Аристотелем. «Філософію ремесла» Р. Дж. Колінгвуд називає «одним з найвеличніших й вагомих досягнень грецького інтелекту» (R. G. Collingwood, 1938, с. 29). Оцінка «ремесла» набула такого піднесено-емоційного забарвлення, що його, за словами Р. Дж. Колінгвуда, з одного боку, почали шукати скрізь, а з іншого – саме Платон показав, як протидіяти цій практиці.

У «Принципах мистецтва» наводиться два блискучих приклади, коли Платон спробував виявити «супротив» (термін Р. Дж. Колінгвуда) абсолютизації «ремесла: «...це доведення Платона («Держава», 330D-336A), що правосуддя не є ремеслом, з доповненням (336E-354A), що неправосуддя також не ремесло». Важливим є і «Аристотелево спростування («Метафізика», L) того погляду Платона, яке начебто є в «Тимей», що стосунки між богом і світом є прикладом стосунків між ремісником та артефактом» (R. G. Collingwood, 1938, с. 29).

Принагідно зафіксуємо доволі показовий факт, який артикулює Р. Дж. Колінгвуд, що вже за часів Аристотеля робляться спроби фальсифікації висловлювань Платона й приписування філософу того, що він навряд чи міг сказати. Необхідність з боку Аристотеля спростовувати те, що сьогодні називають «фейком», лише підтверджує прагнення «псевдонауковців», які існували з момен-

ту виникнення «філософування», насаджувати інший «зміст», що мусив викликати недовіру до авторитету Платона чи когось близького до нього. На нашу думку, наведений приклад доволі переконливо «працює» на актуальність проблеми, що була порушена у цій статті.

Хоча Платон і визнав «правосуддя» не ремеслом, широта його поглядів не торкнулася поезії, яка як була проголошена «ремеслом», так у платонівському уявленні ним і залишилася. Елемент новизни був привнесений лише в процес теоретичної експлуатації поняття «стан», що стосується і поета, і того, задля кого він працює: «Поет, як і будь-який інший ремісник повинен знати, який стан він мусить створити, і повинен знати як із власного досвіду, так і згідно з канонами, які є лише чужим досвідом, як досягти бажаного стану. Таким, на думку Платона і Аристотеля є поетичне ремесло. Наслідуючи їх, такої ж думки дотримувався і Горацій у своїй книжці *«Ars Poetika»* (R. G. Collingwood, 1938, с. 30).

Свої розміркування Р. Дж. Колінгвуд трансформує у дещо несподівану сферу, коли зауважує, що думки філософів давнини настільки закарбувалися у нашої свідомості, що ми не фіксуємо наявності «у Платона натяків і на зовсім іншу думку», проте ми приймаємо те, «що нам ближче» і таким чином поступово нашаровується «матеріал», деформуючий реальну позицію вдатного філософа.

Розміркування Р. Дж. Колінгвуда з приводу платонівських поглядів щодо деяких аспектів проблеми мистецтва, поезії, поетичного ремесла, спрямовують його інтерес до можливості вживати поняття «мистецтвознавча теорія» стосовно доби Античності. Принагідно зауважимо, оскільки давньогрецька теорія не оперувала поняттям «мистецтвознавство», українська гуманістика корегує аналіз теоретичних пошуків початку ХХ століття з сучасною інтерпретацією мистецтва як «знаково-семіотичної галузі людської культури, яка, на відміну від інших засобів комунікації, позначена намаганням у всіх своїх повідомленнях поєднати відтворювану у цій галузі конкретність світу з тими чи тими його узагальненими сенсами...» (Скурагівський, 2002, с. 380).

У логіці розуміння мистецтва інтерпретується і така сукупність наук як мистецтвознавство, що досліджує соціально-естетичну сутність мистецтва, його походження і закономірності розвитку.

На нашу думку, вживати чи хоча б припускати можливість існування «мистецтвознавчої теорії» за часів Платона не лише некоректно, а й неправильно. Навряд чи знавець грецької естетики, подібний Р. Дж. Колінгвуду, міг би припуститися такої помилки. Вочевидь, це був прорахунок тих, хто здійснював переклади «Принципів мистецтва», а відтак ця проблема вчергове дається взнаки.

Враховуючи означену дослідницьку недоречність, повернемося до факту, що такий відверто дискусійний теоретичний аспект стимулюється зацікавленим ставленням автора «Принципів мистецтва» до ідеї мистецтва як психологічного подразника, в логіці аргументування якої на перші позиції висуваються «стимул – реакція». Спроби психологів представляти цю теорію як надбання психологічного знання межі ХІХ–ХХ століття, рішуче спростовується Р. Дж. Колінгвудом, оскільки її витoki він знаходить «в десятій книзі платонівської “Держави”», в аристотелевській «Поетиці» та в «Мистецтві поезії» Горація. До того ж він виносить доволі жорсткий присуд психологам, які, користуючись цією теорією «...свідомо чи неусвідомлено, приймають доктрину поетичного ремесла, повністю ігноруючи ту розгорнуту критику, яка була спрямована на її адресу (теорія мистецтва як психологічного подразника – М. Т.) упродовж кількох останніх століть» (R. G. Collingwood, 1938, с. 40).

Підсумовуючи початкові підходи Р. Дж. Колінгвуда до реконструкції спадщини Платона, стає зрозумілим, що він, як досвідчений фахівець з питань історії науки намагається утримувати паритет між апологетикою та критикою платонівської позиції, досить обережно «накреслюючи» власну сукупність тез, яка набере більш виразних обрисів у подальшому процесі «побудови» авторської інтерпретаційної моделі. На нашу думку, таким етапом слід вважати проблему краси, яка щодо структури естетичного знання суголосна з проблемою естетичних категорій.

Намагаючись опрацювати новий етап у становленні колінгвудівської моделі інтерпретації спадщини Платона, слід враховувати, що вона «занурена» в значно ширший простір «витончених» і «корисних» мистецтв, які чітко відрізняються одне від одного завдяки чиннику «краси». Саме «витончені» мистецтва, за твердженням Р. Дж. Колінгвуда, мають підстави говорити про «красу» тоді, як «корисні» цього позбавлені. Вод-

ночас, це важливе зауваження стає для автора «Принципів мистецтва» приводом до залучення в контекст свого дослідження як суперечливих прикладів перекладу традиційних для європейської гуманістики понять, так і конкретних зрізів естетичної теорії, які мусять використовуватися, оскільки йдеться про «красу» – один з наріжних чинників естетичної науки.

«Слово краса (beauty), стверджує Р. Дж. Колінгвуд, належить не лише англійській мові, а є загальним для всієї європейської цивілізації (le beau, il bello, bellum, останнє використовувалося як точний переклад грецького kalos – перша частина штучно створеного поняття «калокагатія: краса та добро» – М. Т.). Однак у греків не існувало жодного зв'язку між красою та мистецтвом» (R. G. Collingwood, 1938, с. 46). Хоча Р. Дж. Колінгвуд і констатує факт активного використання Платоном слова «краса», проте, на його думку, це робиться на життєво-побутовому рівні його вживання. Що ж стосується теоретичної позиції Платона, то у філософському аспекті краса суголосна з еросом. В інтерпретації Р. Дж. Колінгвуда саме краса «є справжнім об'єктом для еросу, для кохання. Відтак теорія краси у Платона пов'язана не з теорією поезії або якого-небудь іншого мистецтва, а, головним чином, з теорією сексуального кохання, а потім з теорією моралі...» (R. G. Collingwood, 1938, с. 46-47). Слід наголосити, що Р. Дж. Колінгвуд вважає позицію Платона абсолютно правильною, бо не визнає жодних прав за «естетичною теорією» втручатися у сферу краси чи прекрасного, оскільки вона є лише теорією професійного мистецтва.

Мета нашої статті, як ми зазначили раніше, передбачає використання прикладів порівняльного аналізу інтерпретаційної моделі Р. Дж. Колінгвуда зі зразками інших підходів до спадщини Платона. На нашу думку, одним з прикладів може бути досвід інтерпретації проблеми «краса – прекрасне» Антоніо Банфі (1886-1957) – італійського філософа, естетика, теоретика мистецтва, автора ґрунтовного дослідження «Філософія мистецтва» (1962), яке вийшло друком вже після його смерті.

Доцільно наголосити, що А. Банфі доволі активно використовує у різних розділах своєї монографії розуми Платона з приводу як теорії мистецтва, так і естетики, але дещо інакше тлумачить їх ніж це робив Р. Дж. Колінгвуд. У «Філософії мистецтва» прізвище англійського історика

науки не фігурує, хоча, по-перше, вони були, по суті, сучасниками, а по-друге – автор «Принципів мистецтва» підтримував постійні контакти з видатним італійським філософом Бенедетто Кроче (1866-1952), монографію якого «Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика» переклав англійською. Принагідно зауважимо, що Р. Дж. Колінгвуд у тексті свого дослідження жодного разу не посилається на роботи А. Банфі.

Прикладом протилежної позиції відносно концепції Р. Дж. Колінгвуда щодо пояснення платонівського розуміння як «краси – прекрасного», так і суті «естетичної теорії», на нашу думку, виступають теоретичні орієнтири А. Банфі. Специфіка його поглядів зумовлена «прив'язкою» ідеї краси в інтерпретації Платона не до сфери сексуальних почуттів і переживань людини, а до постаті «поета», який володіє пророцькою силою. Можна стверджувати, що у своїх роздумах А. Банфі керується поняттям «vates» – пророк (передвісник), яке саме Платон ввів у теоретичний ужиток, вважають історики естетики.

Це положення А. Банфі розглядає в контексті аналізу категорії піднесеного, яку її автор Псевдо-Лонгін співвідносить з естетичними поглядами Платона. Мається на увазі трактат «Про піднесене», який певний час приписувався Кассію Лонгіну. Згодом виявилось, що автор трактату анонімний грецький письменник I ст. н.е. Анонімність письменника, який осмислив «піднесене», по-перше, як категорію естетики, а по-друге – не оминав загальнотеоретичних ідей Платона, спонукала до визначення авторства трактату як «Псевдо-Лонгін» (Псевдо-Лонгін. Про високе, с. 73-125).

Маючи певне теоретичне підґрунтя, на яке можна було спертися, А. Банфі стверджує, що Платон розглядає «поета» як особу, що насажується властивим їй пророцьким даром, а це штовхає його «до екстазу, вільному від будь-якого зв'язку з дійсністю, як це «витікає з «Іона» (Banfi, 1962, с. 138). Слід акцентувати, що Р. Дж. Колінгвуд орієнтувався на текст діалогу «Держава», тоді як А. Банфі вирізняє «Іона».

Інтерпретація позиції Платона, що спирається на так званий «платонівський підтекст», закладений Псевдо-Лонгіном у трактат «Про піднесене», змушує А. Банфі констатувати подвійний характер у роздумах великого грецького мислителя. Так, на перший погляд, позиція Платона сприймається як ірраціональна (і щодо постаті «поета»,

і щодо наслідків його творчості), але, з іншого боку, надає поезії містичного забарвлення, що дає їй можливість сягати захмарних висот, трансформуючись завдяки міфу «у сферу чистої ідеальності, яка непідвладна розуму» (Banfi, 1962, с. 138).

Доцільно наголосити, що ми не намагаємося визначити, чия «оціночна позиція» – Р. Дж. Колінгвуда чи А. Банфі – більш точно реконструює погляди Платона. Наше завдання – показати, як два відомих філософи по-різному інтерпретують платонівське трактування «краси – прекрасного», рухаючись від сексуального чинника до містично-іраціонального.

На безсумнівну увагу заслуговує наступний блок питань, аналізуючи які Р. Дж. Колінгвуд не лише окреслює помилки, в тому числі й власні, щодо інтерпретації платонівської естетики і теорії мистецтва, а й називає конкретні джерела, завдяки яким помилкові твердження англійських науковців «подорожували» книгами, що виходили друком у європейських країнах. Зокрема, мається на увазі проблема, окреслена колінгвудівським розподілом мистецтва на «відтворююче» та «справжнє».

Розпочинаючи аналіз заявленого питання, Р. Дж. Колінгвуд від перших рядків підрозділу «Відтворююче мистецтво і мистецтво справжнє» (R. G. Collingwood, 1938, с. 52-54) фіксує наявність помилкової «доктрини», яка приписує Платону і Аристотелю положення про існування «відтворюючого мистецтва». Ця «доктрина», за твердженням Р. Дж. Колінгвуда, підтримувалась і у добу Відродження і впродовж XVII століття.

Слід констатувати, що стосовно «відтворюючого мистецтва» Р. Дж. Колінгвуд займає доволі обережну позицію, а саме, фіксуючи помилковість «приписування» означеної ідеї Платону чи Аристотелю, він не заперечує їй загалом. Це припущення актуалізує наступне твердження: «...не обов'язково припускати, що мистецтво і відображення несумісні» (R. G. Collingwood, 1938, с. 52).

У процесі, який аналізується, стверджує Р. Дж. Колінгвуд, одне може нашаровуватися на інше. Так, «будинки або чайна чашка, які від початку є артефактами або продуктами ремесла, можуть виявитися і творами мистецтва» (R. G. Collingwood, 1938, с. 52). При цьому вчений досить чітко фіксує існування «чогось», що визначає межу між твором мистецтва та артефактом.

Задля аргументації цього положення теоретик звертається до такого жанру живопису, як пор-

трет, і припускає, що портрети Рафаеля, Тиціана, Веласкеса чи Рембранта можна назвати «відтворюючими», однак у такому твердженні завжди більше умовності ніж достовірності: ті люди, чий портрети створили живописці, давно померли і ми не маємо змоги порівняти натуру з портретом, ми просто віримо митцеві, що прототип портрета був саме такий. Подібна позиція призводить до парадоксу: відтворення ототожнюється з вірою – досить хитким морально-етичним почуттям.

На нашу думку, позитивним аспектом аналізу проблеми «відтворюючого мистецтва» є зв'язок із прямим зверненням окремих дослідників до конкретних «силогізмів» Платона, зокрема: «Наслідкування погано; усе мистецтво відтворююче; саме тому все мистецтво погане» (R. G. Collingwood, 1938, с. 54). Відштовхуючись саме від цього «силогізму», по суті чи не кожний підручник з естетики фіксує наступний висновок: Платон «вигнав мистецтво із свого полісу».

Наразі Р. Дж. Колінгвуд звертає увагу на деяке сум'яття понять – наслідкування, відображення, відтворення, що їх використовують дослідники, а це підтверджує колінгвудівську тезу щодо певних прорахунків перекладачів, які впродовж тривалого історичного періоду трансформували давньогрецькі терміни у мови європейських країн. Однак помилки робили не лише перекладачі, а й інтерпретатори змістовного аспекту конкретних тез грецького філософа. На нашу думку, саме тому особливо вражаючою є принциповість Р. Дж. Колінгвуда, який назвав «міфом» тезу Платона про вигнання мистецтва з певного «полісу».

Принагідно наголосимо, що, як справжній науковець-професіонал, автор «Принципів мистецтва» визнає і власні помилки: «Я і сам причетний до цієї помилки, див. статтю «Plato's Philosophy of Art» Mind, N.S. XXXIV, 154–172. Це специфічна англійська помилка. Своїм корінням вона сягає перекладу Платона, який був зроблений Джоуеттом (1872 р.). За межами Англії це заразило Кроче, гадаю, через «Історію естетики» Босанке (Bosanquet's. History of Aesthetic) (R. G. Collingwood, 1938, с. 55). Нам не відомо, чи спонукали застереження Р. Дж. Колінгвуда до перегляду тез Платона, проте той факт, що він чесно визнав помилки, і свої власні, й англійських перекладачів, є більш ніж показовим.

Свою думку автор «Принципів мистецтва» підкріплює наступними аргументами, які, за його

словами, «проливають деяке світло на ерудицію тих, хто його вигадав та підтримує». Контраргументи науковця щодо теоретичних інсинуацій «ерудитів» такі:

1) Сократ у Платоновій «Державі» поділяє поезію на два типи: наслідувальний (міметичний) і не наслідувальний (неміметичний) (392 D).

2) Деякі типи зображальної поезії він вважає потішними <...>, але з самих різних причин небажаними і виганяє ці типи виключно наслідувальної поезії не тільки зі шкіл юних громадян, а й узагалі з полісу (398 A).

3) Пізніше в діалозі він висловлює задоволення цим початковим розподілом (595 A).

4) Згодом він поновлює свої напади з новою силою, цього разу поширюючи їх на усю сферу наслідувальної поезії, доповнюючи їх новими аргументами (595 C – 606 D).

5) Він забороняє усю наслідувальну поезію, але зберігає деякі попередньо обговорені типи поезії як не наслідувальні» (R. G. Collingwood, 1938, с. 55).

Своєрідний діалог «Сократ – Платон», який відтворює і коментує Р. Дж. Колінгвуд, досить насичений. Динамічна позиція Платона, яку європейці сприймали у деформованому вигляді, в реальній інтерпретації підтверджує властиву давньогрецькому мислителю тактовність щодо представлення мистецтва у вигляді доволі широкої площини, одним з елементів якої може виступати поезія.

На тлі теоретичної позиції англійського вченого, очевидна відмінність інтерпретації заявлених питань з боку В. Татаркевича, який вже в 70-ті роки ХХ століття, маючи можливість ознайомитися з тенденціями підходу до оцінки спадщини Платона з боку і Р. Дж. Колінгвуда і А. Банфі, зацентрував свою увагу на дещо інших положеннях. Так, В. Татаркевич помітно змінює ракурс погляду на спадщину давньогрецького мислителя, оцінюючи не конкретні діалоги Платона, а культурний простір, в якому формувалися ідеї античного мислителя. Зокрема, В. Татаркевич артикулює «контакти» Платона з піфагорійською естетикою, визнаючи об'єктивний характер прекрасного як категорії естетики. «Його авторитет, – стверджує В. Татаркевич, – не то на сторіччя, а на цілі тисячоріччя забезпечив переважання об'єктивізму в естетиці. Позиція його була цілковито піфагорійська: є об'єктивна краса, і вона у пропорційності» (Татаркевич, 2001, с. 184).

Досить детально польський теоретик торкається проблеми творчості, концентруючи увагу на своєрідному порівнянні художника і маляра: «чи можемо сказати про маляра, що він щось робить?» – запитував Платон у діалозі «Держава» й відповідав: «ніколи в світі – він тільки наслідує» (Татаркевич, 2001, с. 231). Вочевидь, В. Татаркевич подає вкрай важливу для Р. Дж. Колінгвуда ідею «наслідування» у дещо спрощеному, так би мовити, побутовому тлумаченні, хоча і включає її у контекст такої складної проблеми, як творчість.

Принагідно наголосимо, що В. Татаркевич так само, як і Р. Дж. Колінгвуд, звертає увагу на помилки перекладу. Наведемо два приклади: перекладачі діалогів Платона латиною, використавши ним слово «IDEE» ототожнювали з поняттям «форма», яким користувалися і при перекладі слова «ENTELECHIE», що трапляється у працях Аристотеля. Відтак два різних грецьких слова, перекладені латиною як «форма», були пізніше трансформовані у мови європейських країн, створивши привід для деформованого розуміння «форми» (Татаркевич, 2001, с. 222-223).

Ще більша плутанина виникла зі словом «творчість», яке від часів Платона і до доби Відродження перекладали або як виготовлення нових речей, або як «винятковий атрибут митця», або як тотожність «митець – творець». Дотичність «маляра» чи то до «митця», чи то до «творчості» було кваліфіковано П'єром Ларусе (1817-1875) – видатним французьким філологом, мовознавцем і лексикографом як «ARGOT» (жаргон). (Татаркевич, 2001, с. 238-239).

Питання, порушені у цій статті, лише частково передають те тлумачення ідей Платона, що зацікавили Р. Дж. Колінгвуда. Нормативи статті не дали нам можливості продовжити аналіз, а відтак ми сконцентрували увагу на наступному: сутність трагедії та комедії, розглянута у діалозі «Бенкет», «наступ» міфу на мистецтво, критика Платоном розважального мистецтва. Оскільки перелічені проблеми вкрай важливі з огляду на історію як естетики, так і мистецтва, дослідницька робота в означеному напрямі буде продовжена.

Висновки. Підсумовуючи матеріал викладений у цій статті, слід визнати, що спадщина Платона цікавила Р. Дж. Колінгвуда не лише як історика науки, тобто в її суто академічному значенні, а й як засіб під іншим кутом зору подивитися на певні проблеми, що поставали перед науковцями від початку ХХ століття. Аргументовано значення

перекладу у донесенні думки античного філософа, яка через його подвійність дійшла до ХХ століття у помітно деформованому вигляді. Використано порівняльний аналіз наявних інтерпретаційних моделей (Р. Дж. Колінгвуд, А. Банфі, В. Татаркевич) і на конкретних прикладах показана множинність варіантів, як сприймання спадщини Платона, так і її донесення до сучасного читача.

Джерела та література

- Пролеєв, С. (2002). Платон – платонізм. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Абрис. С. 482-486.
- Псевдо-Лонгін. Про високе. (2007). Див.: *Античні поеми* : упоряд. М. Борецький, В. Зварич. Київ: Грамота. С. 73-125. 168 с.
- Скурагівський, В. (2002). Мистецтво. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Абрис. С. 380-381.
- Татаркевич, В. (2001). Історія шести понять: монографія ; пер. з польськ. В. Корнієнко. Київ: Юніверс. 368 с.

Maryna Ternova

Plato's heritage in the author's interpretation of R. G. Collingwood

Abstract. It is emphasized that during the formation and development of cultural studies, historical and philosophical knowledge has acquired special significance, since in solving specific issues it inspires the history of culture, which in this context acquires not only special significance, but also acts as a structural element of cultural studies.

It is demonstrated that since in the logic framework of historical and philosophical development, Plato's theoretical heritage stands as fundamental component. Its content and orientation actively influenced subsequent historical and cultural periods. Interest in it can be qualified as a transcultural phenomenon, which actualizes every fact of reference to the heritage of the great Greek thinker and an attempt at its author's interpretation. It is the model of «authorial interpretation» of aesthetic and artistic problems in Plato's heritage that is one of the factors that, given the time, actualizes the interest in the Principles of Art (1938), the cornerstone study of R. G. Collingwood, which includes a wide range of issues of art history and theory, considered with the potential of aesthetic knowledge. The significance of several theses by R.G. Collingwood on the translation of Plato's texts and the multiplicity of examples of their «interpretation» is argued. The desire of the English historian of science to «convey» to the readers of the first half of the twentieth century the reliable thoughts of the Greek classic is supported.

Keywords. Plato's heritage, author's interpretation, translation reliability, terminology updating, «peregrination» of false statements.

- Banfi, A. (1962). *Filosofia dell'arte: Scelta*. Editori riuniti. Milano Farenze.
- Collingwood, R. G. (1938). *The Principles of Art*. Monography.

References

- Banfi, A. (1962). *Filosofia dell'arte: Scelta*. [Philosophy of Art]. Editori riuniti. [in Italian]
- Collingwood, R. G. (1938). *The Principles of Art*. Monography. [in English]
- Proliciev, S. (2002). Platon – platonizm. [Plato]. *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk*. Kyiv: Abrys. S. 482-486. [in Ukrainian]
- Psevdo-Lonhin. Pro vysoke. [On the Sublime] U *Antychni poetyky* Kyiv: Gramota. S.73-125. [in Ukrainian]
- Skurativskyi, V. (2002). Mystetstvo. *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk*. Kyiv: Abrys. S. 380-381. [in Ukrainian]
- Tatarkevych, V. (2001). Istoriiia shesty poniat: monohrafiia [History of Six Concepts] (V. Korniienko, Per.). «Yunivers». [in Ukrainian]

Улановський Дмитро Олександрович,
аспірант кафедри продюсерства аудіовізуального
мистецтва та виробництва. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Dmytro Ulanovskyi,
postgraduate student of the Production Audiovisual
Art and Production Department. Kyiv National
I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

СЦЕНАРНИЙ ПІДХІД ЯК ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ЗАСАДА ВИВЧЕННЯ КОМІЧНОГО ДИСКУРСУ

Анотація. У статті пропонується аналіз теоретико-методологічних аспектів вивчення комічного дискурсу з використанням сценарного підходу. На основі аналізу різних моделей алгоритмів створення та розуміння комічних текстів, автори вказують на дві основні моделі: поєднання ліній реальності та ліній повідомлення про реальність. Обговорено основні аспекти комічного ефекту в комунікативній практиці та його соціальна роль, водночас відзначено підходи до розуміння гумору. Основна *мета статті* полягає в розкритті сценарного підходу як *ключової методології* вивчення комічного дискурсу, що сприяє формуванню підґрунтя для практичного аналізу та дослідження комічних текстів. Зазначена стаття розглядає комічний дискурс з використанням сценарного підходу, враховуючи семіотичну модель класифікації комічних текстів. Ця модель враховує різні координати, такі як ступінь емоційного співпереживання, рефлексивність, комунікативна форма висловлювання та психологічне мотивування мовної дії. Комічний текст може включати в себе елементи невідповідності, що породжують сміх через розбіжність між очікуванням та реальністю. Також, враховуючи лінгвістичні теорії гумору, в статті розглянуто різні підходи до розуміння комічного, такі як теорії ворожості, невідповідності та вивільнення. Кожна з цих теорій має свої власні підходи до аналізу гумору та його функцій у комунікації. Крім того, враховуючи концепцію скриптів та сценаріїв, можна розглядати гумор як результат переоцінки тексту чи ситуації через протиставлення або накладання різних скриптів. **Наукова новизна дослідження** полягає у актуалізації теоретичних засад побудови комічного тексту, у визначенні дискурсивних елементів комічного та визначенні двох моделей алгоритмів створення та розуміння комічних текстів: поєднання ліній реальності та поєднання ліній звітів про реальність. Дослідження має намір окреслити методологічні засади для практичного аналізу аудіовізуального комічного тексту, зосереджуючись на теорії В. Раскіна та С. Аттардо. **Як висновок** – такий підхід дає змогу аналізувати комічні тексти та аудіовізуальні твори з точки зору їхнього скриптуального підґрунтя та семіотичних особливостей, що сприяє глибшому розумінню механізмів комічного. Застосування семіотичної моделі до аналізу комічних текстів розкриває важливі аспекти їх структури та взаємодії з читачем чи слухачем. Визначено, що вивчення гумору як дискурсивного явища відкриває широкі можливості для розуміння й аналізу не лише комічних текстів, а й загальних механізмів міжособистісного спілкування та сприйняття світу.

Ключові слова: сценарний підхід, комічний дискурс, алгоритми створення, алгоритми розуміння, соціальна роль гумору, національно-культурний контекст.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Теорія гумору та сміху цікавить величезну кількість вчених, як вітчизняних, так і зарубіжних (С. Аттардо, А. Бергсон, Т. Гоббс, Б. Дземідок, Е. Керрелл, Дж. Морреал, В. Раскін, Г. Спенсер). Разом з тим, це досить важка сфера для дослідження, тому що дає величезний простір для різних інтерпретацій і тлумачень. Особливість ускладнень полягає в міждисциплінарній площині гумору як явища: це предмет дослідження і лінгвістичних, і психологічних, і соціологічних, і філософських наук.

Ця тема є особливо актуальною в лінгвістиці, оскільки мова (у будь-якій формі й вираженні) та гумор нерозривно пов'язані. Лінгвістичні тенденції минулого століття визначили характер науки про мову та збагатили її безліччю наукових напрямів і парадигм. Необхідним є вивчення мовних особливостей гумору у всіх дотичних дослідженнях, що і визначає **актуальність цієї статті**. У визначенні наявності поняття «комічний дискурс» необхідним є вивчення теоретичних засад поняття через лінгвістичні теорії й забезпечення шляху для практичного застосування сценарного підходу в подальшому дослідженні аудіовізуальних практик.

Американський філософ науки Томас Кун визначає парадигму як «усю сукупність переконань, цінностей, технічних засобів тощо, що характерна для членів даного наукового співтовариства» (Kuhn, 1962, с. 220). У межах своєї парадигмальної теорії Т. Кун приписує лінгвістиці ХХ століття риси експансіонізму, антропоцентризму та функціоналізму як методологічної основи досліджень.

Накопичення наукових знань поряд із екстралінгвістичними факторами цього часу спрямувало інтерес дослідників до структури мови та її практичного втілення – мови. Таким чином, мова розглядалася в рамках її власних формальних елементів, без апріорних історичних припущень. Вперше подібні зміни характеру лінгвістики описав швейцарський лінгвіст Фердинанд де Соссюр, який стояв біля джерел структурної лінгвістики. Ф. де Соссюр запропонував нове розуміння мови, в якій мова лежить поза історичним виміром, вона є синхронією і структурою (Соссюр, 1998, с. 46).

Таким чином, ХХ століття – час відродження інтересу та поштовх у розвитку теорії комунікації, що зумовило стрімкий розвиток комунікативного напрямку у лінгвістиці.

Поняття «дискурс» є одним із найскладніших та багатопланових наукових термінів, для якого

немає єдиного підходу до розгляду, що становить важливу лінгвістичну проблему, оскільки визначення терміна має на меті не лише встановлення меж його застосування, а й формування уявлення про дискурс-аналіз.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багато дослідників, таких як Е. Бенвеніст, П. Серіо, Т. Ван Дайк, Е. Лакло, Ш. Муфф, працювали над аналізом різних аспектів і видів дискурсу. У класичному визначенні дискурс – це «зв'язний текст разом із екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними та психологічними чинниками; текст, взятий у подієвому аспекті; мова, що розглядається як цілеспрямована соціальна дія, як компонент, що бере участь у взаємодії людей і механізмів їх свідомості. Дискурс – це мова, «занурена у життя» (Селіванова, 2006, с. 136-137).

Повною мірою термін «дискурс» став затребуваним у лінгвістичних дослідженнях через два десятиліття, зокрема завдяки французькому лінгвісту Е. Бенвеністу: він використовує слово «дискурс» у протиставленні з мовою: «З пропозицією ми залишаємо сферу мови як системи знаків і вступаємо в інший світ мови як засобу спілкування, виразом якого є мова (la discours)» (Benveniste, 1971, с. 139). Вважається, що саме завдяки Е. Бенвеністу почалося вивчення питання «присутності людини» в структурах мови, у його дослідженнях дискурс розглядається як «мова, яка присвоюється мовцем»: протиставляється об'єктивному оповіданню (récit), оскільки він наголошує на діалоговому боці дискурсу, розглядає дискурс як висловлювання, що мають свого адресата (Benveniste, 1971, с. 288-289). Таким чином, важливим є обґрунтування, чому комічне належить до дискурсу, які ознаки дискурсивності допомагають нам створювати комічний сценарій та досягати результатів під час передачі комічного ефекту адресату.

Темі гумору зазвичай приділяється велика увага як у вітчизняних, так і у зарубіжних науках, включаючи психологію, медицину, соціологію і, певно, лінгвістику. З огляду на те, що гумор – явище широкого розмаїття форм, категорій і проявів, існує велика кількість теорій гумору. Декілька ранніх лінгвістичних теорій стосовно комічного виникли завдяки дослідженням таких вчених, як А. Кестлер, В. Раскін і С. Аттардо, які розглядали когнітивний механізм цього явища. Також на початку ХХ століття В. Я. Пропп виділив різні механізми, що викликають комічний ефект, такі

як фізичний вигляд, професійні характеристики, пародіювання, перебільшення, брехня та одурманення. Дослідження комічного охоплює різноманітні аспекти, включаючи філософські, соціальні, психологічні та лінгвістичні.

Д. Таннен доповнила аналіз своїх попередників, розробивши модель механізмів, що відповідають за створення враження і успішність або неуспішність комічної ситуації. Ці механізми, які впливають на розмовний стиль, розділяються на кілька великих груп за Д. Таннен: зацікавленість у темі розмови (включаючи паузи, тембр голосу і т.д.), очікування реакції, вживання запитань, темп розмови, використання повторень, дотримання теми розмови, терпимість до виникнення або відсутності розмови, а також роль сміху (Tannen, 1984).

У статті «Малі текстові форми гумористичного дискурсу» Н. М. Прокопенко намагається визначити особливості таких текстів, що викликані природою комічного, на прикладі афоризмів, мінітекстів та інших. Вивчення загальних понять, таких як експресія, емоційність, дає змогу краще зрозуміти гумористичний дискурс як засіб викликати реакцію. Гумор виявляється як соціолінгвістичний акт, який вимагає чіткої організації тексту за допомогою відповідних мовних засобів (Прокопенко, 2016).

У статті «Мовні та позамовні особливості функціонування комічного дискурсу» Валентина Марченко та Валерія Марченко систематизують мовні та позамовні чинники комічного дискурсу й аналізують їх на матеріалі кінематографа. Результати дослідження показують, що мовні засоби виявляються більш впливовими у формуванні комічних ситуацій, оскільки їх легше сприймати й зрозуміти глядачам (Марченко & Марченко, 2019).

Корольова Н. О. у праці «Репрезентація комічного у гумористичних фейкових новинах» аналізує особливості створення та відображення комічного у гумористичних фейкових новинах, розглядаючи їхній соціальний ефект. Досліджуються моделі інтерпретації подій через мовні та позамовні засоби, що вказують на недостовірність інформації. У таких текстах використовуються лексико-стилістичні та стилістико-синтаксичні прийоми, які поєднують форму і зміст, натякаючи на пародію. Гумористичні фейкові новини критикують суспільні норми та цінності, виконуючи це неявно через гумор (Корольова, 2022).

У монографії «Почуття гумору як ознака добродішності особистості та емоційна сила її ха-

рактеру» Носенко Е. Л. пропонує теоретичне та методологічне обґрунтування зв'язку між оптимальним функціонуванням особистості та виявами гумору. Оптимальність особистості визначається за допомогою різних показників, таких як стійкі особистісні риси, загальнолюдські цінності, показники психологічного благополуччя та самоповаги (Носенко & Опихайло, 2016). Таким чином, бачимо, що гумор справді є предметом різноманітних наукових досліджень, що також ускладнює конструювання окремого нового напрямку дослідження.

Отож *мета статті* полягає в розгляді сценарного підходу як теоретико-методологічної задачі вивчення комічного дискурсу, створення підґрунтя для формування практичного дослідження та аналізу створення комічних текстів, сценаріїв у аудіовізуальних творах.

Виклад основного матеріалу. Слід зазначити, що аудіовізуальна творчість має велику різноманітність й існує лише у цілісній формі. Різні підходи до нього допомагають уточнити можливість складання певних положень у цьому напрямку. Розвиток теоретичних уявлень про сценарій зумовив формування неоднорідних концепцій, кожна з яких зробила певний внесок у характеристики сценарію, але не давала всебічного опису його сутності. Наприкінці 70-х років ХХ століття відбувся новий етап теоретичного розуміння сутності сценарію. Сценарій почали визнавати як складне утворення, що вимагає вивчення професійної культури сценаріїв. Ось чому потреба в науковому розумінні теорії сценаріїв настільки гостра, що впливає як від вчених, так і від тих, хто практикує аудіовізуальні мистецтва і докладає серйозних зусиль у розробці нових форм побудови сценарію. Культура сценарію розуміється нами як складне спеціально теоретичне знання та практичні навички інтеграції.

Під сценарієм розуміється план з детальним описом дій, сюжетна схема, за якою створюються аудіовізуальні твори в театрі, імпровізації, вистави, кінофільми, масові заходи, ролики тощо.

У сценарії має бути послідовний опис сцен, дій, які потрібно грати або виконувати.

Саме творче рішення, режисерське бачення багато визначають у створенні сценарію. Робота над сценарієм починається з осмислення теми, з пошуку найбільш виразного, оптимального рішення.

У сценарії виділяють дві самостійні частини: описову (ремарку) та мовленнєву.

У теорії та практиці склалися уявлення про сценарій як про докладний контент, програму, спосіб фіксації майбутнього єдиного дійства, перекладі вербального на аудіовізуальну мову мистецтва (Trottier, 1998).

Гумор є найбільш дискурсивним текстом. Осмислення та розуміння комічного будується за загальними закономірностями розуміння реальності та передбачає виявлення подій або ситуацій, що викликають посмішку чи сміх, та способів їх побудови. Проблема *розуміння комічного тексту* є для нас, по-перше, процесом мислення, спрямованим на побудову смислів, по-друге, досягнутим завдяки цьому результатом. Типи розуміння відрізняються сукупністю ознак, що характеризують процес розуміння. Зважаючи на те, що феномен комічного багатогранний, вимагає підключення дослідницьких методик різних наук, будь-яке дослідження комічного носить міждисциплінарний характер. Проблема розуміння комічного дискурсу перебуває у центрі уваги багатьох досліджень, механізми створення комічних текстів і його розуміння набувають особливої значущості у зв'язку з широким використанням комічного у сучасному українському дискурсі та недостатністю їхнього дослідження. Розглядаючи теорії сценаріїв В. Раскіна та С. Аттардо, ми вбачаємо декілька методологічних явищ вивчення комічного крізь призму розгляду алгоритмів побудови комічного тексту (чи то вербального, чи то аудіовізуального), а саме: комунікативний підхід, який включає: а) семантико-прагматичний аналіз номінацій, що виражають комічний ефект; б) комунікативно-прагматичний аналіз комічних мовних актів; в) дискурсний аналіз мовних жанрів комічного; когнітивний підхід, пов'язаний з методом компонентного аналізу, що дає змогу описати особливості взаємодії структур знань у процесі створення комічного ефекту; герменевтичний підхід, що спирається на наявні методи інтерпретації. Кожен з цих підходів базується на тому, що існують певні алгоритми побудови комічних текстів. Такі *алгоритми є сценаріями інтерпретації* того, що подається і сприймається як смішне. Зрозуміло, що є безліч комунікативних ситуацій неузгодженості між задумом та втіленням ідеї, з одного боку, та між позиціями мовця та адресата, з іншого боку. Комічне розуміється у статті як родовий термін щодо гумору, сатири,

іронії та сарказму, жартів, анекдотів, кумедних афоризмів, смішних демотиваторів, які розглядаються як жанри комічного дискурсу.

Усі комічні сценарії можна класифікувати виходячи з різних критеріїв. Найбільш частими ознаками відповідних текстів виступають їхня тематика та джерело. Виділяються побутові, політичні, медичні, армійські, театральні анекдоти, анекдоти про пияків, невірне подружжя, про тварин, які уособлюють ті чи інші людські якості, про представників певних національностей і соціальних груп, з одного боку, та англійські, французькі, російські, українські, єврейські анекдоти – з іншого.

Заслуговує на увагу монографія В. Г. Раскіна «Семантичні механізми гумору» (Semantic Script-based Theory of Humor, SSTH) (Raskin, 1985), де зроблено спробу побудувати цілісну теорію гумору на основі досить обґрунтованої гіпотези, суть якої полягає в тому, що текст, який містить жарт, зорієнтований на *два різні скрипти* (узагальнені уявлення дійсності), які перебувають в опозитивних відносинах, і основні типи опозиції зводяться до протиставлення «реальне / нереальне», «нормальне / несподіване», «можливе / неможливе». Автор протиставляє гумор і дотепність (тобто спонтанний і неспонтанний гумор), аналізує наявні в лінгвістичній науці класифікації гумористичних ситуацій і текстів (наприклад, будь-яке порушення звичного порядку речей, заміну одних речей іншими, гру слів і бездумності).

На думку В. Г. Раскіна, виділяються вісім типів гумористичних висловлювань: 1) навмисне висміювання; 2) м'яке, любляче висміювання у стилі Марка Твена; 3) сміх з себе; 4) зневажливий сміх над собою; 5) загадка; 6) головоломка з каламбуром; 7) чистий каламбур; 8) гумор як сублімація протесту (Raskin, 1985).

Класифікація комічних текстів (як аудіовізуальних, так і вербальних) може бути здійснена за допомогою *семіотичної моделі*, яка враховує такі координати як ступінь емоційного співпереживання, рефлексивність, комунікативна форма висловлювання та психологічне мотивування мовної дії. Знаковий простір цієї моделі формується трьома загальносеміотичними координатами – семантикою (відношення знака до світу), прагматикою (відношення знака до інтерпретатора) та синтактикою (відношення знака до інших знаків). Ця класифікація лягає в основу будь-якого аналізу тексту як такого, а будь-який аудіовізуальний твір

має попереднє втілення у тексті – сценарії – а відтак має аналізуватися за цими ж принципами.

Подія, яка становить основу комічного тексту, співвідноситься з об'єктивним світом – відомими та ймовірними фактами, знаннями про факти та зв'язками між явищами. Також учасники комунікації мають загальний фонд знань, поведінкових установок і цінностей. Текст жарту накладається на цю першооснову, виступаючи як точка відліку, і включає в себе такі елементи, як його тип, зачин та завершення, динамічна модель розвитку дії. Нарешті, подія, яка є об'єктом комічного викладу, відтворюється за допомогою певних мовних засобів, які також впливають на спосіб її сприйняття.

У своїй праці «Лінгвістичні теорії гумору» С. Аттардо розглядає різноманітні теорії гумору, віддавши увагу як давнім уявленням про гумор, так і сучасним підходам.

Учень В. Раскіна виділяє три основні види теорій:

– есенціалістські теорії, які визначають саму сутність цього явища і вивчають умови, за яких відбувається будь-яке явище;

– телеологічні теорії описують, як цілє визначає механізм функціонування того чи іншого явища;

– субстанціоналістські теорії пояснюють явище через його конкретний зміст (Attardo, 1994, p. 1-2).

Усі лінгвістичні теорії гумору, як стверджує Аттардо, є або есенціалістськими, або телеологічними.

З невеликими розбіжностями в термінології багато сучасних дослідників гумору дотримуються наступної класифікації теорій гумору:

– теорії ворожості (hostility / disparagement theories) або теорії переваги (superiority theory);

– теорії невідповідності (incongruity theories);

– теорії вивільнення (release / relief / liberation theories).

Теорії ворожості (терміни використовуються різні: теорії переваги, розчарування, обдуреного очікування тощо) розглядають гумор як агресію, бажання довести свою перевагу щодо інших.

Ідея теорії переваги заснована на понятті про людську природу та вічне суперництво: переможець і той, хто програв, повинен бути завжди (Т. Гоббс).

Невідповідність чи суперечність між тим, що очікує почути реципієнт, і тим, чим насправді завершується жарт (кульмінаційний момент жарту, який у зарубіжній літературі називають

«punchline»), породжує сміх. Еммі Керрелл, яка займається дослідженнями різних теорій гумору, вважає, що теорії, засновані на такій невідповідності, ставлять на чільне місце текст жарту, а не його реципієнта: «Фактично теорії гумору, побудовані на ідеї невідповідності, а також дослідники, теоретики та вчені, які дотримуються цих теорій, бачать гумор власне у невідповідності, а потім надають аудиторії можливість виявити, відчутти та вирішити ту суперечність, в якій і полягає комічна» (Carrell, 2008, p. 7).

Нарешті, у теоріях вивільнення / звільнення гумор виступає як засіб позбавлення напруги, незручності. Узагальнюючи думки різних теоретиків, Е. Керрелл стверджує: «Найважливішим аспектом є вплив, який жарт справляє на аудиторію» (Carrell, 2008).

Таким чином, сценарії жартів часто містять протилежні категорії, такі як хороший / поганий, ймовірний / неймовірний, істинний / хибний, багатий / бідний тощо.

Скрипт – це когнітивна структура, що містить уявлення про певну частину світу. В основі цієї теорії лежить ідея протиставлення або накладання скриптів, які можуть бути сумісні з тим самим текстом. Гумор виникає тоді, коли реципієнт переоцінює текст і знаходить інший, протилежний скрипт, який може бути абсурдним для даної ситуації, але викликає сміх.

Теорія С. Аттардо враховує не лише семантику, а й інші аспекти лінгвістики, такі як текстуральна лінгвістика, наративна теорія та прагматика. Ця теорія включає параметри, такі як логічний механізм, мета, організація тексту, мова та ситуація, які разом генерують гумор.

С. Аттардо визначає *сценарій* як *інформаційний комплекс* про якийсь об'єкт, розуміючи об'єкт максимально широко і розглядаючи його як парасолькове поняття для будь-якого вигаданого чи реального предмета, події, дії, якості тощо. Сценарій, у розумінні дослідника, – це когнітивна структура, яка сформована за допомогою інтеріоризації і надає мовцеві всеосяжну інформацію про структуру об'єкта та його складові, про спосіб виконання дії, побудови відносин тощо (Raskin, 1985, с. 81; Attardo, 2001, с. 2-3). У когнітивній лінгвістиці сценарій / скрипт визначається як *динамічно представлений кадр*, тобто об'ємний, багатокомпонентний концепт, що є «пакетом» інформації про стереотипну ситуацію, яка розгор-

тається у часі відповідно до певної послідовності етапів / епізодів (наприклад, окремі епізоди всередині кадру «театр»: відвідування театру, купівля квитків тощо).

С. Агтардо також звертає увагу на динамічний характер сценарію, розглядаючи його, крім іншого, і як певну гіпотезу про семантичний зміст задіяних у даному відрізьку мови лексем, яка підтверджується або спростовується мірою розгортання контексту. Цей процес зміни гіпотез триває до того часу, поки гіпотеза не підтвердиться, тобто доки станеться стабілізація сценарію (Attardo, 2001, р. 6). У гумористичній комунікації перемикавання з одного сценарію на інший відбувається досить різко, що є обов'язковою умовою створення комічного ефекту (ефект несподіванки), а стабілізація сценарію збігається з кульмінаційним моментом жарту. Водночас в аудіовізуальних контекстах часто відбувається зміна сцени.

Залежно від того, як відбувається активація сценарію у свідомості учасників комунікації, виділяють лексичні та інференційні сценарії. У першому випадку сценарій активується за рахунок вживання відповідної лексичної одиниці (коли ми чуємо слово «кішка», відбувається активація сценарію «кішка»). У другому випадку сценарій активується з допомогою спектра когнітивних операцій, тобто з допомогою вивідного знання (Attardo, 2001, с. 7).

В. Раскін зазначає, що комічні контексти поєднують реальний і нереальний плани інтерпретації (істинність / фіктивність), водночас останній повністю або частково не відповідає реальному плану. Протиставлення реального плану нереальному реалізується у трьох типах опозицій: існуюча / неіснуюча ситуація; очікуваний / несподіваний або менш очікуваний поворот подій; можливий / неможливий або менш можливий стан речей. Сценарії, що утворюють комічну опозицію за одним із базових типів плану «реальна / нереальна ситуація», далі репрезентуються у конкретніших дихотоміях, що становлять контрарні категорії життєдіяльності людини.

Так, на більш глибокому рівні аналізу можна назвати опозиції сценаріїв «життя / смерть», «багатство / бідність», «моральний / аморальний» та безліч інших (Raskin, 1985, с. 108-114).

Звісно, що з теорії гумору поняття «когнітивної схеми» не має вигідних відмінностей від поняття «семантичного сценарію»: у обох випадках

гумор сприймається як явище незвичайне, таке, що відхиляється від норми. Понад те, послідовний аналіз комічного контексту справді призводить до вичленування базової семантичної дихотомії лише на рівні глибинних структур.

Слід зазначити, проте, доцільність дискурсивного підходу до аналізу комічних контекстів. Варто додати, що звернення до дискурс-аналізу для дослідження гумористичних контекстів дає змогу враховувати додаткові засоби створення комічного ефекту, представлені як аудіо-, так і відеорядом, що відображають специфіку розгортання природного діалогу / полілогу: комічну невербальну поведінку, зовнішні реакції на дієві комічні стимули; способи уявлення жарту (просодика, міміка і жестикуляція, паузація тощо) – всі ті компоненти, які можна віднести до поняття *the performance element in humour* (Kazarian, 2013).

Дослідження показують, що гумористичний дискурс може входити до найрізноманітніших *текстових структур як основа сценарію* і траплятися у всіх можливих функціональних стилях мови. Багатьма вченими жанр жарту виділяється як центральний з огляду на його високу *інтертекстуальність*: «кожен жарт має гумористичну, іронічну чи сатиричну спрямованість, але, на відміну від гумору і, певною мірою, від іронії та сатири, які у низці випадків читаються між рядками ніби розлиті по всьому тексту, іноді дуже великому (наприклад, у романах Дікенса), жарт зберігає автономію в структурі твору та може бути вилучений з нього (Jorgensen, L. Phillips, 2002, с. 121)». Мовний жарт – це цілісний текст обмеженого обсягу (або автономний елемент тексту) із комічним змістом» (Jørgensen, L. Phillips, 2002, с. 19). Більше того, жарт лежить в основі такого мовного жанру як анекдот, який у порівнянні з жартом має більш розгорнуту форму.

Анекдот належить до усних видів словесності та будується за законами жанру фольклорних текстів. Для анекдоту характерне поєднання поточної реальної ситуації спілкування та вигаданого сюжету: він функціонує в ньому самостійно, а в інших видах дискурсу анекдот вклинюється в тексти, що мають відмінні від нього жанрові характеристики. В. Раскін вважає найважчим для сприйняття такий вид анекдоту: «*Жарт, що містить алюзію і є або незрозумілим, або несмішним для тих, кому предмет алюзії незнайомий*» (Raskin, 1985, с. 46). Хоча однією з безперечних рис гумористичного

дискурсу є різноманітність його проявів, всі форми комічного поєднує націленість на сміховий ефект, бажання уникнути серйозної тональності розмови, але водночас містить заклик звернути увагу на предмет сміху, осмислити його. На основі різних досліджень можна виділити ряд показників, власних гумористичному дискурсу:

- використання стилістично забарвленої та оціночної лексики;

- велика кількість сленгу (внаслідок поширеності у всіх можливих сферах життя та в різних вікових групах);

- вказівки на дружній характер взаємовідносин між комунікантами: розмовні форми мови, ситуації неформального звернення, відсутність індикаторів субординації, що дає змогу комунікантам торкатися особистих тем розмови;

- використання мовних прийомів поряд з виділенням мовних явищ для створення комічного ефекту: порівняння, каламбур, метафори, звуконаслідування, повтори, неологізми, жаргонізми тощо;

- несподіваний, парадоксальний фінал комічного уривка, що стимулює сміх;

- наявність простих, коротких речень і загальноживаних слів, характерних для розмовної мови (Beaugrande & Dressler, 1981, с. 8-10).

Формалізувати та обчислити способи побудови комічного дискурсу навряд чи можливо, але можна запропонувати критерії класифікації. Найбільш загальною дослідницькою схемою є семіотична модель жартів, у межах якої виділяються семантичні, прагматичні та синтактичні класи комічних текстів. У першому випадку ми посміхаємося з приводу невідповідності об'єкта та реальності (різні види нонсенсу), у другому – з приводу невідповідності поведінки суб'єкта та ситуації (безглузда чи претензійна поведінка персонажів), у третьому – з приводу невідповідності жанрово-стилістичної організації мови та реальної причини мови (жартівлива зміна коду, імітація чужої мови, зниження регістру тощо).

Сценарна модель побудови комічного твору, що базується на типі обдуреного очікування: смішні повтори, смислові пастки, несподіване перефокусування тощо, – це найвдаліша модель як і в аналізі наявних, так і в створенні аудіовізуальних комічних творів. Такі способи створення комічного ефекту є своєрідними алгоритмами. Кульмінаційна точка комічного тексту (*пунт*) є поєднанням несумісного. Смішним виявляється лише те, що є акту-

альним для комунікантів, і, відповідно, можна розглядати жарти як індикатори цінностей, що можуть бути специфічними для різних етнокультурних чи соціокультурних груп. Гумористичні наративи, особливо анекдоти, утворюють дуже частотний жанр текстів, у яких виражені цінності як сміхова критика різних безглузвих ситуацій.

Характерною особливістю мовного жанру є ситуативна повторюваність, що спричиняє клішування як конкретних мовних засобів, прийнятих у відповідних мовних творах, так і до структурної інваріантності смислового ядра цих творів. Жанр передбачає знайомство комунікантів із жанровим каноном, тобто з вимогами до тексту, що потрапляє у той чи інший жанровий розряд. Якщо адресат не знає, до якого жанру належить текст, то визначення жанрової належності здійснюється на підставі двох найважливіших критеріїв: ситуативна прив'язка мови і життєвий досвід одержувача повідомлення.

Мовні жанри неоднорідні в різних відносинах, зокрема, вони неоднорідні за глибиною: той чи інший жанр мови може розпадатися на різновиди (субжанри), що також можуть виявитися досить складними. Щодо семантики двоплановість анекдоту проявляється у карикатурному зображенні предметів (порушення образів), просторово-часових координатах (висміювання того, що звичне), взаємин персонажів (висміюється нерозуміння партнера), грі на двозначності чи невизначеності ключового поняття анекдоту. Інакше кажучи, семантична двоплановість анекдоту має денотативний (референціальний) та сигніфікативний вимір.

Сценарний підхід до побудови алгоритму створення комічного дає можливість зазначити, що комічний ефект полягає у поєднанні несумісного. Можна виділити дві моделі алгоритмів створення та розуміння комічного дискурсу: поєднання ліній реальності та поєднання ліній повідомлення про реальність. Перша модель включає комічне повторення, комічне протиставлення та комічне перевертання позицій персонажів, друга модель простежується в жартівливих перифразах, пародіюванні прецеденту та комічних алюзіях. У сучасній комунікативній практиці часто використовуються жартівливі висловлювання з метою самопрезентації. Гумористичний чи іронічний ефект таких утворень, виражений у фінальній частині твору, виконує функцію коментаря.

Слід додати, що націленість на сміхову реакцію, окрім досягнення очевидного естетичного

та емоційного ефекту, має важливу роль у житті суспільства і становить інтерес для широкого спектра досліджень. Розглядаючи гумор як міждисциплінарний предмет можна говорити про те, що за гумором може стояти завуальована чи переключена агресія – гумор дає людині можливість відчувати перевагу замість глибокої ворожості, виступити проти усталених правил, не порушуючи їх. Безперечним є те, що гумор дає певну частку свободи людині, обмеженій соціальними рамками, водночас показово, що розповсюдженість гумору не призводить до руйнування соціальних норм і не сприяє вступу людей у конфронтацію, а радше навпаки – допомагає їй уникнути або нівелювати конфлікти та їхні наслідки (Носенко & Опихайло, 2016). Таким чином, гумор стає деяким універсалізуючим принципом і водночас персоналізованим – те, що зрозуміло з контексту, а не тексту, гарно передається іншими невербалізованими засобами: тому в аудіовізуальному творі інтертекст – це і рухи, жести, міміка, – зрозумілий певній аудиторії без пояснень.

Висновки. На відміну від комічного трактування позамовної ситуації, гумор налаштовує учасників комунікативного акту на вдумливе, серйозне ставлення до предмета сміху, на осмислення його сутності та основних характеристик. Залежно від емоційного тону та культурного рівня мовного суб'єкта, гумор може бути добродушним, жорстоким, дружнім, грубим, сумним, саркастичним, зворушливим. Категорія гумору передбачає комплексну оцінку ситуації, що описується, засновану на відхиленні від загальноприйнятих стереотипів. Природа гумору може мати як універсальну основу, що лежить поза часом і простором, так і національну та історичну специфіку, що забезпечує його унікальність.

Сценарний підхід до вивчення комічного дискурсу дає нам можливість дійти висновку, що комічний ефект полягає у поєднанні несумісного. Можна розрізнити дві моделі алгоритмів створення та розуміння комічного: поєднання ліній реальності та поєднання ліній звітів про реальність. Перша модель включає комічне повторення, комічний контраст і комікс, що містить положення символів; другу модель можна простежити в жартівливих периферіях, пародіях на прецедентні тексти та комічні алюзії. У сучасній комунікативній практиці жарти часто використовуються для самопрезентації. Жартівливий або іронічний ефект таких мовленнєвих утворень виражається

у заключній частині твору, що виконує функцію коментарів.

На рівні міжкультурного спілкування дискурс – це також символічна освіта, що відкриває вікно до іншої культури. Тому гумор, на нашу думку, – є прикладом найбільш дискурсивного явища, такого, що включає в себе безліч контамінацій від лінгвістичного фундаменту, того що закладене в мовних особливостях певної групи, до більш широких контекстів – від особистісних до національних. Розглядати комічний ефект можна з різних позицій: створення його адресантом та використання ним відповідних інструментів у відповідній ситуації, сприйняття адресатом, сукупності лінгвістичних та екстралінгвістичних передумов.

Однак, розглянувши всі перелічені вище підходи до категорії комічного та визначення цього феномену, слід зазначити, що лише комплексний підхід, який враховує різні аспекти комічного, може успішно використовуватися під час аналізу творів комічного характеру, а тим більше такого багатогранного поняття як масмедійний дискурс. Комічне є багаторівневим поняттям, що вбирає в себе і наявність дотепної комунікативної особистості, і використовує для створення комічного ефекту різноманітний інструментарій (як вербальний, так і невербальний), має наявність умов для того, щоб цей інструментарій спрацював, включно і з аспектом сприйняття адресатом.

Джерела та література

- Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. NY.: Mouton de Gruyter. 426 p.
- Attardo, S. (2001). *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis* [ER]. Berlin. New York: Mouton de Gruyter. 238 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/235224275_ATTARDO_Salvatore_2001_Humorous_Texts_A_Semantic_and_PragmaticAnalysis_Humor_Research_Series_6_Berlin_and_New_York_Mouton_de_Gruyter238_pages_hardback_ISBN_3-11-017068-X
- Bakhtin, M. (1982). *The Dialogic Imagination: Four Essays* (ed. Holquist M). Austin, TX: University of Texas Press.
- Beaugrande, R. de., Dressler, W. (1981). *Introduction to Text Linguistics*. L.: Longman. 270 p.
- Benveniste, É., (1971). *Problems in General Linguistics*. Hardcover. University of Miami Press. 317 p.
- Carrell, A. (1993). *Historical Views of Humor* [Electronic resource]. URL: http://www.humoursummerschool.org/01/articlesNhandouts/Historical_Views.pdf

- Kuhn, T. S. (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jørgensen, L. Phillips. (2002). *Discourse analysis as theory and method*. London: Sage. 210 p.
- Kazarian, S. S. (2013). Unveiling the Humor Mind of the Starving Armenians: Literary and Internet Humor. *Humor: International Journal of Humor Research*, 26(2), 402 p.
- Koestler, A. (1964). *The Act of Creation*. New York: The Macmillan Company, 751 p.
- Leacock, S., Lynch, G. (1988). *Stephen Leacock: humor and humanity*. Montréal, PQ: McGill-Queen's University Press. 197 p.
- Raskin, V. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht & Boston & Lancaster: D. Reidel Publishing Company. 284 p.
- Stubbs, M. (1983). *Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language*. Chicago: U of Chicago P. Oxford: Basil Blackwell. 272 p.
- Talbot, M. (2007). *Media Discourse: Representation and Interaction*. Edinburgh University Press Ltd. 198 p.
- Tannen, D. (1984). *Conversational Style: Analyzing Talk among Friends*. Connecticut. London: Ablex Publishing, Westport, 272 p.
- Trottier D. (1998). *The Screenwriter's Bible: A Complete Guide to Writing, Formatting, and Selling Your Script*. Silman-James Press.
- Корольова, Н. О. (2022). Репрезентація комічного у гумористичних фейкових новинах. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип. 49. Т. 1. С. 93-97. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика».
- Лисиченко, Т. Ю. (2016). Контамінація споріднених мов як засіб творення комічного в сучасному розважальному аудіовізуальному контенті. *Лінгвістичні дослідження*, 43, 51-67. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/items/9e167459-b57c-43b3-881e-1e22cbdc0a2b>
- Літературознавчий словник-довідник* / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Серія Nota bene. Київ: Академія, 2007. 752 с. URL: http://shron.chtyvo.org.ua/Hromiak_Roman/Literaturoznavchy_slovyk-dovidnyk.pdf
- Марченко, В., & Марченко, В. (2019). Мовні та поза-мовні особливості функціонування комічного дискурсу. *Молодий вчений*, 11(75). С. 971-974. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-207>
- Носенко, Е. Л., & Опихайло, О. Б. (2016). *Почуття гумору як ознака доброчинності особистості та емоційна сила її характеру*. Київ: Вид-во «Освіта України». 189 с.
- Прокопенко, Н. М. (2016). Малі текстові форми гумористичного дискурсу. *Філологічні трактати*, 8(1), с. 54-61. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Filtr_2016_8_1_9
- Сосюр Ф. де. (1998). *Курс загальної лінгвістики*. Пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. К.: Основи. 324 с.
- Селіванова О. (2006). *Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія*. Полтава: Довкілля. 716 с.

Reference

- Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. NY.: Mouton de Gruyter. 426 p.
- Attardo, S. (2001). *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis* [Electronic resource]. Berlin. New York: Mouton de Gruyter. 238 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/235224275_ATTARDO_Salvatore_2001_Humorous_Texts_A_Semantic_and_PragmaticAnalysis_Humor_Research_Series_6_Berlin_and_New_York_Mouton_de_Gruyter238_pages_hardback_ISBN_3-11-017068-X
- Bakhtin, M. (1982). *The Dialogic Imagination: Four Essays* (ed. Holquist M). Austin, TX: University of Texas Press.
- Beaugrande, R. de., Dressler, W. (1981). *Introduction to Text Linguistics*. L.: Longman. 270 p.
- Benveniste, É., (1971). *Problems in General Linguistics*. Hardcover. University of Miami Press. 317 p.
- Carrell, A. (1993). *Historical Views of Humor* [Electronic resource]. URL: http://www.humoursummerschool.org/01/articlesNhandouts/Historical_Views.pdf
- Kuhn, T. S. (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jørgensen, L. Phillips. (2002). *Discourse analysis as theory and method*. London: Sage. 210 p.
- Kazarian, S. S. (2013). Unveiling the Humor Mind of the Starving Armenians: Literary and Internet Humor. *Humor: International Journal of Humor Research*, 26(2). 402 p.
- Koestler, A. (1964). *The Act of Creation*. New York: The Macmillan Company. 751 p.
- Leacock, S., Lynch, G. (1988). *Stephen Leacock: humor and humanity*. Montréal, PQ: McGill-Queen's University Press. 197 p.
- Raskin, V. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht & Boston & Lancaster: D. Reidel Publishing Company. 284 p.
- Stubbs, M. (1983). *Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language*. Chicago: U of Chicago P. Oxford: Basil Blackwell. 272 p.
- Talbot, M. (2007). *Media Discourse: Representation and Interaction*. Edinburgh University Press Ltd. 198 p.
- Tannen, D. (1984). *Conversational Style: Analyzing Talk among Friends*. Connecticut. London: Ablex Publishing, Westport. 272 p.
- Trottier, D. (1998). *The Screenwriter's Bible: A Complete Guide to Writing, Formatting, and Selling Your Script*. Silman-James Press.
- Korolova, N. O. (2022). Rerezentatsiia komichnoho u humorystychnykh feikovykh novynakh

- [Representation of the comic in humorous fake news]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka* (Vyp. 49, т. 1, s. 93-97). Drohobych: Vydavnychiy dim «Helvetyka».
- Lysychenko, T.Yu. (2016). Kontaminatsiia sporidnennykh mov yak zasib tvorennia komichnoho v suchasnomu rozvazhalnomu audiovizualnomu kontenti [Contamination of related languages as a means of creating the comic in modern entertainment audiovisual content]. *Linhvistychni doslidzhennia*, 43. С. 51-67. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/items/9e167459-b57c-43b3-881e-1e22cbdc0a2b>
- Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* [Literary dictionary-reference] ; za red. R. T. Hromiaka, Yu. I. Kovalhva, V. I. Teremka. Kyiv: Akademiia, 2007. 752 s.
- Marchenko, V., & Marchenko, V. (2019). Movni ta pozamovni osoblyvosti funktsionuvannia komichnoho dyskursu. [Linguistic and non-linguistic features of the functioning of comic discourse]. *Molodyi vchenyi*, 11(75). С. 971-974. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-207>
- Nosenko, E. L., & Opykhailo, O. B. (2016). *Pochuttia humoru yak oznaka dobrochynnosti osobystosti ta emotsiina syla yii kharakteru* [A sense of humor as a sign of benevolence of the individual and emotional strength and character]. Kyiv: Vyd-vo «Osvita Ukrainy». 189 s.
- Prokopenko, N. M. (2016). Mali tekstovi formy humorystychnoho dyskursu [Small text forms of humorous discourse]. *Filolohichni traktaty*, 8(1). P. 54-61. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Filtr_2016_8_1_9
- Sosiur F. de (1998). *Kurs zahalnoi lingvistyky* [A course in adventurous linguistics]; per. z fr. A. Korniiichuk, Tyshchenko, K. Kyiv.: Osnovy. 324 s.
- Selivanova, O. (2006). *Suchasna linhvistyka: terminolohichna entsyklopediia* [Modern linguistics: a terminological encyclopedia]. Poltava: Dovkillia. 716 s.

Dmytro Ulanovskyi

Scenario approach as a theoretical and methodological basis for studying comic discourse

Abstract. The article proposes an analysis of the theoretical and methodological aspects of studying comic discourse using a script-based approach. Based on an analysis of various models of creating and understanding comic texts, the authors identify two main models: the combination of reality lines and lines of reporting on reality. The main goal is to uncover the script-based approach as a key methodology for studying comic discourse, facilitating the formation of a basis for practical analysis and research of comic texts. The mentioned article examines comic discourse using a script-based approach, considering a semiotic model for classifying comic texts. This model takes into account various coordinates such as the degree of emotional empathy, reflexivity, communicative expression form, and psychological motivation of linguistic action. A comic text may involve elements of incongruity, which generate laughter due to the disparity between expectation and reality. Additionally, considering linguistic theories of humor, the article explores various approaches to understanding comedy, such as hostility, incongruence, and relief theories. Each of these theories has its own approaches to analyzing humor and its functions in communication. Finally, by considering the concepts of scripts and scenarios, humor can be viewed because of reevaluation of text or situation through the juxtaposition or imposition of different scripts. This approach allows for analyzing comic texts and audiovisual works in terms of their scriptural foundation and semiotic characteristics, contributing to a deeper understanding of the mechanisms of comedy. The application of a semiotic model to analyze comic texts reveals important aspects of their structure and interaction with readers or listeners. It is determined that studying humor as a discursive phenomenon opens up broad opportunities for understanding and analyzing not only comic texts but also general mechanisms of interpersonal communication and world perception.

Keywords: scenario approach, comic discourse, creation algorithms, rational algorithms, social role of humor, national and cultural context.

УДК 78.079(477):355.48(470:477) "2022/2024"](045)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8951-2007>
DOI: 10.34026/1997-4264.34.2024.305734

Романчишин Василь Григорович,
заслужений діяч мистецтв України, PhD
культурології, професор, ректор Комунального
закладу вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського».
Київ, Україна

Vasyl Romanchyshyn,
Honoured Artist of Ukraine, PhD in Cultural studies,
professor, Rector of the Communal Higher Education
Institution of Kyiv Regional Council «Pavlo
Chubynskyi Academy of Arts». Kyiv, Ukraine

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ МУЗИЧНИХ ФЕСТИВАЛІВ В УМОВАХ ВІЙНИ

Анотація. *Мета статті* дослідити особливості організації та проведення музичних фестивалів в умовах воєнного стану, окреслити здобутки, визначити проблеми, з'ясувати доцільність їх функціонування в небезпечний час. *Методологія дослідження* ґрунтується на застосуванні системного підходу та сукупності наступних методів: аналітичного, культурологічного, порівняльного – для комплексного висвітлення окресленої проблематики та формулювання обґрунтованих висновків. **Наукова новизна:** вперше проаналізовано особливості організації та проведення музичних фестивалів під час повномасштабної війни, окреслено здобутки, визначено проблеми. **Висновки.** Попри те, що в Україні понад два роки триває війна фестивальне життя не припинилося, а продовжувало існувати. Разом з тим, частина фестивалів не змогли адаптуватися до нових умов і поставили свою діяльність на паузу. Частина відмовилася від проведення заходів у звичайному форматі офлайн, перейшовши на створення відеоматеріалів. Головна перешкода на шляху проведення заходів – це відсутність матеріальної підтримки. Відбувалися музичні події, які переважно були й є в державних установах. Частина фінансувалася зарубіжними партнерами чи місцевими благодійниками. Значно звузилася географія проведення музичних заходів. Як правило, вони влаштовувалися у великих і відносно захищених містах: Львові та Києві. Разом з тим, попри підвищену небезпеку, окремі фестивалі проходили в Одесі і Харкові. Змінився масштаб та локації івентів. Заходи відбувалися в нових приміщеннях, з обмеженою кількістю місць і наявністю бомбосховищ, куди спускалися гості під час повітряної тривоги. Скоротився і склад учасників, особливо зарубіжне представництво, яке побоювалося приїжджати в Україну. Тема війни, спротиву, героїзму захисників і стійкості цивільного населення була ключовою в усіх, без винятку, заходах. Зібрані кошти передавалися на підтримку музикантів, які залишалися працювати в країні, чи перераховувалися на потреби Збройних Сил України.

Ключові слова: музичні фестивалі, фестивалі класичної музики, фестивалі електронної музики, етнофести, умови війни.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Культурні заходи загалом і музичні фестивалі зокрема, в період неординарних випробувань, як то гібридні загрози, військові конфлікти, тим більше повномасштабна війна, набувають неабиякого значення і ваги для суспільства і людей, які не залишають країну, мужньо чинять спротив агресору, борються за своє існування. Фестивалі підтримують моральний дух, сприяють єднанню суспільства, зберігають культурну спадщину, виражають національну ідентичність, здійснюють терапевтичний ефект і стимулюють економічну активність. В умовах війни їх роль стає ще значимішою, оскільки вони допомагають людям подолати труднощі, зберегти надію і віру в майбутнє, а значить перемогти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фестивалі, історія виникнення і розвитку цього явища, особливості фестивального руху не залишались поза увагою дослідників: культурологів, музикознавців, мистецтвознавців, істориків, театрознавців тощо. Масштабним осмисленням окремих складових вітчизняного фестивального руху відрізняються праці Шведа М. Б. (2010), Бермес І. Л. (2015), Зубенко Д. В. (2011). Зокрема М. Швед у своїй монографії зосередив увагу на таких питаннях загальнотеоретичного змісту, як концепції, термінологія, функції фестивалів; класифікував слухачку аудиторію, розглянув фестивалі в контексті процесів глобалізації. Автор дав розгорнутий аналіз зарубіжного досвіду функціонування музичних фестивалів, – акцент зроблено на музичних форумах Польщі, – а також дослідив особливості вітчизняних форумів у визначений період. Регіональним аспектам розвитку фестивального руху присвячені наукові розвідки Виткалова С. В., Іванової О. О. Так, С. Виткалов акцентує увагу на фестивальних форумах Рівненщині, їх особливостях, окреслює рівень їх культурної ефективності. Автор надає певні порівняльні характеристики заходів в інших регіонах країни, оцінює їх якісні показники, окреслює роль фестивального руху в системі культурно-дозвілєвої діяльності країни (Виткалов, вип. 52, с. 182-190) О. О. Іванова (2023) в дослідженні систематизує фестивалі на Волині за низкою критеріїв: тематикою, статусом, жанровим змістом, за ціннісною орієнтацією, за характером організації та формою фінансування, за віковою аудиторією, а також характеризує комунікативні та культурно-історичні

аспекти потужних фестивалів і конкурсів в окресленому регіоні, а саме: «Стравинський та Україна», «Поліське літо з фольклором», «Берегиня» тощо. Науковиця доходить висновку про повноцінність і самобутність фестивального життя регіону; його вкоріненість у місцеві традиції, а також його багаторівневу репрезентативність. Свою дослідницьку увагу щодо мистецьких фестивалів, аналізу різних аспектів їх функціонування вивчали О. В. Сичова (2012, с. 312-320), З. П. Рось (2015, с. 82-88), А. О. Верещака (2014, с. 239-246) та інші. Джерельним підґрунтям стали: статті в періодичних виданнях, реклами, відгуки, буклети, коментарі, сайти тощо, які були використані під час аналізу функціонування музичних фестивалів в роки повномасштабної війни.

Мета статті – дослідити особливості організації та проведення музичних фестивалів в умовах воєнного стану, окреслити здобутки, визначити проблеми, з'ясувати доцільність їх функціонування в небезпечний час.

Вклад основного матеріалу. В соціокультурному просторі України музичне життя завжди було різноманітним, яскравим, насиченим і багатим на різні івенти. Фестивалю в цьому різнобарв'ї належала одна із провідних ролей, вони користувалися популярністю і відвідуваністю. Війна перекреслила мирне життя, кардинально змінила пріоритети. Багато людей пішли до війська, чимало виїхали з країни, стали біженцями. Але значна частина населення залишилася, попри складнощі і небезпеку продовжує жити, працювати і відпочивати. Одним із варіантів якісного культурного дозвілля є відвідування фестивалів, в т. ч. музичних. У нашому дослідженні ми зупинимось на таких форумах, як фестивалі класичної, сучасної електронної та етномузики.

Одним із відомих заходів є фестиваль сучасної класичної музики «Контрасти». Його було започатковано в далекому 1995 р., і звідтоді захід традиційно проводиться восени у славетному місті Лева. Автори вдалого проекту – це відомі митці Р. Рекович, Ю. Ланюк, Я. Якуб'як. Тривалий час Мистецьку раду очолював Мирослав Скорик, що є беззаперечним свідченням високої фаховості заходу. Задум організаторів спрямовувався передусім на широке представлення сучасної вітчизняної музики в контексті світової. Акцентується увага і на класиці ХХ ст., музиці європейських країн. Традиційно на кожному форумі представляли декілька українських та світових прем'єр.

В програмі фестивалів – концерти, майстер-класи, а також зустрічі із відомими музикантами. Окрім багатой на події денної програми, на любителів театрального мистецтва розраховані спеціальні дійства під назвою «Ніч контрастів».

У роки повномасштабної війни форум «Контрасти» залишався обов'язковою частиною музичного життя міста. В рік початку повномасштабної агресії московії фестиваль проходив під гаслом: «Україна-2022. Музи не мовчать». Як зазначали організатори форуму, метою його стало намагання підтримати вітчизняних музикантів та їх діяльність. Всі зібрані кошти спрямовувались на підтримку музикантів, що залишилися в Україні і продовжували творчу діяльність (Саф'ян Д., ЕР). З огляду на особливі обставини, всі події форуму транслювалися в онлайн-форматі.

Сирени ракетної небезпеки не стали на заваді як організаторам, так і учасникам та гостям фестивалю у 2023 р. Під час вимушених пауз, перебуваючи в укритті, провадилися імпровізовані виступи, лунали слова вдячності українським воїнам-захисникам. Фестиваль тривав десять днів, учасниками були відомі львівські колективи, а також гості з Києва, Польщі та Німеччини.

У межах програми проводився конкурс, влаштований на честь геніального М. Скорика. За встановленими умовами, в ньому беруть участь молоді композитори, які пишуть твори спеціально для цього заходу. Символічно, що одним із переможців став маріуполець Н. Іванченко, який представив твір з трьох частин, назви яких відображають повсякденність жителів міста, відколи там поселився «руцький мір»: «Травма», «Безумство», «Смерть» (*Контрасти 29. Діалог...ЕР*).

Епіцентром проведення фестивалів класичної музики у Львові, попри складний час, залишалася Львівська національна філармонія імені М. Скорика. Розглянемо окремі з них, як міжнародні: музичного мистецтва «Віртуози», літньої пори «Pizzicato e Cantabile», «Музика в старому Львові».

Міжнародний музичний фестиваль «Віртуози» заснований в далекому 1981 році й мав назву «Віртуози країни». Отже сьогодні захід має 43-річну історію успіху. Його учасниками були композитори і музиканти-виконавці з Великої Британії, Німеччини, США, Австрії, Польщі, Нідерландів, Канади, Франції, Японії, Швейцарії, Туреччини, Ізраїлю, Італії (*Енциклопедія Сучасної України Віртуози, ЕР*). На фестивалі тради-

ційно представлена музика різних напрямів, стилів, епох багатьох куточків світу. Гості музичного свята мають можливість чути фольклорні, камерно-інструментальні, вокально-хорові твори, симфонічну музику.

У рік початку повномасштабного вторгнення рф фестиваль не був скасований. За словами директора філармонії Володимира Сивохиба: «Він не буде святковим та помпезним, не буде великим за кількістю концертів. Але він буде міжнародним. Він збереже свій статус. Окремі наші друзі з Франції, Іспанії та Польщі прийдуть до Львова щоби підтримати нас, український дух і будуть виступати на нашій сцені» (*Віртуози-2022, ЕР*).

Тривала копітка робота щодо підбору репертуару, акцентувалося на сучасній та класичній українській музиці: М. Скорика, Б. Кривоуста, Д. Бортнянського тощо. Відкриття форуму розпочалося з виконання «Реквієму» Моцарта в пам'ять Героїв, що загинули за нашу свободу.

Заплановані події гості мали змогу спостерігати наживо чи онлайн. Цей фестиваль оголошено благодійним: всі пожертви від перегляду у прямій трансляції отримали музиканти, які залишилися в країні, а гроші від продажу квитків передано на потреби Збройних Сил України. Ці ж добродійні дії організатори фестивалю продовжили у 2023 і 2024 рр. Насиченою була програма 42-го фестивалю: на ньому виступали 30 українських та іноземних солістів-віртуозів, 4 оркестри, відбулося 15 концертів. 2024 року кожен день фестивалю відзначався окремою музичною подією.

Особливістю проведення фестивалів під час воєнного стану – це сигнали повітряної тривоги, що доволі часто лунають в т.ч. й у Львові. До закінчення небезпеки концерти ставляться на паузу, всі присутні переходять в укриття. В цьому контексті доволі символічно звучала назва події й музичний твір Тараса Зданюка: «7:12. Перша повітряна тривога». Композиція присвячена українцям, які загинули в перші години повномасштабного вторгнення московії в Україну (*Віртуози-2024, ЕР*).

Дев'ятирічну історію діяльності має Міжнародний фестиваль літньої пори «Pizzicato e Cantabile». Його засновниця та директорка відома українська органістка Олена Мацелюх. На фестивалі 2022 р. музиканти з України, Франції, Польщі виконували шедеври Баха, Вівальді, Дебюссі, Моцарта, Ліста, Брамса. Звучала колоритна іспанська, італійська, латиноамериканська музика у виконан-

ні київського гітариста А. Остапенка. У рамках фестивалю вперше виступав Брас-ансамбль Луганської обласної філармонії (*У Львові відбудеться... EP*). У межах VIII фестивалю всі виступи проходили під відомим гаслом Євросоюзу «Єдність в різноманітті», наголошуючи те, що важливою функцією культури є єднання людей заради спільної мети. Гості мали можливість послухати музику різних епох: сучасну, бароко, романтизму; насолодитися віртуозністю гри органістів, піаністів, гітаристів, флейтистів. У програмі звучала музика: Ріхарда Вагнера, Сезара Франка, Віктора Косенка, Антоніна Дворжака, Франца Шуберта, Макса Регера, Йоганна Себастьяна Баха, Ференца Ліста, Бориса Лятошинського, Валентина Сильвестрова.

Фестиваль «Музика в старому Львові» вперше відбувся 2014 р. Попри непрості обставини: вторгнення московії, пандемію Covid-19, повномасштабну війну – фестиваль проходив щорічно. Ідею проведення проєкту одночасно у Львові та Кракові запропонував С. Бурко, засновник Академічного камерного оркестру «Віртуози Львова». Її було підтримало засновником та організатором Краківського фестивалю С. Галонським (*Міжнародний проєкт... EP*). Концепція фестивалю – це виконання знаними колективами та солістами шедеврів світової музики в соборах, пам'ятних, історичних містах Львова та Кракова. Програма включала сім подій, кожна відбулася під окремою назвою і в різних локаціях. Так, відкриття фестивалю проходило в палаці Потоцьких Львівської національної галереї мистецтв під назвою «Світочі своєї епохи», звучала музика польських композиторів Шопена та Шимановського. В музеї історії релігії лунала органна музика, подія мала назву «Генії поза часом».

У стінах Гарнізонного храму Св. Апостолів Петра і Павла виконувалися твори Еріка Івейзена, Франца Шуберта, Людвіга ван Бетховена, Гордона Джейкоба. Концерт проходив під назвою «Вшануємо пам'ять героїв». В переддень Дня Незалежності України в костелі єзуїтів у Кракові лунали твори українських та польських композиторів: Д. Бортнянського, М. Березовського, Г. Гурецького, В. Лютославського, Є. Станковича. В стінах Львівської національної філармонії проходили концерти: «Фантастичні органні токати», «Романтичні експресії серенад», «Три Моцарти», учасниками були відомі вітчизняні та німецькі музиканти (*Фестиваль «Музика в старому Львові»... EP*).

Далеко не всі фестивалі, в т.ч. класичної музики, змогли адаптуватися до екстремальних умов і відновитися й не лише в містах, наближених до бойових дій, а й у більш безпечних регіонах (якщо такі є в сьогоденній Україні). Частина з них, як, наприклад, фестиваль «Львів Моцарт» відмовився від проведення офлайн заходу, перейшов на створення виключно відеоматеріалів. Натомість 2023 р. було започатковано Всеукраїнський фестиваль камерної музики «Дзеркало», що тривав десять днів і проходив у Дзеркальній залі Львівської національної опери. Його проведення стало можливим завдяки підтримці німецьких партнерів. Учасниками цього першого форуму були: «Київська камерата», камерний ансамбль «KYIV BRASS», «Одеська камерата», дует Богдани Півненко та Дмитра Таванця, Lviv Clarinet Quartet, «Dz'ob», струнний квартет «Фенікс», «NotaVene Chamber Group», Київський квартет саксофоністів, Камерний оркестр Львівського національного театру опери та балету. Організуючи цю подію, генеральний директор-художній керівник Львівської національної опери Василь Вовкун зазначив: «Справді, видавалось би, що в час війни проводити фестивалі не прийнято. Проте завдяки Збройним Силам України і нашому прагненню переконати Європу та світ, що ми – незламні, очевидно саме такі події дуже потрібні» (*Львівська Національна Опера... EP*). На початку травня 2024 р. фестиваль було організовано вдруге, він мав назву «Ілюмінація». За свідченням організаторів, особливістю кожної з програм було виконання новітньої української музики. Слід зазначити, що кожна із подій мала позитивні відгуки щодо майстерності виконання музичних творів від гостей, які мали можливість бути присутніми як офлайн так і онлайн. Ми ж зацентруємо увагу на двох подіях цього фестивалю. Це – програма «Мозаїка волі», що її презентував симфонічний оркестр Луганської обласної філармонії, який ще 2014 року втратив свою домівку, але не втратив своєї ідентичності. Колектив представляв на фестивалі різноманітні твори суто українських композиторів: В. Сильвестрова, Є. Петриченка, С. Луньова, О. Безбородька, В. Винницького, Б. Фроляк (Кордовська, EP). Родзинкою фестивалю стала програма «Українська трансформація», на якій відома скрипалька Іванна Ворошилюк презентувала одинадцять творів, в основу яких покладено українські народні пісні.

Помилкою було б стверджувати, що фестивалі проводились винятково у Львові чи в Західній Україні. Чимало фестивалів не перервали традицію і продовжували роботу в Києві, Одесі, до весни 2024 року – в Харкові.

Наприклад, міжнародний музичний фестиваль «Київ Мюзик Фест» (Kyiv Music Fest), історія успіху якого розпочалася ще 1990 року. В рік початку повномасштабної війни, завдяки наполегливості Національної спілки композиторів України, що є засновником й організатором фестивалю, в столиці в тридцять третій раз відбувся масштабний форум сучасного академічного мистецтва. Перед організаторами постали непрості проблеми, як то: брак фінансової державної підтримки та фізична відсутність в країні багатьох виконавців і колективів.

Заклик про допомогу, оприлюднений мистецькою радою фестивалю, був почутий і наданий багатьма небайдужими колективами, установами, особами. Так, фінансова допомога надійшла від меценатів з Польщі, Великої Британії, Італії, Швейцарії, США, Канади, Кувейту, Болгарії тощо. Суттєва творча підтримка надана нашими найближчими сусідами і партнерами з Польщі: Міністерством культури та національної спадщини, Польським товариством авторів ZAiKS, Польським інститутом в Києві, містом Варшава. Для проведення концертів надали свої приміщення Національна музична академія України ім. П. Чайковського, Національна філармонія, Національна академія мистецтв України, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків тощо (Голинська, ЕР). Програма фестивалю складалася з двадцяти акцій: хорові, симфонічні, фортепіанні, камерні концерти, майстер-клас, імпреза електронної музики, опера. На форумі звучала музика багатьох країн світу. В наступному, 2023, році було представлено 25 фестивальних заходів. Незмінною залишалася і концепція фестивалю, яка звучить так: «Українська музика в контексті світової». Попри надскладний час, музичне мистецтво на форумі було представлено сімома країнами: Данія, Німеччина, Велика Британія, Франція, Канада, США і, звісно, Україна. Важливо зазначити, що твори, надіслані з-за кордону, були написані митцями спеціально для цієї події, мали на меті в такий спосіб підтримати український народ в його боротьбі за право жити на своїй землі. Повномасштабна війна, що її розпочала московія, героїзм і незламність українських воїнів і цивіль-

ного населення стало домінантною темою як окремих творів, так і програм: «Музика в облозі», «Україна, молюся за тебе», «Музика війни», «Музика, народжена війною». В спеціальній програмі «Розмаїта Україна» звучала музика українських композиторів, які представляли майже всі регіони країни. Митці, своїми музичними засобами, писали своєрідний «літопис війни». Так, презентувала світ твір «Bucha. Lacrimosa» композиторка Вікторія Польова: «Цей твір було написано після того, як я побачила фотографії страшних звірств, вчинених у Бучі. Тоді я майже згоріла від відчаю, від неможливості жити далі. Це – споглядання того, як душі закатованих, згвалтованих, розстріляних українців підіймаються до неба як струмки. Це – свідчення втрати раю людяності. Це назавжди залишиться як страшна рана. І цей твір – єдина можливість вижити для мене» (Асадчева, ЕР).

Як зазначалося, під час війни загальна кількість фестивалів, в т.ч. й класичної музики, значно скоротилася. Частина фестивалів перенесла свою діяльність вглиб країни, в міста і регіони, які менше підлягали атакам ворогом. Проте деякі залишалися, незважаючи на небезпеку. В цьому контексті важливо згадати Міжнародний фестиваль класичної музики KharkivMusicFest, який попри свою доволі ще коротку історію (започаткований 2018 р.), став одним із відомих і відвідуваних шанувальниками музичного мистецтва форумів. Організатори форуму в перші два роки війни проводили захід, запрошували гостей і в такий спосіб підтримували харків'ян, доводили всім незламність, стійкість і непохитність міста. Щороку фестиваль присвячувався певному композитору – Й. Баху, А. Моцарту, Л. Бетховену. Концертні заходи відбувалися в найкращих залах міста: філармонії та театрі опери та балету. Складовою програми стали такі популярні проекти, як Art Piano (розфарбовані піаніно, що розміщувалися в різних місцях міста й на яких мав можливість зіграти кожний охочий); гід по класичній музиці (підготовка і показ низки відеороликів з цікавих і маловідомих питань історії музики, діяльності композиторів тощо; лекції для широкого загалу). У проведенні фестивалю 2022 р. відбулися зміни: запланована задалегідь тематика і численні заходи були скасовані, організатори обмежились проведенням символічного «Концерту поміж вибухів», який відбувся в метро. Вже наступного року організатори форуму намагалися максимально

розширити формат заходу. Фестиваль проходив під гаслом: «Харків – місто нових сенсів», він тривав два місяці. Проведено багато проєктів, як, наприклад: «Музика спротиву та надії» – презентація творів харківських композиторів, чи «Inside the War», в якому молоді композитори через власні роботи передавали свої відчуття страшно́ї війни; концерт-імпровізація – поєднання двох культур: українського співу та грецької музики тощо. Відповідно до вимог безпеки концерти відбувалися в приміщеннях, які обладнанні сховищами. Слід зазначити, що фестивалю вдалося зберегти статус Міжнародного: його учасниками були митці з Норвегії, Німеччини, США (Писанка, EP). Активізація агресивних дій рашистів 2024 р. безпосередньо проти Харкова, посилення обстрілів й атак міста не зупинили організаторів фестивалю. За планом він проходив у квітні. Учасниками форуму були переважно українські музиканти, запрошені європейські музиканти з різних причин відмовилися. Винятком став іспанський диригент Рока Фаргаса, який в одному з інтерв'ю зазначив: «Я б не сказав, що бути у Харкові – страшно. Я б сказав, що це незвично для мене, але водночас це найбільше, що я можу зробити. Я б хотів висловити повагу і своє захоплення українцям, які борються зараз. Це найменше, що я можу зробити як музикант, щоб виразити свою солідарність з українцями» (Солодовнік & Ємець, EP).

Не можна не погодитись із твердженням музикознавиці О. Лозинської, що фестивалі до і під час повномасштабного вторгнення різняться за постановкою основних завдань. Раніше форум класичної музики – це знайомство, взаємообмін, зустрічі митців з різних країн, їх спілкування, спільне музикування і творення спільного нового. Як стверджує експертка: «Це просувало місто, просувало країну на культурну мапу світу з класними, крутими, добрими фестивалями. Тепер ми не потребуємо постійного інтегрування в контекст культурний – ми є вже в цьому контексті. Тепер фестивалі, які відбуваються, це про щастя творити, осмислювати і втілювати. Зараз дуже складно запросити іноземців – вони переживають через свою безпеку, звичайно. Але що важливо: коли відбуваються фестивалі класичної музики зараз – це неймовірний захват просто побачитися одне з одним, разом попрацювати, віддати публіці любов і отримати такий же фідбек від неї» (Щокань, EP).

Доволі важливу роль у сучасній музичній культурі відіграють фестивалі електронної музи-

ки, вони є затребуваними серед великої частини населення. Великі фестивалі, як правило, мають декілька сцен, кожна з яких присвячується певному жанру чи напряму електронної музики. Сцени оформлюються з використанням інноваційних світлових і візуальних ефектів. Важливою складовою фестивалів є світлові шоу, лазери, піротехніка та інші візуальні елементи, які створюють унікальну атмосферу і підсилюють музичне сприйняття. Електронні фестивалі можуть тривати від одного дня до декількох тижнів. Деякі з них пропонують цілодобові вечірки і нічні заходи. Такі фестивалі часто проходять на відкритих майданчиках, у мальовничих місцях чи в урбаністичних просторах (приміщення колишніх заводів, склади тощо). Аудиторія електронної музики зазвичай складається із молодих людей віком від 18 до 35 років, хоча вікові межі можуть бути і ширшими, залежно від конкретного фестивалю. Відвідувачі фестивалів електронної музики часто являють собою різні соціальні групи, об'єднані спільною пристрастю до музики. Слід зауважити, що аудиторія таких фестивалів часто дотримується цінностей свободи, самовираження і колективізму.

До початку великого вторгнення агресора, в Україні масштабні й яскраві музичні івенти були постійними і традиційними. Останніми роками їх кількість значно зменшилась, а масштаби і масовість відвідувань скоротилась, але вони відбуваються і дають можливість відвідувачам морально і психологічно відвернути увагу від жахливих реалій.

Відомими і найбільш успішними фестивалями сучасної електронної музики є «Brave! Factory» і «Strichka». Останній, за визнанням музичного видання увійшов у десятку найкращих фестивалів світу. У цих фестивалів один організатор – арт-центр Closer. У довоєнні роки заходи влаштовували в приміщеннях великого заводу «Метробуд». 2023 року музична подія відбулася на більш скромній за розміром території стрічковкацької фабрики. Організатори на новому місці відтворили локації, які подобались відвідувачам і стали своєрідною візитівкою заходу: Цемент, Гарден, Токар, Ангар, Депо і Топка. Як зазначали організатори заходу: «Через війну ми не маємо змоги побудувати Brave! Factory десь на великому заводі цього року, але ми маємо його провести, бо Сміливість і День Незалежності України потребують шани та свята» (Стахів, EP). І далі, наголошують організатори: «Це найкращий літній захід, який ми робимо лише раз

на рік. Це завжди сміливі рішення щодо дизайну, гармонійне поєднання музики та арту. Нам його дуже не вистачало. Цього року на наших гостей чекає багато незвичних сюрпризів в дуже звичному місці: ми перетворимо добре знану фабрику на Нижньоюрківській на простір, що передаватиме традиційну атмосферу попередніх фестивалів Brave! Factory» (Король, EP). Учасниками фестивалю стали 50 осіб. Серед гостей і зарубіжні музиканти з Британії, Німеччини, Чилі та Нідерландів. Упродовж двох травневих днів 2024 р. відбувся фестиваль сучасної електронної музики «Strichka». Тема заходу – «Уламки». Організатори так пояснювали назву: «У спогадах цей фестиваль, як і наше життя, перетворився в один щасливий сон, в якому оселилися багато усміхнених привидів минулого. Ми вирішили зібрати їх всіх разом і розірвати на шматки – без болю, а тільки з вдячністю – і влаштувати наступну Стрічку, в чомусь нову, тому що часи змінилися, але як і раніше затишну. А з них, уламків, зробити дивні наклейки, принти для нової серії футболок, і всю візуальну кампанію, щоб уже остаточно відпустити: як раніше – не буде» (Рижкович, EP). Заходи проходили на семи окремих музичних майданчиках, об'єднаних в єдиний простір з щільною і зручною структурою переходів між локаціями. Фестиваль об'єднав прогресивну музичну програму, інсталяції сучасних українських художників, масштабні світлові рішення й історичний будинок фабрики. У форумі брали участь 47 артистів, десять з яких – іноземні гості. Зокрема, ісландський електронний музикант Ben Frost, активна діячка міжнародного техноспільноти Van Anh (Голландія), досвідчені представники сучасної голландської танцювальної сцени Eversines і Marie K, французький мультижанровий музикант Rouge Mescalique, норвезька дослідниця Enrica Falqui і німецький електронний музикант і вокаліст Andre Wasch. На фестивалі представляли свої інсталяції в межах теми «Уламки» відомі українські художники сучасного мистецтва О. Сай, О. Долгий, В. Плисецький і М. Побережний.

Не можна обійти увагою й етнофестивалі, проведення яких в умовах війни теж відіграють важливу роль. Оскільки війна може загрожувати культурним традиціям і спадщині, фестивалі етнічної музики допомагають зберегти і передати музичні традиції та культурні цінності від покоління до покоління, захищаючи їх від зникнення. Під час війни етнічна музика стає символом національної

гордості і спротиву. Вона допомагає людям відчувати зв'язок зі своїм корінням й історією. Загалом, фестивалі етнічної музики в умовах війни відіграють ключову роль у збереженні і просуванні культурної спадщини, підтримці морального духу населення і зміцненні соціальної та національної єдності.

Зупинимося на найбільш потужному і відомому в Україні етнофестивалі – «Країна мрій», який має високий статус міжнародного та був започаткований ще 2004 р. Його засновник й ідейний натхненник – музикант, композитор і промоутер українського фольклору Олег Скрипка. Перший етнофест відбувся на Співочому полі в Києві. Час проведення літнього фестивалю збігається з народним святом Івана Купала, це – кінець червня-початок липня. Назва заходу походить від однойменної пісні гурту «Воплі Відоплясова», яку написав О. Скрипка. Фестиваль став майданчиком для виступів і презентацій творчості груп і виконавців: ДахаБраха, Бумбокс, Сергій Жадан, Мандри, Гайдамаки, ДримбаДаДзига, Пікардій тощо. Від початку свого існування захід відвідало близько 1 млн гостей, окрім традиційної київської локації, він також був проведений у Львові й Лондоні. Цей фестиваль має два сезонні формати: літній і зимовий. Гостями фестивалю були майстри та виконавці з 30 країн світу: Великобританія, Австрія, Франція, Норвегія, Литва, Польща, Фінляндія, Чехія тощо. За час свого існування фестиваль став справжнім культурним явищем, вагомим і впливовим важелем відродження національної ідентичності, який відіграв важливу роль у популяризації української культури та фольклору, особливо серед молоді.

Двадцять років поспіль команда утверджує українську національну самобутність, презентує кращі зразки української і світової музики, музично-ярмаркове різнобарв'я, народні ремесла, парадні вишиванок, аутентичні майстер-класи, дитячу і козацьку поляни, книжкові вернісажі тощо. Саме в «Країні мрій» бере початок тренд масових гулянь у вишиванках всією родиною і масового співу українського Славню.

2024 р. фестиваль є ювілейним, він проходить під гаслом: «20 років простір волі» на території Національного ботанічного саду ім. М. М. Гришка. «В цьому році ми повинні залучити ще більше молоді на наш етнофест. Бо саме вона і є провідником наших прагнень і традицій, нашого культурного коду в майбутнє. Тому повинні перевести їй естафету мрій і самосвідомості для збереження

нації», – констатує Олег Скрипка (Шевчук, EP). Локація етнофесту має утримувати декілька великих повноцінних сцен живої музики, а також різноманіття майданчиків, закутків, майстерень танцю, музики і співу. Для дітей передбачається окрема галявина, де маленькі гості зможуть грати в народні українські ігри. На фестивалі відвідувачів чекають виступи українських і зарубіжних виконавців різних музичних жанрів, насичені майстер-класи, виставки мистецтв, театральні вистави тощо. В межах заходу планується і різноманітний ярмарок крафтових виробів народних промислів і ремесел, майстерня ремесел, де кожен охочий може спробувати себе в якості гончаря, коваля, вишивальниці, ткалі тощо.

Отже, організація і проведення музичних фестивалів під час важких випробувань, яким є, насамперед, війна, відіграють важливу роль у культурному, соціальному, психологічному аспектах. По-перше, фестивалі є місцем, де люди збираються разом, щоб відволіктися від жахів реальності, відчутти себе частиною спільноти і висловити солідарність. Музика часто допомагає підтримувати дух і надає сили людям у важкі часи. По-друге, в умовах постійного стресу і тривоги, викликаних війною, фестивалі надають необхідну психологічну розрядку. Наприклад, електронна музика, завдяки своїм ритмам й енергійності, допомагає людям забути про свої проблеми, навіть на короткий час, і дає їм можливість зануритися в атмосферу свята. По-третє, проведення музичних фестивалів може стати і стає формою культурного спротиву. Це демонстрація того, що, попри військові дії, життя продовжується, культура не зруйнована, і дух народу не зламаный. Організація таких заходів часто стає символом непохитності й сили духу. По-четверте, більшість фестивалів використовують свою платформу для збору коштів на гуманітарні потреби, на потреби Збройних Сил України, допомогу біженцям і постраждалим від війни. По-п'яте, для музикантів і артистів участь в таких фестивалях стає засобом самовираження й переживання емоцій, пов'язаних з війною. Музика стає терапевтичним інструментом як для виконавців, так і для відвідувачів.

Висновки. Попри те, що в Україні понад два роки триває війна, фестивальне життя не припинилося, а продовжує існувати. Разом з тим, частина фестивалів не змогли адаптуватися до нових умов і поставили свою діяльність на па-

узу. Частина відмовилася від проведення заходів у звичайному форматі офлайн, перейшла на створення відеоматеріалів. Головна перешкода на шляху проведення заходів – це відсутність матеріальної підтримки. Відбувалися музичні події, які переважно були й є в державних установах. Частина фінансувалася зарубіжними партнерами чи місцевими благодійниками. Значно звузилася географія проведення музичних заходів. Як правило, вони влаштовувалися у великих і відносно захищених містах: Львові та Києві. Водночас, попри підвищену небезпеку, окремі фестивалі проходили в Одесі й Харкові. Змінився масштаб та локації івентів. Заходи відбувалися в нових приміщеннях, з обмеженою кількістю місць і наявністю бомбосховищ, куди спускалися гості під час повітряної тривоги. Скоротився і склад учасників, особливо зарубіжне представництво, яке побоювалося приїжджати в Україну. Тема війни, спротиву, героїзму захисників і стійкості цивільного населення була ключовою в усіх, без винятку, заходах. Зібрані кошти передавалися на підтримку музикантів, які залишалися працювати в країні, чи перераховувалися на потреби Збройних Сил України.

Джерела та література

- Асадчева Т. У столиці розпочинається фестиваль Kyiv Music Fest 2023: що послухати. *Вечірній Київ*. 28 вересня 2023. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/88798/> (дата звернення: 10.04.2024).
- Бермес І. Організаційні засади фестивального руху в Україні. *Культурологічна думка*. Київ, 2015. №8. С.150-155.
- Віртуози-2022* у Львові. Стало відомо як відбудеться музичний фестиваль в умовах воєнного стану. *Вголос* 16.05.2022 р. URL: https://vgolos.ua/news/virtuoz-2022-u-lvovi-stalo-vidomo-yak-vidbudetsya-muzichniy-festival-v-umovah-voennogo-stanu_1420445.html (дата звернення: 24.05.2024).
- Верещак А. О. Музичний фестиваль у системі маркетингу. *Культура України*. 2014. Вип. 45. С. 239-246.
- Виткалов С. В. Фестивальний рух як культурний феномен сучасності: аналіз регіонального вектору. *Культура України*. Рівне. Вип. 52. С. 182-190.
- Віртуози-2024*. Міжнародний фестиваль музичного мистецтва 24.04.2024р. URL: <https://philharmonia.lviv.ua/announcements/16-05-2-06-kalendar-podij-43-mizhnarodnoho-festyvaliu-muzychnoho-mystetstva-virtuozu/> (дата звернення: 08.05.2024).
- Голинська О. XXXIII Міжнародний фестиваль «Київ-Музик Фест-2022» все ж відбудеться». *Музика*. 23 вересня 2022р. URL: <https://mus.art.co.ua/>

- khkhkhiii- mizhnarodnyy-festyval-kyiv-muzyk-fest-2022-vse-zh vidbudetsia/ (дата звернення 23.04.2024).
- Дзвенислава Саф'ян. Міжнародний Фестиваль Сучасної Музики «Контрасти» запрошує поціновувачів. *Фотографії старого Львова* 2.10.2022. URL: <https://photo-lviv.in.ua/mizhnarodnyy-festyval-suchasnoi-muzyku-kontrasty-zaproshuie-potsinovuvachiv-povna-prohrama/> (дата звернення: 11.04.2024 р.).
- Енциклопедія сучасної України* Віртуози. URL: <https://esu.com.ua/article-34728> (дата звернення: 10.03.2024 р.).
- Зубенко Д. В. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні. *Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право : зб. наук. праць*. 2011. № 4 (12). С. 110-114.
- Іванова О. О. *Культурно-фестивальний рух на Волині кінця ХХ–початку ХХІ століть: культурно-історичний та комунікативний аспекти*. К., 2023. 234 с. *Контрасти 29. Діалог зі Скориком*. URL: <https://philharmonia.lviv.ua/event/contrasts-29-skoryk/> (дата звернення: 21.05.2024).
- Кордовська П. У Львові стартує фестиваль камерної музики: що відобразить «Дзеркало»-2024. *ТС Новини* 19.04.2024. URL: <https://theclaquers.com/posts/12977> (дата звернення: 07.05.2024).
- Король С. Brave! Factory оголосив увесь лайнап виконавців фестивалю 2023: перелік. *Liga.net* 14 серпня 2023. URL: <https://life.liga.net/rozvagy/news/brave-factory-obyavil-ves-laynap-ispolniteley-festivalya-2023-spisok> (дата звернення: 17.04.2024 р.).
- Львівська національна опера*. Новий Всеукраїнський фестиваль камерної музики «Дзеркало» розпочато. URL: <https://opera.lviv.ua/novyj-vseukrayinskyj-festyval-kamernoyi-muzyku-dzerkalo-rozpochato/> (дата звернення: 23.03.2024 р.).
- Міжнародний проект «Музика в старому Львові та Кракові». *Львівський портал* 26.07.23. URL: <https://portal.lviv.ua/news/2023/07/26/mizhnarodnyj-proiekt-muzyka-v-staromu-lvovi-ta-krakovi-prohrama> (дата звернення: 21.03.2024 р.).
- Писанка Н. Харків – місто нових сенсів: непохитний KharkivMusicFest відбувається знову 20 квітня 2023. *Українська правда*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/04/20/253904/> (дата звернення: 17.04.2024 р.).
- Рижкович Д. Фестиваль сучасної електронної музики Strichka відбудеться вдруге під час війни. *Liga.net*. 14 травня 2024. URL: <https://life.liga.net/all/news/festival-sovremennoy-elektronnoy-muzyki-strichka-provedut-vo-vtoroy-raz-vo-vremya-voynu> (дата звернення: 19.05.2024 р.).
- Рось З. (2015). Основні тенденції розвитку джазово-фестивального руху в Україні періоду незалежності (1991–2012 роки). *Наук. записки Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка*. Тернопіль. №1 (вип. 34). С. 82-88.
- Сичова О. В. (2012). Засади й особливості проведення мистецьких фестивалів у малих містах сучасної України (на прикладі фестивалю «Фарботони»). *Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВНУ ім. Лесі України та НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 9. С. 312-320.
- Солодовник М., Ємець В. (2024). Розпочався Kharkiv Music Fest: «Ми запрошували європейських музикантів, але більшість не приїхали». *Суспільне-Харків*. 13 квітня 2024. URL: <https://suspilne.media/kharkiv/724594-rozpozavsya-kharkiv-music-fest-mizaproshovali-evropejskih-muzikantiv-ale-bilsist-nepriihali/> (дата звернення: 26.05.2024 р.).
- Стахів А. (2023). Фестиваль Brave! Factory 2023 відбудеться на Стрічкоткацькій фабриці. *Слух*. 10 липня 2023 р. URL: <https://slukh.media/news/brave-factory-festival/> (дата звернення: 18.03.2024 р.).
- У Львові відбудеться Міжнародний фестиваль літньої пори «Pizzicato e Cantabile». *Збруч*. 26.07.22 р. URL: <https://zbruc.eu/node/112628> (дата звернення: 10.03.2024 р.).
- Фестиваль «Музика в старому Львові»*: календар подій. URL: <https://philharmonia.lviv.ua/announcements/ancient-lviv-festival-calendar/> (дата звернення: 26.05.2024 р.).
- Швед М. Б. (2010). *Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики*. Львів. 440 с.
- Shved M. B. *Tendentsii rozvytku mizhnarodnykh festyvaliv suchanoi muzyky*. Lviv. 2010 440p. [in Ukrainian]
- Шевчук М. *Обозреватель* 2.04.24 р. В Україні відбудеться ювілейний фестиваль «Країна Мрій». URL: <https://www.obozrevatel.com/sobyitiya/v-ukraine-sostoitsya-yubilejnyj-festival-kraina-mrij-skipka-obyavil-daty.htm> (дата звернення: 12.04.2024 р.).
- Щокань Г. Українські фестивалі тривають попри все. *Українська правда*. 12 липня 2023 р. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/07/12/25.5356/> (дата звернення: 26.05.2024р.).

References

- Asadcheva, T. (2023). Kyiv Music Fest 2023 begins in the capital: what to listen to. *Evening Kyiv*. September 28. Retrieved from: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/88798/> [in Ukrainian]
- Bermes, I. Orhanizatsiini zasady muzychnoho festyvalnoho rukhu v Ukraini. *Cultural thought*. Kyiv. №8. Pp. 150-155. [in Ukrainian]
- Virtuosos-2022* in Lviv. It became known how the music festival will be held under martial law. *Duykys*. 16.05. Retrieved from: https://vgolos.ua/news/virtuoz-2022-u-lvovi-stalo-vidomo-yak-vidbudetsya-muzichnyj-festival-v-umovah-voienogo-stanu_1420445.html [in Ukrainian]

- Vereshchaka, A. O. (2014). Music festival in the marketing system. *Culture of Ukraine. №45*. p.239-246. [in Ukrainian]
- Vytkalov, S. V. (2016). Festyvalnyi rukh yak kylvturnyi fenomen suchasnosti: analiz rehionalnoho vektora. *Cultural of Ukraine. Rivne, № 52*. Pp.182-190. [in Ukrainian]
- Virtuozzi-2024*. Mizhnarodny festival muzichnogo mistectva. Retrieved from: <https://philharmonia.lviv.ua/announcements/16-05-2-06-kalendar-podij-43-mizhnarodnoho-festyvaliu-muzychnoho-mystetstva-virtuozy/> [in Ukrainian]
- Golinska, O. (2022). The XXXIII International Festival «Kyiv-Music Fest-2022» will still take place. *Music*. September 23. Retrieved from: <https://mus.art.co.ua/khkhkhiii-mizhnarodnyy-festyval-kyiv-muzyk-fest-2022-vse-zh-vidbudetsia/> [in Ukrainian]
- Dzvenyclava Safyan (2022). International Festival of Contemporary Music «Contrasts» invites connoisseurs. *Photos of old Lviv*. 2.10.2022. Retrieved from: <https://photo-lviv.in.ua/mizhnarodnyy-festyval-suchasnoi-muzyky-kontrasty-zaproshuie-potsinovuvachiv-povna-prohrama/> [in Ukrainian]
- Enchyclopediya suchsnoi Ukrainy*. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-34728> [in Ukrainian]
- Zubenko, D. V. (2011). Development of the festival movement in modern Ukraine. *Bulletin of NTUU «KPI»*. Politology. Sociology. Law: a collection of scientific works. № 4(12). p. 110-114 [in Ukrainian]
- Ivanova, O. O. (2023). *Kulturno-festuvalnyi ruh na Volyni kinchya XX – pochatku XXI stolit: kulturno-istorichnyi aspektu*. Kyiv. 234 p. [in Ukrainian]
- Kontrastu 29*. Dialog zi Skorukom. Retrieved from: <https://philharmonia.lviv.ua/event/contrasts-29-skoryk/> [in Ukrainian]
- Kordovsra, P. (2024). *U Lvovi startue festival kamernoj muzyki: shcho vidpbrazut «Dzerkalo» -2024?* TC News 19.04.2024. Retrieved from: <https://theclaquers.com/posts/12977> [in Ukrainian]
- Korol, C. (2023). Brave! Factory has announced the entire lineup of performers for the 2023 festival: the list. *Liga.net*. August 14. Retrieved from: <https://life.liga.net/rosvagy/news/brave-factory-obyavil-ves-laynapispolniteley-festivalya-2023-spisok> [in Ukrainian]
- Lvivska nachionalna opera*. Novui festival kamernoj muzuku «Dzerkalo» rozpochato. Retrieved from: <https://opera.lviv.ua/novyj-vseukrayinskyj-festyval-kamernoyi-muzyky-dzerkalo-rozpochato/> [in Ukrainian]
- International project «Music in old Lviv and Krakow». *Lviv portal* 26.07.2023. Retrieved from: <https://portal.lviv.ua/news/2023/07/26/mizhnarodnyj-proiekt-muzyka-v-staromu-lvovi-ta-krakovi-prohrama> [in Ukrainian]
- Pusanka, N. (2023). Kharkiv is a city of new meanings: the steadfast KharkivMusicFest will take place again on April 20, 2023. *Ukrainian Pravda*. Retrieved from: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/04/20/253904/> [in Ukrainian]
- Ruzhkovuch, D. (2024). The Strichka festival of modern electronic music will take place for the second time during the war. *Liga.net*. May 14, 2024. Retrieved from: <https://life.liga.net/all/news/festival-sovremennoy-elektronnoy-muzyki-strichka-provedut-vo-vtoroy-razvo-vremya-voyny> [in Ukrainian]
- Ros, Z. (2015). The main trends in the development of the jazz festival movement in Ukraine during the period of independence (1991–2012). *Scientific notes of the Ternopil National University named after V. Hnatyuk. Ternopil*. № 1. P. 82-88. [in Ukrainian]
- Sychova, O. V. (2012). Principles and features of art festivals in small towns of modern Ukraine (on the example of the «Farbotony» festival). Musicology studios of the Institute of Arts of VNU named after Forests of Ukraine and NMAU named after P. I. Tchaikovsky. № 9. P. 312-320. [in Ukrainian]
- Solodovnik, M., Emec, V. (2024). Kharkiv Music Fest began: «We invited European musicians, but most did not come». *Society of Kharkiv*. April 13. Retrieved from: <https://suspilne.media/kharkiv/724594-rozpozavsakharkiv-music-fest-mi-zaproshovali-evropejskih-muzikantiv-ale-bilsist-ne-priihali/> [in Ukrainian]
- Stahiv, Ф. (2023). Festival Brave! Factory 2023 will be held at the Ribbon Knitting Factory. *Hearing*. July 10, 2023. Retrieved from: <https://slukh.media/news/brave-factory-festival/> [in Ukrainian]
- International summer festival «Pizzicato e Cantabile» will be held in Lviv. *Zbruch*. 26.07.2022. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/112628> [in Ukrainian]
- Festuval «Muzika v staromu Lvovi»: calendar podii*. Retrieved from: <https://philharmonia.lviv.ua/announcements/ancient-lviv-festival-calendar/> [in Ukrainian]
- Shved M. B. *Tendentsii rozvytku mizhnarodnykh festyvaliv suchanoi muzyky*. Lviv, 2010. 440 p. [in Ukrainian]
- Shevchuk, M. (2024). The jubilee festival «Land of Dreams» will be held in Ukraine. *Reviewer*. 02.04. Retrieved from: <https://www.obozrevatel.com/sobyitiya/v-ukraine-sostoitsya-yubilejnyj-festival-kraina-mrij-skripka-obyavil-daty.htm> [in Ukrainian]
- Shchokan, G. (2023). Ukrainian festivals continue despite everything. *Ukrainian Pravda*. July 12. Retrieved from: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/07/12/25.5356/> [in Ukrainian]

Vasyl Romanchyshyn

Features of functioning of music festivals in the conditions of war

Abstract. *The purpose* is to investigate the peculiarities of organising and conducting of music festivals in the conditions of martial law, to outline the achievements, to identify the problems, to find out the expediency (не розумію, що це за слово?) of their functioning in a dangerous time. *The research methodology* is based on the application of a systemic approach and a set of the following methods: analytical and cultural comparative for comprehensive coverage of the outlined issues and the formulation of substantiated conclusions. *The scientific novelty:* for the first time, the peculiarities of the organising and holding of music festivals during the Great War were analyzed, achievements were outlined, and problems were identified. **Conclusions.** Despite the war in Ukraine lasting for more than two years, festival life did not cease, but continued. At the same time, some festivals could not adapt to the new conditions and put their activities on hold. Some refused to hold events in the traditional offline format and instead switched to creating video materials. The main obstacle to the implementation of events is the lack of financial support. Mostly, musical events took place, which mostly took place in state institutions. Some were financed by foreign partners or local benefactors. The geographic scope of musical events has significantly narrowed. Typically, they settled in large and relatively protected cities: Lviv and Kyiv. At the same time, despite the increased danger, separate festivals were held in Odessa and Kharkiv. The scale and locations of events have changed. Events took place in new premises, with a limited number of seats and the presence of bomb shelters, where guests descended during an air raid. The number of participants also decreased, especially the foreign representative office, which was afraid to come to Ukraine. The themes of war, resistance, heroism of defenders, and resilience of the civilian population were central to all events, without exception. Funds collected were used to support musicians who remained to work in the country or directed to the needs of the Armed Forces of Ukraine.

Keywords: music festivals, classical music festivals, electronic music festivals, ethnofests, conditions of war

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО



Нагорний Михайло Васильович,
заслужений артист України,
старший викладач кафедри музичного виховання,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Mykhailo Nagorny,
Honored Artist of Ukraine, Senior Teacher of
the Musical education Department.
I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

РОЛЬ ВОКАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ В ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ АКТОРІВ ТЕАТРУ

Анотація. У статті автор наголошує на важливості такої навчальної дисципліни, як «Сценічний спів», та її вагомості в освітньо-професійній підготовці майбутніх акторів. Сценічний спів був однією з основних складових у театральних постановках ще ХІХ століття. Це засвідчила поява чималої кількості музично-драматичних театрів, тобто таких, де музика обов'язково поєднувалася з драматичною дією, що розширювало жанрову палітру постановок – комедії, водевілі, оперети тощо. Отож акторові слід було володіти не лише драматичними здібностями, а й вокальними. У КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого дисципліна «Сценічна мова» посідає значуще місце і є невід'ємною складовою майстерності актора. Зазначено, що **методика вокального виховання** має низку складових, які ознайомлюють студентів акторського фаху з технікою співу, що допомагає їм оволодіти правильним звукоутворенням, диханням, розвинути артикуляційний апарат тощо. Автор зауважує, що найзручнішим матеріалом (особливо на початковому етапі навчання) є українська народна пісня, мелодико-інтонаційні звороти й співучість рідної мови якої сприятимуть початківцям в оволодінні прийомами формування звуку та виразності співу. У статті також артикульовано на ще одному аспекті вокального виховання драматичних акторів – розвиткові музичності. Це питання набуває актуальності сьогодні, коли на сценах драмтеатрів з'являються нові жанри – зонг-опера чи рок, опера, різні мюзикли і т.д. Отож навчальна дисципліна «Сценічний спів» спрямована на виявлення в акторові музично-вокальних здібностей, і її завдання – допомогти студентам оволодіти дієвим співом та розвинути музичність. Що й робить цю дисципліну невід'ємною частиною виховання в майбутньому драматичному акторові професіоналізму й артистизму зокрема.

Ключові слова: сценічний спів, українська народна пісня, музичність, дієвий спів, нова жанрова палітра.

Постановка проблеми та її актуальність. Аспекти контактів і взаємодії музики та театру: музика в роботі режисера, композитор і театр, сприйняття музики глядачем у контексті вистави. Важливий також аспект для нашої теми – музика в творчості актора. Різноманітність жанрової палітри репертуару сучасного українського драматич-

ного театру (драма, комедія, мюзикл, рок-опера); необхідність володіння акторами майстерністю як драматичного, так і музичного мистецтва. Саме тому актуальними є питання вокального виховання студентів, вагомість навчальної дисципліни «Сценічний спів» в освітньо-професійній підготовці майбутніх акторів.

Мета статті – окреслити низку питань методики вокального виховання акторів (роль українських народних пісень у набутті технічних і художньо-виконавських навичок; оволодіння дієвим співом; принципи відбору навчального репертуару; розвиток музичності як однієї з необхідних якостей актора та ін.).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різноманітні аспекти вокальної педагогіки знайшли висвітлення на сайтах вищих навчальних закладів культури і мистецтв та університетів, де є кафедри музичного мистецтва різного спрямування. Це методика викладання академічного і естрадного вокалу: Л. Прохорова (Вінниця, 2006), Н. Дрожжина (Ялта, 2007), В. Тетеря і О. Марцинківський (Київ, 2017-2018), В. Кузьмічова (Харків, 2020). Питання методики викладання вокалу для майбутніх вчителів музики й співу викладено в розробках викладачів педагогічних і гуманітарних університетів: у Кам'янець-Подільському імені Івана Огієнка, Миколаївському імені В. О. Сухомлинського, «Чернігівському колегіумі» імені Т. Г. Шевченка, Київському імені М. П. Драгоманова, Уманському імені Павла Тичини та ряді інших.

Кількість публікацій з питань методики вокального виховання акторів саме драматичного театру досить обмежена. Серед них слід відзначити праці Л. Гринь (Запоріжжя), присвячені питанням діагностики сформованості вокального голосу (2011), тематико-методичних основ вокальної педагогіки (2011) тощо. Це також робоча програма навчальної дисципліни «Вокал» Г. Беня, викладачки кафедри театрознавства і акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка (2019/20) з необхідними й цікавими темами занять, як-от культура мови у співі, стильові особливості вокально-театральних жанрів.

Звичайно, питань методики вокального виховання акторів існує чимало, всі вони потребують розробки та оприлюднення.

Виклад основного матеріалу. «Відділити театр від музики абсолютно здається неможливим, тому що музика основна й типова для відчуття в часі». Ці слова видатного українського режисера Леся Курбаса свідчать про важливу роль музики у театрі, про спільність рис обох мистецтв. Адже обидва вони – мистецтва часові, динамічні. Спільність можна знайти в організуючій функції ритму в музиці й темпоритмі сценічного твору та ін.

Стосунки музики і театру виявляються в різних аспектах: роль музики в роботі режисера, композитор і театр, сприйняття музики глядачем у контексті вистави. У нашому випадку важливий такий аспект, як музика в творчості акторів, адже від них залежить сприйняття і здатність передати задуми режисера й композитора, звучання сценічної дії в цілому.

В Україні ще від початку XIX століття існує традиція функціонування музично-драматичних театрів (кріпосних чи приватної антрепризи), де не було розподілу на драматичні та музичні трупи. Витоки цієї традиції – в театралізації хороводних пісень східними слов'янами, в календарних обрядах часів Київської Русі, у вертепі та шкільній драмі, де музика була тісно пов'язана з драматичною дією. Тому й жанрова палітра репертуару досить різноманітна: комедії, мелодрами, водевілі, нескладні опери, оперети, а зараз і сучасні музично-драматичні твори – мюзикли, рок-опери тощо. Отже, актори мають володіти майстерністю драматичного, хореографічного і **вокального** мистецтва.

Саме тому вокальне виховання у нашому університеті посідає вагомe місце в освітньо-професійній підготовці акторів театру, є складовою майстерності актора. Вокальний голос розширює діапазонні можливості розмовного голосу, що може суттєво посилити сценічний образ. Завдання дисципліни «Сценічний спів» полягає в набутті вокально-виконавських навичок, оволодінні дієвим співом, у вихованні музично-естетичних смаків. Для формування всіх цих здібностей існує методика вокального виховання, що має низку складових. Це ознайомлення студентів акторського фаху з технікою співу (правильне звукоутворення, дихання, артикуляційний апарат тощо); робота над розвитком вокальної техніки, прищеплення навичок ансамблевого співу, поступове ускладнення навчально-вокального репертуару та ін. Звичайно, в одній статті неможливо зупинитись на всіх аспектах методики вокального виховання, тож зупинимось на деяких із них.

Надзвичайно зручним матеріалом, особливо на початковому етапі, у процесі оволодіння необхідними технічними й виконавськими навичками сценічного співу є **українська народна пісня**. Вона посіла важливе місце в творчій діяльності корифеїв українського театру – І. К. Карпенка-Карого, М. Л. Кропивницького, М. П. Старицького. Це народні мелодії, закладені в їхню драматургію, і використання ними українського пісенно-танцювального репертуару

у виставах, де цей репертуар виконує різні функції як засіб характеристики персонажів, висловлення їхнього душевного стану, створення певної сценічної атмосфери тощо. Звернення до національного пісенного матеріалу стало характерним явищем українського театру й ХХ століття.

Мелодико-інтонаційні звороти, співуча рідна мова сприятиме співакові-початківцю зосередити увагу на оволодінні прийомами формування звуку та звуковедення, виразності співу. До того ж співочий діапазон студентів, які щойно стали до навчання, – це десь середина того діапазону, що засвоюється без особливих зусиль.

Спершу у студентів звук зі словом координуються ще не надто добре. Тому доцільно обирати пісні прості за мелодіями, нескладного інтонаційно-ритмічного малюнка, з елементами декламаційності.

Розвитку навичок кантиленного співу сприяють протяглі ліричні народні пісні, як-от «Ніч яка місячна», «Вечір надворі», «Ой не ходи, Грицю», «Прилетіла перепілонька», «Ой не шуми, луже» та ін. Вони допомагають вмінню плавно переходити від звука до звука, зміцненню дихання. Героїчні пісні (наприклад, «Ой на горі та жінці жнуть», «Засвіт встали козаченьки», «Ой у лузі червона калина») дають змогу студентам оволодіти «атакою» звука, яка є не лише технічним прийомом, а й засобом художньої виразності. Жартівливі народні пісні сприяють розвитку рухливості, користування диханням у швидкому темпі, випрацюванню чітко-виразного подання слова. Прикладів можна назвати чимало: «Ой у вишневому садочку», «Казав мені батько», «І шумить, і гуде», «Дощик, дощик», «Женчикок-бренчикок»...

Поступово, з появою вокально-виконавських навичок, обираються пісні з більш розвинутими мелодіями, діапазоном, глибоко драматичним змістом. Серед розмаїття українських народних пісень є чимало таких, в яких поетичний зміст поданий у формі діалогу, з поєднанням драматичних і жартівливих ознак. Це, скажімо, «Ой дівчино, шумить гай», «Ой куди їдеш, Явтуше?», «Іхав козак за Дунай» та ін. Такі пісні надають можливість поєднання виразного співу і драматичної дії, вияву в студентів виконавської імпровізації та творчих пошуків.

Народні пісні слід обирати, враховуючи як технічні завдання оволодіння співом, так і їхні художньо-виражальні можливості.

Надалі вже можуть бути узяті до виконання побутові та класичні романси, мелодії яких дуже виразні й легкі для запам'ятовування. Різноплановість думок і почуттів, висловлених у них, сприятиме розвитку не лише музичних, а й акторських здібностей: творчої уяви, емоційності, здатності до перевтілення тощо. За приклад можуть слугувати такі українські романси, як «Цвіте терен», «Така її доля», «Взяв би я бандуру», романси Людмили Олександрової в обробці для голосу і фортепіано В. Заремби «Дивлюсь я на небо», «Повій, вітре, на Україну», пісні-романси легендарної Марусі Чурай «Віють вітри, віють буйні», «Чого ж вода каламутна», «Чом ти, милий, пилом припав». Це й романсові твори сучасних українських композиторів А. Кос-Анатольського («Ой ти, дівчино, з горіха зерня»), О. Білаша («Цвітуть осінні тихі небеса», «Впали роси на покоси»), Ю. Рожавської («Летять, ніби чайки»), Н. Андрієвської («Якби я вміла вишивати»), В. Верменича («Сповідь») та ін.

У процесі роботи навчально-вокальний репертуар розширюється: вокальні номери з драматичних вистав, кінофільмів (адже вони створювались композиторами з розрахунку на голосові дані акторів), твори більш великих форм (фрагменти з оперет, нескладні номери з опер).

Важливі педагогічні принципи відбору репертуару – індивідуальний підхід до студентів, поступове й послідовне підвищення складності, одночасна увага до вокально-технічного і художнього боку виконання. Це мають бути твори різноманітні за формою і жанром, контрастні за змістом.

Засвоєння студентами вокального репертуару – складний і тривалий процес. Розучування вокальних творів зі словами відбувається із залученням різних сфер діяльності організму: інтелектуальної, слухової, емоційної. Тобто відбувається поєднання вокально-технічних засобів виразності та музично-художніх. Це робота над аналізом тексту: про що йдеться, до кого звернений, заради якої мети виконується. Це і робота над вокальною мовою: яку вона містить інформацію – смислову, емоційну. Смислову визначає розбірливість мови, дикція, артикуляція; емоційну – тембр голосу, інтонація. Органічне сполучення слова і звуку сприяє розкриттю музичного образу в поєднанні з драматичним, розвиває й конкретизує образне мислення, бачення.

У засвоєнні студентами репертуару допомагає концертмейстер, який разом з викладачем сприяє їх вокальному вихованню, звертає увагу на смисл музичних фраз, динамічних відтінків, на виразність фортепіанної партії, її взаємодію з вокальною мелодією.

Вагома увага в процесі викладання сценічного співу має приділятися оволодінню навичками *дієвого співу*, тобто вмінню діяти вокальним словом у запропонованих обставинах п'єси.

Серед виражальних засобів актора (слово, танець, жест, міміка) важливе місце посідає спів. Виконуючи будь-який вокальний твір, запропонований автором музичного рішення вистави (композитором, музичним оформлювачем), актор має донести його зміст через певну психофізичну дію: інтонацію, емоцію, підтекст, рух. Для цього викладач розробляє низку вправ, залучаючи творчі фантазії, імпровізації студентів. Матеріалом для вправ можуть бути вокалізи з контрастними емоційними епізодами, пісні й романси з фортепіанним вступом і завершенням, що надають можливість додаткових пристосувань. Кількість учасників таких етюдів може поступово зростати від одного до кількох – одиночні, парні, групові вправи. Може (знов-таки поступово) збільшуватись і кількість використаних пісень чи романсів, залежно від змісту етюду, характеру персонажів, їх взаємостосунків. Врешті-решт доцільно включати фрагментарно до вправ розмовні діалоги, пластично-танцювальні рухи, а також застосовувати певні предмети, що урізноманітнюють сприйняття змісту. Адже в роботі актора у драматичному театрі потрібна ритмічна взаємодія музики, слова, жесту.

Ще один аспект вокального виховання драматичних акторів – питання розвитку *музичності*, що стає дедалі актуальнішим з огляду на появу на сценах драматичних театрів нових музично-драматичних жанрів, таких як мюзикл, зонг-опера, рок-опера та ін.

Музичність – це одна з необхідних якостей обдарування актора. В ній поєднуються різні властивості людської природи: природжений хист, здобуте вміння, навик, особливості темпераменту; і всі вони потребують розвитку в процесі навчання, вдосконалення практикою. Вихований бути музично-чутливим, актор стане справжнім помічником режисера-постановника.

Висновки. Сьогоднішня жанрова палітра драматичних театрів України досить різноманіт-

на; поряд із суто драматичними виставами вона включає й музично-драматичні: оперети, водевілі, мюзикли, рок-опери. Сучасні актори повинні володіти майстерністю драматичного і вокального мистецтва, виявляти характери персонажів не тільки через драматичну дію, а й через музику: спів, музичну інтонацію, ритмічну взаємодію музики і слова. Саме на це спрямована навчальна дисципліна «Сценічний спів», завдання якої полягає в набутті технічних і художньо-виконавських навичок, в оволодінні дієвим співом, в розвитку музичності, що, по суті, є проявом артистизму. Вокальне виховання є вагомою складовою освітньо-професійної підготовки акторів театру..

Джерела та література

- Антонюк, А. (2020). *Постановка голосу: навчальний посібник для студентів ВНЗ*. Київ: Українська ідея. 68 с.
- Бень, Г. (2019/20). *Робоча програма навчальної дисципліни «Вокал»*. Львів: НУ імені Івана Франка. 21 с.
- Гринь, Л. (2011). *Теоретико-методичні основи вокальної педагогіки майбутнього актора*. Запоріжжя: ЗНУ.
- Кузьмічова, В. (2020). *Конспект лекцій до практичних занять з курсу «Методика викладання дисциплін кваліфікації (вокал)»*. Харків: НПУ імені Г. С. Сковороди. 54 с.
- Можайкіна, Н. (2013). *Методика викладання вокалу: навчально-методичний комплекс*. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Прищеп, О. (2018). *Методика викладання вокалу у ЗВО: методичні вказівки до практичних занять*. Чернігів: НУ «Чернігівський колегіум». 30 с.
- Прохорова, Л. (2006). *Українська естрадна вокальна школа: навчальний посібник*. Вінниця: Нова книга. 384 с.
- Тетеря, В. (2018). *Робоча програма навчальної дисципліни «Сольний спів»*. Київ: НПУ імені Бориса Грінченка. 11 с.
- Фількевич, Г., Курбанов, В., Зінюк, З., Третяк, Л. (1994). *Музика і драматичний театр: конспект лекцій для студентів факультету театрального мистецтва*. Київ: КДІТМ. 72 с.

References

- Antonyuk, A. (2000). *Postanovka golosu: navchalniy posibnik dlya studentiv VNZ* [Statement of voice: tutorial for students VNZ]. Kyiv: Ukrainian idea. 68 p. [in Ukrainian]

- Ben, G. (2019/20). *Robocha programa navchalnoyi distsiplini «Vokal»* [Working program of the academic discipline «Vocal»]. Lviv: Ivan Franko National University. 21 p. [in Ukrainian]
- Hryn L. (2011). *Teoretiko-metodichni osnovi vokalnoyi pedagogiki maybutnogo aktora* [Theoretical and methodological foundations of vocal pedagogy of the future actor]. Zaporizhzhia: ZNU. [in Ukrainian]
- Kuzmicheva, V. (2020). *Konspekt lektsiy do praktichnih zanyat z kursu «Metodika vikladannya distsiplin kvalifikatsii (vokal)»* [Summary of lectures for practical classes on the course «Methods of teaching subjects of qualification (vocal)»]. Kharkiv: H.S. Skovoroda NPU. 54 p. [in Ukrainian]
- Mozhaikina, N. (2013). *Metodika vikladannya vokalu: navchalno-metodichnyi kompleks* [Methods of teaching vocal: educational and methodological complex]. Kyiv: M.P. Dragomanov NPU. [in Ukrainian]
- Pryshchepa, O. (2018). *Metodika vikladannya vokalu u ZVO: metodichni vkazivki do praktichnih zanyat* [Methods of teaching vocal in the university; methodological instructions for practical classes]. Chernihiv: NV «Chernihiv Collegium». 30 p. [in Ukrainian]
- Prochorova, L. (2006). *Ukrayinska estradna vokalna shkola: navchalnyy posibnik* [Ukrainian pop vocal school: a textbook]. Vinnytsia: New book. 384 p. [in Ukrainian]
- Teteria, V. (2018). *Robocha programa navchalnoyi distsiplini «Solny spiv»* [Work programme of the discipline «Solo Singing»]. Kyiv: Borys Grinchenko NPU. 11 p. [in Ukrainian]
- Filkevich, G. Kurbanov V. Zinyuk Z. Tretyak L. (1994). *Muzika i dramatichnyi teatr: konspekt lektsiy dlya studentiv fakultetu teatralnogo mistetstva* [Music and drama theater: summary of lecture for students of the Faculty of Theater Arts]. Kyiv: KDITM. 72 p. [in Ukrainian]

Mykhailo Nagorny

The role of vocal education in educational and professional training theater actors

Problem statement and its relevance. Aspects of contacts and interaction between music and theatre: music in the work of a director, composer and theatre, the audience's perception of music in the context of a performance. An important aspect of our topic is music in the work of an actor. The diversity of the genre palette of the repertoire of contemporary drama theatre (drama, comedy, musical, rock opera); requires actors to master both dramatic and musical art. That is why the issues of vocal education of students, the importance of the discipline «Stage Singing» in the educational and professional training of future actors are relevant. The purpose of the article is to outline a number of issues of the methodology of vocal education of actors (the role of Ukrainian folk songs in the acquisition of technical and artistic performance skills; mastering effective singing; principles of selecting training repertoire; development of musicality as one of the necessary qualities of an actor, etc.).

Analysis of recent and publications. Various aspects of vocal pedagogy are covered on the websites of higher education institutions of culture and arts and universities with music departments of various kinds. This is a methodology for teaching academic and pop vocals: L. Prochorova (Vinnytsia, 2006), N. Drozhzhyna (Yalta, 2007), V. Teteria and O. Martsynkivskyi (Kyiv, 2017-18), V. Kuzmichova (Kharkiv, 2020). The issues of vocal teaching methods for future music and singing teachers are being developed by teachers of pedagogical and humanitarian universities: Ivan Ohienko Kamianets-Podilskyi, V. O. Sukhomlynskyi Mykolaiv, Taras Shevchenko Chernihiv Collegium, Dragomanov Kyiv, Pavlo Tychyna Uman, and a number of others. The number of publications on the methodology of vocal education of drama theatre actors is quite limited. Among them are the works of L. Hryn (Zaporizhzhia), dedicated to the issues of diagnostics of vocal voice formation (2011), thematic and methodological foundations of vocal pedagogy (2011), etc. This is also the curriculum of the discipline «Vocal» by H. Ben, a lecturer at the Department of Theatre Studies and Acting at the Ivan Franko National University of Lviv (2019/20), with necessary and interesting topics for classes, such as the culture of speech in singing, stylistic features of vocal and theatrical genres. Of course, there are many questions about the methodology of vocal education for actors; they need to be developed and published.

Keywords: stage singing, Ukrainian folk song, musicality, effective singing, new genre palette.

Трушевська Ангеліна Віталіївна,
аспірантка 2 курсу 1-ї кафедри акторського
мистецтва та режисури драми. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.
Київ, Україна

Anhelina Trushevska,
Postgraduate student of the First Actor Masterpiece and
Stage Direction Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ ФУНКЦІОНУВАННЯ МОНООПЕРИ В КОНТЕКСТІ ТРАНСАКЦІЙНОГО АНАЛІЗУ ЕРІКА БЕРНА

Анотація. За результатами аналізу, у статті було уточнено дефініцію «моноопера»; представлено й проаналізовано відомі українські та зарубіжні зразки жанру. Під час дослідження було визначено основну психологічну засаду жанру, а саме – культ індивідуалізму ХХ століття. Саме тоді такі науки, як психологія та психоаналіз, стали набирати обертів завдяки З. Фрейду та К. Юнгу. Подібний процес був зумовлений тим, що індивід дедалі більше розглядався як окрема одиниця, а не частина соціуму, що і стало, на наш погляд, основною причиною виникнення та розвитку моноопера, де всі процеси обертаються навколо внутрішнього світу головного персонажа. У результаті розгляду базових механізмів формування логіки поведінки персонажа, було вперше описано концепцію трьох основних Я-станів (Дитина, Батько та Дорослий) трансакційного аналізу Еріка Берна як основу інтерпретації поведінкових патернів персонажа моноопера. Таким чином, було виявлено основу внутрішнього конфлікту персонажа у вигляді непримиренності двох Я-станів Дитини та Батька всередині героя-індивіда.

Ці дослідження дали змогу глибше зануритись у природу внутрішніх процесів індивіда-глядача та його механізму проєкції. Завдяки чому було запропоновано стратегію взаємодії артиста та глядача за допомогою чуттєво-емоційної сфери виконавця.

Ключові слова: жанр моноопера, подія, реакція, трансакційний аналіз, Я-стани, сепарація, поведінкові патерни, логіка поведінки персонажа, внутрішній конфлікт, проєкції глядача.

Постановка проблеми та актуальність дослідження: У ХХ столітті серед безлічі ідеологічно-художніх течій формується і культ індивідуалізму, де переживання одного індивіда стають центром драматургічної канви. Якщо раніше індивід розглядався як соціальна одиниця й ототожнювався з певною соціальною кастою, то тепер він постає як незалежна одиниця. Відповідно його переживання стають більш суб'єктивними, поступово відходячи від колективного несвідомого. Такий процес дав поштовх багатьом митцям зосередити свою увагу саме на індивідуумі та його внутрішніх проблемах і переживаннях. У цьому контексті

жанр камерної опери та моноопера став затребуваним на сценічних майданчиках через наявність неповторної інтимної атмосфери, в якій грань між слухачем та виконавцем стає ледь помітною.

Зважаючи на розвиток індивідуалізму, з'являється багато психологічних теорій і методів аналізу, серед яких відомий трансакційний аналіз американського психіатра Еріка Берна, що вивчав людську поведінку на основі трьох Я-станів (Дитина, Дорослий та Батько). Цей аналіз активно практикується психологами всього світу, тож ми спробуємо пояснити таке специфічне явище, як внутрішній конфлікт персонажа моноопера, саме через порушення

гармонійної взаємодії всередині артиста цих трьох Я-станів та їхнє подальше примирення.

Також слід зауважити, що реальність сьогодення ставить перед індивідом нові зовнішні виклики. Особливо на теренах України, в умовах війни, ледь не кожен українець потребує психологічної підтримки через посттравматичний синдром. Відомо, що театр уже давно постає як специфічний вид психотерапії для глядача. Тож ми вирішили заглибитись не лише у внутрішні процеси та логіку поведінки персонажа моноопери, а й дослідити проєкції слухача, які накладають певні обмежувальні фільтри, що заважають вільному сприйняттю сценічної дії, аби вибудувати більш дієву та ефективну комунікацію між виконавцем і реципієнтом.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Серед дослідників, що вивчали жанр моноопера, слід відзначити Анатолія Носулю, статті та дисертація якого були присвячені художнім особливостям (Носуля, 2014, 2018), жанровій специфіці (Носуля, 2015), темі очікування у камерних операх Шенберга «Очікування» та ін. (Носуля, 2014). Дослідженням тенденцій модифікування жанрової моделі моноопери займалась Ольга Уманець (Уманець, 2023), особливості хронотопу у моноопері розглядала музикознавець Світлана Щітова (Щітова, 2019). В окремих статтях дослідники розглядали особливості постановок відомих українських моноопер композитора В. Губаренка, зокрема: «Самотність» – творчий союз композитора і співака (Шмельова, 2014), «Листи кохання» – режисерське вирішення пластично-просторового образу в моноопері (Лукашев, 2015). Українські науковці у своїх статтях не оминували увагою менш відомих представників жанру: монооперу «Балада війни» О. Білаша (Толошняк, 2023), міні-монооперу «Євгеній Онегін: ще одна спроба» Ю. Гомельської (Кваснікова, 2019) та гротескну міні-монооперу «Сьогодні ввечері Борис Годунов» (Діміняца, 2015). Про неабиякий інтерес до жанру моноопери свідчать чимало зарубіжних статей: музична драматургія та структура моноопери «Емілі» (Саамішвілі, 2016), нотатки по моноопері Домініка Ардженто «Розмова водяного птаха», яку сам композитор визначає як монодраму (Стівенс, 1997), детальний розбір форми та змісту трьох частин (Пекло, Чистилище та Рай) моноопери «La Divina Commedia» за Данте Аліґ'єрі румунського композитора Ede Terényi (Кока, 2008, 2009) та ін.

Мета статті – простежити деякі історичні, соціокультурні, комунікаційні чинники функці-

онування моноопери в контексті трансакційного аналізу Еріка Берна.

Розв'язання мети вимагало вирішення низки завдань: уточнити дефініцію «моноопера»; проаналізувати відомі зразки жанру; виявити соціально-психологічні засади виникнення та розвитку жанру моноопери; визначити основне психологічне підґрунтя й розглянути механізми формування логіки поведінки головного героя моноопери; обґрунтувати три Я-стани трансакційного аналізу Еріка Берна як основу поведінкових патернів персонажа моноопери; простежити механізми роботи проєкцій глядача та виявити ефективні стратегії взаємодії соліста й публіки.

Виклад основного матеріалу. Для уточнення поняття «моноопера» звернемося до Енциклопедії сучасної України. Сам термін моноопера (з лат. означає *monos* – один, *opera* – дія) – це невеликий за масштабами музичний твір, де драматичний конфлікт зосереджено навколо однієї дійової особи, а основною формою вислову художньої ідеї твору є монолог героя. Основними властивостями моноопери є: одноплановість сценічної інтриги, майже цілковита відсутність сценічної дії, фрагментарність викладу музичного матеріалу, наскрізний розвиток з елементами монтажної драматургії, обмеженість часопростору, розгорнута система лейтмотивів. За основу драматургії композитори часто беруть епістолярний жанр: монологи, щоденники, листи, спогади, а також жанри малої прози, такі як оповідання, новели, повісті, драматичні сцени тощо. Провідну драматургічну роль у моноопері відіграє оркестр, переважно невеликий за складом, який компенсує відсутність зовнішньої дії та створює психологічний підтекст, адже цей жанр, заснований на превалюванні внутрішньої дії, як художнє явище породжує театр нового типу (Толошняк, 2019). Поняття «театр нового типу» вимагає уточнення, тож звернемося до історії походження жанру.

На нашу думку, витoki моноопери частково лежать в юанській драмі. Тож розглянемо жанрову специфіку класичної китайської драми XIII–XIV ст. С. Ковпик зазначає, що структура юанської драми складалася з таких жанрових форм і прийомів, як: віршована арія, пантоміма та прозовий діалог. Розвиток сюжету в юанській п'єсі забезпечували не лише прозові монологи та діалоги, а також арії, які надавали особливої емоційності сюжету, ліричності та урочистої піднесеності.

В юанській драмі не було традиційного переліку дійових осіб, тож поява нового персонажа супроводжувалась репрезентативними монологами, що містили елементи сучасного сторітелінгу, адже їхні життєві історії передавалися з метою впливу на емоційну, мотиваційну, когнітивну сфери слухача задля привернення його уваги. Ліричні арії в юанській драмі виконували переважно головні дійові особи, тоді як другорядні говорили прозою. Чуттєві переживання передавались у ліричних аріях головними героями за допомогою китайських народних інструментів, що були не тільки невід'ємними атрибутами закоханих, а й виступали як окремі дійові особи. Солілоквічні монологи дійових осіб закінчувались аріями, в яких узагальнювались характерні особливості персонажа, а кожна дія драми завершувалась хоровим співом, своєрідним підсумком, що слугував перехідним містком до наступної. Кожній дії передували сецзи (інтермедії), що, як правило, містили одну арію (Ковпик, 2021). Таким чином, юанська драма з її ліричними аріями та солілоквічними монологами, наявністю китайських народних інструментів цілком могла слугувати одним з прототипів класичної моноопери. Аналогами природи внутрішнього конфлікту в моноопері, подолання якого ми розглядаємо крізь призму трансакційного аналізу, ми знаходимо у фабулі юанської драми, де конфліктність є основою розвитку дії сюжету, а «гармонізація» – основою її розв'язки (Щербаков, 2012).

У контексті нашого дослідження, а саме одного з його компонентів – чуттєвих проєкцій глядача під час перегляду моноопери, нашу увагу привернула санскритська драма (I століття н. е) з її ефектом очуження. На думку О. Прищепи: «очужене зображення в санскритській драмі лише тоді досягає свого досконалого та повного впливу на глядача, коли ніщо не заважає йому сконцентруватися на змісті зображуваного. Так, у санскритській драмі стала традиція беззаперечного наслідування канонам сприяє виникненню емоційного вживання глядача в зображуване. Як наслідок, очуження зображення спрямоване не на раціональне сприйняття вистави у театрі, а на емоційне. Це якраз і є тією специфікою очуженого зображення, яка виникла саме в давніх театрах Сходу та Азії (на відміну від європейської театральнo-літературної традиції)» (Прищепка, 2009). Також ми можемо провести певні паралелі між композиційною будовою моноопери та санскритської драми.

Порівнюючи китайську та санскритську драми, Я. Щербаков зазначає: «як у санскритській драмі, так і в китайській драмі важливе значення мали арії. В драмах жанру цзацзюй в аріях цюй розкривався характер, світогляд та почуття головних героїв драми, а роль сюжетних зв'язків між аріями відігравали репліки» (Щербаков, 2019).

Прототипом внутрішнього наповнення глибинними сенсами виконавця моноопери стає музична драма театру Ногаку або японського театру Но, яка була побудована на цілому ряду необхідних якостей, що вимагалися від актора періоду Муроматі (1333–1573). Основою підготовки такого актора була спонтанна гра та інтуїтивне відтворення певних філософських категорій на сценічному просторі, що базувались на дії духовно-світоглядних констант японської традиційної культури: універсалій Краси (Бі), Порожнечі (Му), Шляху (Дао), Природи, Квітки (Хана), Миті, Гармонії (Ва), Серця (Кокоро). Саме ці явища і визначали естетичну та виконавську системи Ногаку. Театр Но, подібно до юанської та санскритської драми, мав музичну основу, де вокальні партії йокьоку (буквально означає: йо – «пісня», кьоку – «пісенна мелодія») утворювали гнучкі переходи від речитативу до співу. Вважалось, що Китай був країною мелодій, а Японія – країною ритмів. Відтак «ритмізована музика Ногаку стала відлунням пульсації Вселенського Серця, ритмічної циркуляції часточок інь і ян, ритмічною рівновагою яких і досягається Гармонія Ва – гармонія Великого Шляху Дао» (Ратко, 2014).

Отже, зробивши огляд музичних особливостей деяких зразків неєвропейського сценічного мистецтва, таких як юанської, санскритської драм, а також японського театру Но, ми виявили, що передувало виникненню театру нового типу. Так юанська драма з її ліричними аріями, монологами та природою конфлікту могла цілком стати прототипом жанру моноопери у її сучасному розумінні. В той час як огляд санскритської драми з її ефектом очуження задля емоційного проникнення глядача в музичну дію, підтвердила обраний напрям дослідження сприйняття глядача мистецького продукту через проєкції. А театр Но з його духовно-світоглядними константами став прототипом внутрішнього наповнення глибинними сенсами та метафізичними поняттями виконавця моноопери.

Витоками жанру в європейському сценічному мистецтві можна вважати монодраму ранньої античності, а саме театру доєхлівської епохи (III-II ст. до н.е.), де один актор зображав одночасно декілька дійових осіб, змінюючи маски або костюми. Хоча, за словами Ж. Бортнік, античний протагоніст не міг здійснювати монологічне мовлення (внутрішній діалог) через зображення різних персонажів, тому твердження, що витоки жанру належать до доєхлівського періоду, можна вважати хибним, а тяглість монодрами слід пов'язувати не з театральною традицією цього періоду, а зі способами формування жанрових смислів (Бортнік, 2016).

Моноопера набула своєї популярності у XX столітті, про це свідчать відомі світові зразки жанру, зокрема: «Чекання» Арнольда Шенберга (1909) та «Людський Голос» Франсіса Пуленка (1959).

Менш відомими презентантами жанру стали моноопери Домініка Ардженто: «Експедиція Андре» (1980), яка містить щоденникові записи шведського повітроплавця Саломона Андре та уривки з особистого щоденника й листів його компаньйона Нільса Стріндберга під час їхньої невдалої експедиції з трьох осіб у 1897 році до Північного полюса на водневій кулі; «Miss Manners on Music» (1998), на музику якої покладені газетні вирізки американського оглядача XX століття Джудіт Мартін (також відомої як «Міс Меннерс»); «Miss Havisham's Wedding Night» (1981), прем'єра якої відбулась в Опері штату Міннесота, диригував Філіп Брунелль (Стівенс, 1997).

Окремо виділимо сучасну монооперу-портрет фінського композитора Кайя Сааріахо «Емілі» (2008) про музу Вольтера Емілі Бронте, постановка якої відбулась у театрі Ліона в 2010 році, режисер Франсуа Жирар (Саамішвілі, 2016).

До українських зразків жанру належать всевітньо відомі моноопери Віталія Губаренка: «Листи кохання» для сопрано з оркестром (1971) та «Самотність» для тенора з оркестром (1994), а також менш відомі: «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка, «Волзька балада» Г. Жуковського, «Балада війни» та «Сповідь білого тюльпана» О. Білаша та ін. (Толошняк, 2019).

У XXI столітті жанр моноопери продовжує користуватися популярністю серед молодих музикантів і режисерів України. Серед прикладів слід зазначити монооперу «Марія Магдалина» Євгенії Марчук, яка у 2017 році стала прем'єрним проєктом у рамках II Міжнародного фестивалю «Музич-

ні імпрези України» в місті Черкаси (Моноопера «Марія Магдалина», 2017). А в 2023 році світ побачила моноопера-спогод «Є», присвячена пам'яті легендарної української оперної співачки Євгенії Мірошніченко, прем'єра якої відбулась у «Київській Малій Опері», режисеркою та авторкою ідеї стала Марина Рижова (Моноопера «Є», 2023).

Спробуємо з'ясувати, чим зумовлений інтерес композиторів і режисерів кінця XX – початку XXI ст. до жанру моноопери. В попередній історії музичного театру існувала класична опера як презентант масштабної, масової, видовищної форми з повним складом симфонічного оркестру, хором, балетом та ансамблевими сценами. Але у XX столітті виникає тягіння до протилежної масовому видовищу концепції, відтак *ми-концепція* замінюється на *я-концепцію*. Дедалі більше композиторів і режисерів починають звертатися до камерної опери, зокрема моноопери, де один персонаж може відігравати різних персонажів. Потреба у виникненні подібного жанру з'явилась через тенденцію до фокусу уваги індивіда на собі. Ця тенденція є актуальною й у 2020-х роках. Індивід стає дедалі більш відокремленим від загальної маси та намагається усілякими способами вирізнитись, висуваючи на перший план власне *Я*. І саме такий жанр, як моноопера, дає можливість слухачеві зануритись всередину себе, адже його увага спрямована не на зовнішні ситуації, що розігруються на сцені, а переважно на свої емоції, переживання та відчуття. Таким чином, глядач стає повноцінним співучасником музичного дійства, входячи у своєрідний медитативний стан разом з артистом та більшою чи меншою мірою резонуючи й корелюючи свій внутрішній стан із сценічним персонажем. Тому моноопера стає одним із нечисленних способів, особливо для західної культури споживання, що допомагає індивіду глибше усвідомити специфіку роботи власних внутрішніх процесів.

Унікальність жанру полягає в тому, що він дає можливість всім учасникам сценічної дії, від композитора до слухача, зануритись у внутрішні процеси, транслюючи їх назовні за допомогою власних інструментів. Тож у рамках жанру композитор має можливість зосередити свою увагу на музичних тонкощах, акцентувавши динамічними відтінками коливання душевних станів персонажа. Тоді як персонаж повністю зосереджується на внутрішніх процесах, власних історіях, які він проживає по-но-

вому, не відвертаючи увагу на взаємодію з іншими героями, оцінки та реакції, що за сприйняттям глядача нагадує санскритську драму. Таким чином, в умовах подібного мінімалізму зовнішньої дії та транслювання персонажем своїх чуттєвих станів слухачеві без спаллювань, цей персонаж має змогу зануритись у власні процеси. Що зі мною відбувається в даний момент? Які картинки транслює мені підсвідомість? Чим би я хотів поділитись зі сцени з іншими? Подібні питання, що ймовірно виникають у слухача під час перегляду моноопери, вказують на процес саморефлексії.

Якщо у XVIII та XIX століттях індивід розглядався як соціальна одиниця і ототожнювався з певною соціальною кастою, то у XX столітті він постає як незалежна одиниця. Відповідно його переживання стають більш суб'єктивними, поступово відходячи від соціальних стереотипів чи канонів поведінки. Подібний процес дав поштовх багатьом митцям зосередити увагу саме на індивідуумі та його внутрішніх проблемах і переживаннях. Відтак, розглядаючи персонажа на сцені як окрему одиницю, постала гостра потреба зануритись у психологію індивіда. Саме у XX столітті в Європі психологія як наука набуває популярності завдяки психоаналізу Зигмунда Фрейда з його трикомпонентною структурною моделлю психіки (Воно, Я і Над-Я) та методу аналітичного психоаналізу Карла Юнга, що був спрямований на виявлення індивідуалізації пацієнта через архетипи колективного несвідомого. Це дало можливість психологам і психіатрам початку XX століття більш глибоко дослідити феномен внутрішнього світу людини. Пізніше, а саме у 60-х роках XX століття, в Америці починає розвивати свій трансакційний аналіз Ерік Берна, який виділив три «Я-стани» (Дитина, Батько та Дорослий) (Берн, 2016). Розглянемо детальніше метод трансакційного, або сценарного, аналізу як психологічну засаду формування логіки поведінки головного героя моноопери та основу режисерської інтерпретації музично-драматичного тексту.

Будь-яка, чи то драматична, чи музично-драматична сцена не може існувати без *події*. У музичній партитурі, завдяки музичним акцентам композитора, події зазначені точніше, на відміну від драматичного матеріалу, де режисер є вільнішим у інтерпретації подієвого ряду автора. Проте внутрішні механізми реакцій на подію залишаються подібними, адже ми маємо справу з живою людиною. Так

подія змінює поведінку та логіку персонажа і є каталізатором, що активує нейрони головного мозку людини або, в нашому випадку, актора-співака, які відповідають за реакції. Зупинимось на механізмі утворення реакцій з точки зору психології та нейробіології. Реакція – це дія на певний зовнішній подразник, який активує нейрони мозку, що спричиняє певні поведінкові патерни, або шаблони, поведінки, тобто типові повторювані способи реакцій на різні ситуації в житті (*Реакція*, 2015). Вважаємо, що такий механізм є доволі примітивним, адже обмежує сферу сприйняття персонажем власного внутрішнього світу.

Причини утворень поведінкових патернів лежать у дитинстві. Діти сприймають навколишню дійсність крізь призму постатей батьків, адже вони є першими об'єктами, з якими дитина знайомиться при народженні. Починаючи з 5 років, у маленького індивіда утворюються певні нейронні зв'язки, які надалі в житті формують його характер через звичні поведінкові патерни, тобто шаблони. Також батьки для дитини є як зовнішнім, так і внутрішнім локусом контролю, і це вказує на те, що підсвідомо у своїх діях та прийнятті рішень дитина і в дорослому свідомому віці посилюватиметься на реакцію батьків, або так званого «внутрішнього батька». Це відбуватиметься за умови, якщо сепарація (відокремлення) дитини від батьків не відбулась, отож особистість є не до кінця сформованою.

Розглянемо детальніше концепцію трьох основних **я-станів** індивіда (Дитина, Батько, Дорослий) та за які поведінкові патерни кожен з них відповідає.

Я-стан Дитини вказує на інфантильне ставлення до життя, перекладання відповідальності на іншого, реактивну поведінку, тобто незрілі реакції на зовнішні подразники, хронічне відчуття безпомічності та незахищеності. Цей поведінковий патерн також може означати, що індивід перебуває в позиції «жертви», за трикутником Карпмана (Мілорадова, 2021). Така особистість є залежною, насамперед емоційно, від «іншого». В цій поведінковій стратегії наявні токсичні почуття, зокрема страх, жалість до себе, паніка, почуття провини, обов'язку та сорому, що може часто призводити до різних психічних розладів. У соціумі подібна поведінкова стратегія є мало адаптивною, а токсичні почуття рано чи пізно спричиняють депресію та різного роду залежності, адже психіка не справляється з таким великим об'є-

мом негативних емоцій. Така поведінкова стратегія яскраво демонструється в монооперах «Листи кохання» та «Самотність» В. Губаренка, «Людському голосі» Ф. Пуленка.

Я-стан Батька – це позиція «зверху», позиція «вимогливого батька», де батько є нашим внутрішнім критиком та обмежувальним чинником. Особистість у цій позиції бере на себе відповідальність за свої рішення та дії, проте може бути навіть більш токсичною, ніж індивід в позиції «дитини», адже потребує постійного зовнішнього самоствердження за рахунок «слабшого», викликаючи таким чином вищезазначені токсичні почуття у «жертви». Цей поведінковий патерн вказує на позицію «тирана» або «рятівника» (Мілорадова, 2021).

Обидва Я-стани вказують на те, що індивід не є повністю сепарованим від батьків. Тому ці поведінкові патерни часто зумовлюють співзалежні взаємини, які в свою чергу можуть призвести до глибокої депресії та навіть суїциду, – ця тема часто фігурує в монооперах.

Третій Я-стан, який з точки зору психології є найбільш здоровим, – це **Я-стан Дорослого**. При такому поведінковому патерні особистість стає цілісною завдяки сепарації від батьків на глибинному рівні. Вона чітко усвідомлює свою ідентичність, відчуває та заявляє про власні особисті кордони, не порушуючи чужі, відповідальна за свої дії. Така стратегія є найбільш адаптивною як в емоційно-ментальному, так і соціальному плані. При такому поведінковому патерні індивід виховує всередині себе «турботливого батька» та «вільну дитину», яка відповідає також за наші бажання, мрії та творчий потенціал. Ці Я-стани домовляються між собою та за допомогою зрілого Дорослого утворюють цілісну, а не розділену особистість, вирішуючи в такий спосіб внутрішній конфлікт, в нашому випадку – головного персонажа моноопера.

Отже, розглянувши концепцію трьох Я-станів, ми виявили, що лише за умови наявності Я-стану Дорослого особистість стає цілісною, гармонізуючи в собі три Я-стани – Дитини, Батька та Дорослого. Наявність лише одного стану вказує на відсутність або часткову сепарацію від батьків у індивіда, відтак неповноцінність і незрілість. Такий підхід до вирішення внутрішнього конфлікту індивіда може сягати корінням до юанської дра-

ми, де конфліктність і гармонія є двома основними характеристиками фабули.

Зважаючи на природу внутрішнього конфлікту персонажа моноопера за допомогою трьох основних Я-станів за (Е. Берном), розглянемо механізм роботи **проекцій** глядача, що може заважати у «чистому» сприйнятті сценічної дії. Проекції – це механізм захисту з копінг-стратегіями (дослівно coping – долати) (переважно з дитинства), які накладають на людську свідомість обмежувальну сітку. Таким чином, зовнішній світ сприймається індивідуумом як стресовий чинник через **проекції**. Хоч куди б індивід пішов, всюди йому трапляються обмеження у вигляді правил. Справляється хибне враження, що наш світ – це збірка правил і догм, адже соціальна «матриця» влаштована так, аби пригнічувати волю людини з метою маніпулювання нею, щоб вона стала зручною та передбачуваною у своїх діях. Нами маніпулюють, граючи на почутті провини або страху, перетворюючи на безвольних, безініціативних рабів різних «систем». І людський мозок не бачить, що відбувається в реальному зовнішньому світі, адже сприймає реальність через шаблони та проекції, які туди закладені. Це і слугує найбільш обмежувальним фактором на шляху до чуттєвого, відкритого сприйняття світу. Зняття блокування та внутрішніх обмежень, аби бути вільним у своїх діях, реакціях і думках, може посприяти сценічний простір, де не так сильно діють соціальні правила, які нав'язані індивідууму з дитинства.

Розглянемо процес звільнення від проекцій через синхронізацію артиста та глядача під час моноопера на прикладі дитини та дорослого. У несвідомому віці дитина фіксує певний образ у свідомості, з яким вона себе починає ідентифікувати. Порівнюючи, наводячи приклади інших людей, змушуючи робити те, що дитині не подобається, їй можуть поставити проекцію негативного світобачення. Цей процес у незрілому віці протікає легко, адже дитина повністю відкрита та довіряє тим людям, з якими вона в контакт. Також емоційність при передачі інформації відіграє важливу роль: чим вона сильніша, тим процес засвоєння кращий. Переносячись в умови сценічного простору, ми спостерігаємо ідентичний процес взаємодії між глядачем та співаком. Під час моноопера основне завдання артиста – викликати в глядача довіру, достукавшись до його «внутрішньої дитини». Далі за допомогою потужного емо-

ційного впливу транслювати потрібну інформацію – це психологічно здоровий стан персонажа, який він набуває через примирення, гармонізацію в собі двох Я-станів «дитина/батько», відтак стає дорослим і вирішує внутрішній конфлікт.

Отже, завдяки сценічній дії моноопери у глядача з'являється можливість усвідомити себе як духовну особистість, яка є не тільки думками чи тілом. Відтак, спостерігаючи за сценічним дійством, глядач стає вільним від власних думок чи концепцій, зміщуючи домінанту з раціонально-розумової сфери на чуттєво-емоційну.

Висновки. Огляд музичних особливостей деяких зразків неєвропейського сценічного мистецтва, таких як юанської, санскритської драм, а також японського театру Но, дав нам можливість виявити передумови виникнення жанру моноопери. Так юанська драма з її ліричними аріями, монологами та природою конфлікту могла цілком стати прототипом жанру моноопери у її сучасному розумінні. Тоді як огляд санскритської драми з її ефектом очуження задля емоційного проникнення глядача в музичну дію підтвердила обраний напрям дослідження сприйняття глядача мистецького продукту через проєкції. А театр Но з його духовно-світоглядними константами став прототипом внутрішнього наповнення глибинними сенсами та метафізичними поняттями виконавця моноопери.

Ми розглянули передумови розвитку жанру моноопери, які базувались на культурі індивіда. Було описано три основні Я-стани за теорією трансакційного аналізу Еріка Берна: Дитина, Батько та Дорослий. У разі нерегульованої роботи стану Дитини та Батька в індивіда з'являється внутрішній конфлікт, який ми і розглядаємо в контексті драматургії моноопери. Адже в цьому жанрі конфлікт є не зовнішнім, а внутрішнім, що вирішується шляхом гармонічного примирення «дитини» та «батька» і народження нової цілісної особистості – «дорослого». Саме цілісність виконавця на сцені, його прийняття самого себе дає можливість глядачеві в залі, йдучи за прикладом актора, також стати цілісним.

Також було визначено, що сприйняття зовнішнього світу, відтак сценічного дійства, сприймається глядачем через проєкції – шаблони сприйняття, які були колись закладені в головний мозок. Саме ці шаблони сприйняття є тим обмежувальним фактором, який не дає індивіду, в цьому разі глядачеві, сприймати сценічне дійство крізь

призму відчуттів і повноцінно синхронізуватись із виконавцем. І лише в разі довіри глядача до артиста можна досягти справжньої цілісності, переключивши увагу із раціонально-розумової сфери на чуттєво-емоційну. Таким чином, персонаж на сцені, набуваючи цілісність через примирення в собі двох Я-станів «дитина/батько», стає дорослим і транслює цей психологічно здоровий стан глядачеві. Відбувається здорова комунікація між солістом і глядачем, де глядач є повноцінною діючою особою моноопери.

Ця стаття є спробою інтеграції моделі трансакційного аналізу взаємодії трьох Я-станів всередині індивіда як базису логіки поведінки персонажа жанру моноопери. Зауважимо, що такий підхід є лише одним з варіантів режисерської інтерпретації вирішення внутрішнього конфлікту головного героя через гармонізацію станів Дитини/Батька. Тема потребує подальшого дослідження та практичного втілення.

Джерела та література

- Берн, Е. (2016). *Ігри, у які грають люди*. Світовий бестселер із психології стосунків. Family Leisure Club. 256 с.
- Бортнік, Ж. І. (2016). *Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція*. Дис. ... канд. філол. наук. Чернівці. 229 с.
- Дімініяца, О. (2015). Прояви гротеску в міні-моноопері К. Цепколенко «Сьогодні ввечері Борис Годунов». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Вип. 36. С. 20-28.
- Кваснікова, Т. (2019). Міні-моноопера «Євгеній Онєгін. Ще одна спроба» Ю. Гомельської. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 2(28). С. 59-74. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.5>
- Ковпик, С. І. (2021). Особливості поетики класичної китайської драми. *Китаєзнавчі дослідження*, (1), с. 221-228. <https://doi.org/10.51198/chinesest2021.01.221>
- Лукашев, В.А. (2015). Режисерське вирішення пластично-просторового образу в сучасній моноопері («Листи кохання» Віталія Губаренка в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені Миколи Лисенка). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 4. С. 66-74.
- Мілорадова, Н. Е. (2021). Трикутник Карпмана – токсична модель відносин: особливості розвитку та стратегії виходу. *Теоретичні і прикладні проблеми психології та соціальної роботи: зб. наук. праць*

- Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля. № 3 (56). Т.3. С. 147-156.
- Моноопера «Марія Магдалина» (2017). URL: https://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/news/20170529/monoopera_818.html (дата звернення: 14.02.2024).
- Моноопера «Є» (2023). URL: <http://www.music-review.com.ua/mr/mr.nsf/0/858BB9B5FB8CDFE7C22589C700500B87?OpenDocument> (дата звернення: 14.02.2024).
- Носуля, А. (2014). Тема очікування у камерних операх А. Шенберга та М. Таривердієва. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 20. С. 416-425. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2014-20-416-425>
- Носуля, А. (2014). Особливості втілення художнього та музично-драматургічного змісту у камерній опері. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. Вип. 19. С. 324-330.
- Носуля, А. В. (2015). Жанрова специфіка та принципи формування у камерній опері на рубежі XIX–XX століть. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Вип. 1. С. 155-159.
- Носуля, А. В. (2017). *Жанрово-композиційні особливості еволюції камерної опери (від XIX до XXI ст.): автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової*. Одеса. 18 с.
- Носуля, А. В. (2018). Художньо-естетичні передумови розвитку камерної опери у XX–XXI ст. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 26. С. 99-111.
- Прищеп, О. В. (2009). Витоки ефекту очуження: досвід санскритської драми. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, (48). С. 173-176.
- Ратко М. В. (2014). Музично-естетична та виконавська система японського традиційного театру Но. *Мистецтво та освіта*, (3). С. 43-49.
- Реакція (2015). *Психологіс. Енциклопедія практичної психології*. URL: <http://psychologis.com.ua/reakcii.htm> (дата звернення: 14.02.2024)
- Толошняк Н. А. Моноопера (2019). *Енциклопедія Сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-69187> (дата звернення: 14.02.2024).
- Толошняк, Н., Руденко, Л. (2023). Уособлення російської агресії в моноопері О. Білаша «Балада війни» у контексті подій відвойовування української державності. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 49. С. 67-71.
- Уманець, О. (2023). Сучасна національна моноопера: тенденції модифікування жанрової моделі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 59. Т. 3. С. 69-76.
- Шмельова, Н. О. (2014). Моноопера Віталія Губаренка «Самотність» – творчий союз композитора і співака. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 2 (23). С. 83-88.
- Щербаков, Я. І. (2012). Вплив індо-буддійської культури на генезу драми Цзацзюй та мотивів у фабулі драми. *Вісник Київського Національного університету імені Тараса Шевченка*, (18). С. 79-81.
- Щербаков, Я. І. (2019). Теорія індійського санскритського походження китайської драми Чжуцзюйшо у контексті студій історії культури Сходу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (2). С. 471-474.
- Coca, G. (2008). Ede Terényi – The Mono-Opera La Divina Commedia. Form and Contents (I. Part. Inferno). *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica*, 53 (2). P. 143-168. URL: https://www.academia.edu/735433/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_I_Part_Inferno (дата звернення: 07.04.2024)
- Coca, G. (2009). Ede Terényi – The Mono-Opera La Divina Commedia. Form and Contents (II. Part. Purgatorio) *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica*, 54 (1). P. 257-278. URL: https://www.academia.edu/735433/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_I_Part_Inferno (дата звернення: 07.04.2024)
- Coca, G. (2009). Ede Terényi – The Mono-Opera La Divina Commedia. Form and Contents (III. Part. Paradiso) *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica*, 54 (2). P. 247-273. URL: https://www.academia.edu/735437/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_III_Part_Paradiso (дата звернення: 07.04.2024)
- Saamishvili, N. N. (2016). Musical Dramaturgy and the Structure of Images in Kaija Saariaho's Opera 'Émilie'. *Culture and Art*. Вип. 6. С. 854-859.
- Shchitova, S. A., Yufymchuk-Zavorotna, G. O. (2019). Chronotope features in monoopera. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 16. С. 53-64.
- Stevens, J. S. (1997). Notes on the mono-opera «A Water Bird Talk» by Dominick Argento. Arizona State University.

References

- Bern, E. (2016). *Ihry, u yaki hryayut' lyudy* [Games people play]. Svitovyy bestseller iz psykhohohiyi stosunkiv. Family Leisure Club. 256 s. [in Ukrainian]
- Bortnik, ZH. I. (2016). Modern monodrama as a cultural-historical phenomenon: genesis, poetics, reception. *Dys. ... kand. filol. nauk. Chernivtsi*. 229 s. [in Ukrainian]
- Diminyatsa, O. (2015). *Proyavy hrotesku v mini-monooperi K. Tsepkenko «S'ohodni vvecheri Borys Hodunov»* [Manifestations of the grotesque in K. Tsepkenko's mini-monoopera «Tonight Boris Godunov»]. *Naukovi zbirky L'vivs'koyi natsional'noyi*

- muzychnoyi akademiyi im. M. V. Lysenka*. Vyp. 36. S. 20-28. [in Ukrainian]
- Kovpik, S. I. (2021). Peculiarities of the poetics of classical Chinese drama. *Kytayeznavchi doslidzhennya*, (1). S. 221-228. Retrieved from: <https://doi.org/10.51198/chinesest2021.01.221> [in Ukrainian]
- Kvasnikova, T. (2019). Mini-monoopera «Yevheniy Onyehin. Shche odna sprobа» Yu. Homel's'koyi [Mini mono-opera «Eugene Onegin. One more attempt» by Yu. Gomelska]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. Vyp. 2(28). S. 59-74. Retrieved from: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.5> [in Ukrainian]
- Lukashev, V. A. (2015). Rezhysers'ke vyrishennya plastychno-prostorovoho obrazu v suchasniy monooperi (Lysty kokhannya Vitaliya Hubarenka v Kharkivs'komu natsional'nomu akademichnomu teatri opery ta baletu imeni Mykoly Lysenka) [The director's solution of the plastic-spatial image in a modern mono-opera (Love letters of Vitaly Gubarenko at Mykola Lysenko Kharkiv National Academic Theater of Opera and Ballet)]. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho*. Vyp. 4. S. 66-74. [in Ukrainian]
- Miloradova, N. E. (2021). Trykutnyk Karpmana – toksychna model' vidnosyn: osoblyvosti rozvytku ta stratehiyi vykhodu [Karpman's triangle is a toxic model of relationships: features of development and exit strategies]. *Teoretychni i prykladni problemy psykholohiyi ta sotsial'noyi roboty: zb. nauk. prats' Skhidnoukrayins'koho natsional'noho universytetu imeni Volodymyra Dalya*. № 3(56). T.3. S. 147-156. [in Ukrainian]
- Monoopera «YE»* (2023). Retrieved from: [http://www.music-review.com.ua/mr/mr.nsf/0/858BB9B5FB8CDFE7C22589C700500B87?Open Document](http://www.music-review.com.ua/mr/mr.nsf/0/858BB9B5FB8CDFE7C22589C700500B87?Open+Document) (data zvernennya: 14.02.2024). [in Ukrainian]
- Monoopera «Mariya Mahdalyna»* (2017). Retrieved from: https://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/news/20170529/monoopera_818.html (data zvernennya: 14.02.2024). [in Ukrainian]
- Nosulya, A. (2014). Osoblyvosti vtillennya khudozhn'oho ta muzychno-dramaturhichnoho zmistu u kamerniy operi [Peculiarities of the embodiment of artistic and musical and dramaturgical content in chamber opera]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura: Naukovyy visnyk ODMA imeni A. V. Nezhdanovoyi*. Vyp. 19. S. 324-330. [in Ukrainian]
- Nosulya, A. (2014). Tema ochikuvannya u kamernykh operakh A. Shenberha ta M. Taryverdiyeva [The theme of waiting in the chamber operas of A. Schoenberg and M. Tariverdiyev]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. Vyp. 20. S. 416-425. Retrieved from: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2014-20-416-425> [in Ukrainian]
- Nosulya, A. V. (2015). Zhanrova spetsyfika ta pryntsypy formoutvorennya u kamerniy operi na rubezhi XIX-XX stolit' [Genre specificity and principles of form formation in chamber opera at the turn of the XIX-XX centuries]. *Mizhnarodnyy visnyk: Kul'turolohiya. Filolohiya. Muzykoznavstvo*. Vyp. 1. S. 155-159. [in Ukrainian]
- Nosulya, A. V. (2017). Zhanrovo-kompozytsiyni osoblyvosti evolyutsiyi kamernoyi opery (vid XIX do XXI st.) [Genre-compositional features of the evolution of chamber opera (from the 19th to the 21st century)].: avtoref. dys. ... kand. myst.: 17.00.03 / Odes'ka natsional'na muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi. Odesa. 18 s. [in Ukrainian]
- Nosulya, A. V. (2018). Khudozhn'o-estetychni peredumovy rozvytku kamernoyi opery u XX–XXI st. [Artistic and aesthetic prerequisites for the development of chamber opera in the 20th–21st centuries]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. Vyp. 26. S. 99-111. [in Ukrainian]
- Pryshchepa, O. V. (2009). Origins of the Astonishment Effect: The Experience of Sanskrit Drama.. *Visnyk Zhytomyr's'koho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*, (48). S. 173-176. [in Ukrainian]
- Ratko, M. V. (2014). Musical-aesthetic and performing system of Japanese traditional theater No.. *Mystetstvo ta osvita*, (3). S. 43-49. [in Ukrainian]
- Reaktsiya* (2015). Psykholohis. *Entsyklopediya praktychnoyi psykholohiyi*. Retrieved from: <http://psychologis.com.ua/reakcii.htm> (data zvernennya: 14.02.2024). [in Ukrainian]
- Toloshnyak, N. A. Monoopera (2019). *Entsyklopediya Suchasnoyi Ukrayiny*. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-69187> (data zvernennya: 14.02.2024). [in Ukrainian]
- Toloshnyak, N., Rudenko, L. (2023). Uosoblennya rosiys'koyi ahresiyi v monooperi O. Bilasha «Balada viyny» u konteksti podiy vidvoyovuvannya ukrayins'koyi derzhavnosti. [The personification of Russian aggression in O. Bilash's mono-opera «The Ballad of War» in the context of the events of the recovery of Ukrainian statehood]. *Naukovi zbirky L'vivs'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiyi imeni M. V. Lysenka*. Vyp. 49. S. 67-71. [in Ukrainian]
- Umanets, O. (2023). Suchasna natsional'na monoopera: tendentsiyi modyfikuvannya zhanrovoyi modeli [Modern national mono-opera: tendencies of modification of the genre model]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*. Vyp. 59. T. 3. S. 69-76. [in Ukrainian]
- Shmelova, N. O. (2014). Monoopera Vitaliya Hubarenka «Samotnist'» – tvorchyy soyuz kompozytora i spivaka. [Vitaly Gubarenko's mono-opera “Loneliness” is a creative union of a composer and a singer]. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P.I. Chaykovs'koho*. Vyp. 2 (23). S. 83-88. [in Ukrainian]
- Shcherbakov, Ya. I. (2012). The influence of Indo-Buddhist culture on the genesis of the Zaju drama and the motifs in the plot of the drama. *Visnyk Kyiv's'koho*

- Natsional'noho universytetu imeni Tarasa Shevchenka*, (18). 79-81. [in Ukrainian]
- Shcherbakov, Ya.I. (2019). The theory of the Indian Sanskrit origin of the Chinese drama Zhujuisho in the context of studies of the cultural history of the East. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv*, (2), s. 471-474. [in Ukrainian]
- Coca, G. (2008). Ede Terényi – The Mono-Opera La Divina Commedia. Form and Contents (I. Part. Inferno). *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica*, 53 (2). P. 143-168. Retrieved from: [https://www.academia.edu/735433/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_I_Part_Inferno_\(07.04.2024\)](https://www.academia.edu/735433/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_I_Part_Inferno_(07.04.2024))
- Coca, G. (2009). Ede Terényi – The Mono-Opera La Divina Commedia. Form and Contents (II. Part. Purgatorio) *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica*, 54 (1). P. 257-278. Retrieved from: [https://www.academia.edu/735433/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_II_Part_Purgatorio_\(07.04.2024\)](https://www.academia.edu/735433/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_II_Part_Purgatorio_(07.04.2024))
- Coca, G. (2009). Ede Terényi – The Mono-Opera La Divina Commedia. Form and Contents (III. Part. Paradiso) *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica*, 54 (2). P. 247-273. Retrieved from: [https://www.academia.edu/735437/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_III_Part_Paradiso_\(07.04.2024\)](https://www.academia.edu/735437/Ede_Ter%C3%A9nyi_The_Mono_Opera_La_Divina_Commedia_Form_and_Contents_III_Part_Paradiso_(07.04.2024))
- Saamishvili, N. N. (2016). Musical Dramaturgy and the Structure of Images in Kaija Saariaho's Opera 'Émilie'. *Culture and Art*. Вип. 6. С. 854-859.
- Shchitova, S.A., Yufymchuk-Zavorotna, G. O. (2019). Chronotope features in monoopera. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Vyp. 16. S. 53-64.
- Stevens, J.S. (1997). Notes on the mono-opera «A Water Bird Talk» by Dominick Argento. Arizona State University.

Anhelina Trushevska

Monoopera: historical origins and psychological foundations of the genre

Abstract: The article clarified the definition of «mono-opera» by examining the remaining publications and research as well as presenting and analyzing Ukrainian and foreign expressions of the genre. During the investigation, the main psychological ambush of the genre was identified as the cult of specialness of the 20th century itself. Then the sciences, such as psychology and psychoanalysis, began to gain influence over S. Freud and C. Jung. The individual is increasingly seen as an individual, and not part of society, which has become, in our opinion, the main reason for the development of genre monoopera, where all processes focused within the character.

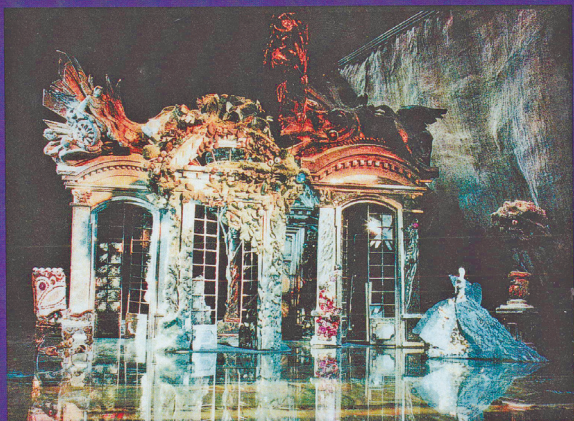
We examined the basic mechanisms of forming the logic of the character's behavior based on transactional analysis. Which one became the concept of the three main I-stans (Child, Father and Grown-up) by Eric Berne and was first described as the basis for interpreting the behavioral patterns of the mono-opera character. In this way, the basis of the character's internal conflict was revealed of irreconcilability between the two I-stanes of the Child and the Father inside individuality of hero. These investigations allowed us to gain a deeper understanding of the nature of the viewer's internal processes and his projections mechanism. Therefore, a communication strategy between the artist and the audience using the emotional sphere of the performer was proposed.

Keywords: mono-opera genre, event, reaction, transactional analysis, I-states, separation, behavioral patterns, logic of character behavior, internal conflict, audience projections.

БІБЛІОГРАФІЯ



Наталія
ВЛАДИМИРОВА



ІСТОРІЯ ТЕАТРУ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ І США

За основу у посібнику використано програму-конспект для вищих навчальних закладів культури і мистецтв у двох частинах, що укладена Наталією Владимировою для вищих навчальних закладів культури і мистецтв у 2005 році як міжвузівська наукова праця Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого та Львівського національного університету імені Івана Франка. Рецензентами були тоді доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри суспільних наук КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого Оніщенко О. І., кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Єрмакова Н. П., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова Миленька Г. Д. Програма-конспект тривалий час слугує як викладачам, так і студентам як найбільш «щільний» текстовий, інформативний матеріал дисципліни.

У посібнику, що є розширеною першою частиною програми-конспекту із трохи ширшими хро-

Наталія Владимирова. Історія театру Західної Європи і США. Посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Частина перша. – Київ, 2024. – 204 с. : іл.

нологічними рамками (охоплено не лише епоху Просвітництва, а й першу половину XIX ст.), зібраний матеріал не тільки доповнено, а також переформатовано, власне у спеціалізовану, фахову книгу. Книга-посібник дуже зручна у користуванні й цілком виправдовує свою назву. Тверда обкладинка формату А5, офсетний папір, оптимальний за розміром шрифт забезпечують зручність користування і в аудиторії, і в транспорті. Інтернет-ресурси через гаджети не завжди забезпечують об'єм потрібних для навчання і розвитку науки матеріалів (далеко не все часто оцифровується), а тому «серйозні» книги кишенькових форматів не лише в Україні, а й у багатьох технологічно розвиненіших країнах виявляються вкрай потрібними. Втім, так, як і дорога поліграфія, художні альбоми тощо. Книга як художня, інтелектуальна, наукова потреба далеко ще не вичерпала себе, та й навряд чи коли небудь вичерпає. Але не про це йдеться...

Вражає демократичністю і щирістю авторська передмова з назвою «До молодших колег», в якій пояснюються принципи структуризації посібника: «Формуючи цей матеріал, ми прекрасно розуміли, що він, у будь-якому разі, матиме компі-

ляційний характер, адже більшість його інформаційних фактів уже оприлюднені у певній хронологічній послідовності в різноманітних джерелах методичного характеру. Водночас, приступаючи до обробки та форматування матеріалу, ми намагалися дещо змістити акценти у його аналізі та подачі. Наприклад, уникати літературоцентричного підходу у презентації драматургічного матеріалу, більше уваги надавати дієвому застосуванню тих чи інших складових театральної культури у практиці як окремих митців, так і театральних інституцій. На наш погляд, певні явища в історії світового театру спровоковані та ґрунтуються на егоцентричних характеристиках тієї чи іншої творчої особистості. Саме тому ми включили у загальний контекст чимало біографічних відомостей із життя і творчості окремих драматургів, акторів, режисерів, сценографів».

Гадаю, студенти є найпершою цільовою аудиторією посібника, це реципієнти перших рядів партуру, якщо можна вживати щодо книги терміни театрального простору чи то пак інтер'єру театральних будівель. А тому можна пробачити узагальнені підписи до образотворчих творів відомих митців, використані у оформленні заставок до розділів посібника. Підписи розміщені на одній з перших технічних сторінок з усією повагою до класиків як знаменитостей, які не потребують представлення: номер по порядку, перша літера імені, прізвище, назва твору. А саме: 1. О. Екстер. «Вакханка» (Розділ I. Античний театр Європи); 2. А. Петрицький. «Скоморох». (Розділ II. Театр доби Середньовіччя); 3. О. Екстер. Ескіз костюма Джульєтти. (Розділ III. Театр епохи Відродження); 4. А. Пронашко, 3. Пронашко. Ескіз костюма до вистави «Свільський цирульник» П.-О. Бомарше. (Розділ IV. Театр епохи Просвітництва); 5. І. Нірод. Ескіз костюма до вистави «Дама з камеліями» О. Дюма. (Розділ V. Театр кінця ХІІІ – першої половини ХІХ століття. Доба Романтизму і Реалізму).

Ілюстративний матеріал до посібника з історії театру змусить читачів, якщо вони цього ще не знають, більш докладно довідатися про сценографів, історію образотворчого мистецтва як невід'ємну частину історії театру.

Чого лише вартє ім'я Олександри Екстер, пов'язане з проривом футуризму, кубізму, супрематизму в театральні декорації, постійний рух цієї мисткині вперед, як і багатьох інших авангардистів українського походження, які оновили застарілі драматичні формули. Більшість авангардистів належали до постімперського розпаду. Родом часто з України, вони розвивали європейське чи американське мистецтво ХХ століття, в тому числі мистецтво театру. Бенедикт Ліфшиць у знаменитих спогадах «Півторакий стрілець» називає найвидатніших авангардисток «амазонками, скіфськими наїзниками». Він часто бував у київській студії Олександри Екстер. Гадаю, Екстер належала насамперед собі самій, тоді Україні, а тоді вже всім іншим. Чи то Парижу з його Баті, чи Російській царській імперії з Таїровим, чи Ліфшицу, чи комусь іншому... В росії Екстер не жила більше трьох років. Київ чи Париж є містами, де вона вже навчала майбутніх професіоналів Світу. Вона навчала, зокрема, Пабло Пікассо не соромитись барв української вишивки чи ткацтва. Чи не тому зрілим відомим майстром він став на коліна в Парижі перед квітами Катерини Білокур? Гродно (нині Польща) – мала батьківщина мисткині, що генетично була білоруського та грецького походження, а як професіонал разом з Олександром Архипенком чи Олександром Богомазовим вона навчалася у Миколи Пимоненка.

Відштовхуючись від тем книги, отримуючи інформаційні імпульси від найвидатніших діячів культури і мистецтва всіх епох історії, можна сміливо досліджувати найрізноманітніші локальні мистецькі явища чи то глибокої античності, чи минулого століття.

Оскільки книга-посібник не є програмою-конспектом, вона прочитується суцільно. Наталія Владимірова вміло подає факти, прізвища, дати, структурно вибудовані з них хронологічно тривалі періоди як плинність процесів і явищ, що відбуваються в історії театру. Книга не є словником термінів, мистецьким лексиконом. І хоча основні прізвища чи назви творів виділено жирним шрифтом, вони не є порогами, не є перепорою в процесі читання, а це у такого типу наукових виданнях – велика цінність.

Валентина Грицук

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць Вип. 34. / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Ірина Ян (голова) та ін. Київ : Видавництво Ліра-К, 2024. 274 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 невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має містити **анотації з ключовими словами та назвою статті** (українською та англійською мовами), **інформацію про автора** (прізвище, ім'я, по батькові (повністю), індекс orcid, науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посада, номери телефонів, адреса електронної пошти). Неопубліковані матеріали авторів не повертаються. Редколегія не завжди поділяє точку зору автора, зберігає оригінальний стиль матеріалів, залишає за собою право **редагувати й скорочувати** подані матеріали.

Передрук статей, вже опублікованих в інших виданнях, не допускається.

Посилання на «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» при передруку публікацій є **обов'язковим**.

Рукопис має бути набраним без переносів слів, у текстовому редакторі Microsoft Word for Windows, шрифтом Times New Roman, кеглем 14, міжрядковий інтервал 1,5, з однократними пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу. **Одночасно обов'язково подається стислий реферативний виклад статті англійською мовою** (обсяг 1,5 сторінки формату А4), набраний тим самим шрифтом, кеглем та з інтервалом рядків 1,5.

Абзацні відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>. Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі DOC або RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): 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 34

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-4П,
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 24.06.2024. Формат 60x84 1/8.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. аркушів – 31,85. Обл.-вид. аркушів – 27,32

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, редакція: zv_lira@ukr.net