Міністерство культури 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 37

Київ 2025

УДК 7. 01 (07)
К38

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

Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

К38 Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. праць : Вип. 37 / М-во культури України, Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Гринишина М. (голова) та ін. – Київ : Видавництво Ліра-К, 2025. – 342 с. – Виходить двічі на рік.

ISSN 1997–4264

Випуск № 37 (2025 р.) «Наукового Вісника КНУТКіТ» відзначається розмаїтістю й широкою тематикою, попри важкі часи, що їх нині переживає Україна. Автори досліджень, спираючись на досягнення й традиції класичного театру та кіно, водночас уважно вивчають і знайомлять із новітніми напрямами, сучасними течіями в розвитку сценічного та аудовізуального мистецтв, висвітлюють їх нинішні проблеми та роль державного управління цими галузями. Читачі знайдуть у випуску чимало цікавого: від традицій театру І. К. Карпенка-Карого та Л. Курбаса до ролі сучасного продюсера в кінематографії та використання штучного інтелекту. У випуску з'явилася нова рубрика «Музичне мистецтво», традиційно подано матеріали у розділі «Культурологія» та «Бібліографія».

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(Протокол № 16 від 25.11.2025 р.)

Затверджено як фахове видання в галузі мистецтвознавства
наказом Міністерства освіти і науки України від 26.11.2020 №1471
(до переліку наукових видань включено у 2008 р.)

Збірник наукових праць «Науковий вісник Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» з 2015 року
представлено в міжнародних базах Google Scholar, Scientific Journals Impact Factor,
Scientific Indexing Services, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), Cros Ref.

Сайт Наукового вісника: http://nv.knutkt.edu.ua/

ISSN 1997–4264

© Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2025
© Автори статей, 2025

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Голова редакційної колегії:

Гринишина Марина, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

Члени редакційної колегії:

021 Аудіовізуальне мистецтво і виробництво

Алфьорова Зоя, доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри методологій крос-культурних практик Харківської державної академії дизайну і мистецтв (Україна).

Мусієнко Оксана, кандидат мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

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

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

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

025 Музичне мистецтво

Костюк Наталія, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри звукорежисури Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

Осадча Світлана, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Україна).

Редя Валентина, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського (Україна).

Ржевська Майя, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка- Карого (Україна).

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

026 Сценічне мистецтво

Безгін Олексій, кандидат мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України, завідувач кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

Владимирова Наталія, доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України, завідувачка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

Миленька Галина, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

034 Культурологія

Ангелова Ангеліна, доктор філософських наук, професор, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

Оніщенко Олена, доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри гуманітарних дисциплін Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

Рогожа Марія, доктор філософських наук, професор, професор кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Україна).

Павлова Олена, доктор філософських наук, професор, науковий співробітник Берлінського університету імені Гумбольдта (Німеччина).

EDITORIAL BOARD

Head of the editorial board:

Grynyshyna Maryna, Doctor of Art History, Professor, Professor of the Theatre Studies Department, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University. (Ukraine).

Members of the editorial board:

021 Audiovisual Art and Production

Alforova Zoia, Doctor of Art History, Professor, Head of the Methodologies of Cross-Cultural Practices Department, Kharkiv State Design and Arts Academy (Ukraine).

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

Chmil Hanna, Doctor of Philosophy, Professor, Academician of the Ukraine National Academy of Arts, Director of the Culturology Institute of the Ukraine National Academy of Arts (Ukraine).

Kaminskaite-Janchoriene Lina, Doctor of Humanities, Associate Professor, Lithuanian Academy of Music and Theatre (Lithuania);

Kopanya Kamil, PhD, Professor, A. Zełwerowicz Theater Academy (Poland).

025 Musical Art

Kostiuk Nataliia, Doctor of Art History, Professor, Professor of the Sound Engineering Department, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

Osadcha Svitlana, Doctor of Art History, Professor, Head of the Music History and Musical Ethnography Department, A. V. Nezhdanova Odessa National Music Academy (Ukraine).

Rediya Valentina, Doctor of Art History, Professor, Professor of the World Music Department, P. I. Tchaikovsky National Music Academy (Ukraine).

Rzhevska Maiia, Doctor of Art History, Professor, Professor of the Theatre Studies Department, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

Balevičiūtė Ramune, PhD, Associate Professor, Vice-Rector of the Lithuanian Music and Theater Academy (Lithuania).

026 Performing Arts

Bezgin Oleksii, Candidate of Art History, Professor, Academician of the Ukraine National Arts Academy, Head of the Organization of Theatre Business named after I. D. Bezgin Department, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

Vladymyrova Nataliya, Doctor of Art History, Professor, Academician of the Ukraine National Arts Academy, Head of the Theatre Studies Department, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

Mylenka Halyna, Doctor of Art History, Professor, Professor of the Theatre Studies Department, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

034 Cultural Studies

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

Onishchenko Olena, Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Humanitarian Disciplines Department, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

Rohozha Mariya, Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Ethics, Aesthetics and Culturology Department, Taras Shevchenko Kyiv National University (Ukraine).

Pavlova Olena, Doctor of Philosophy, Professor, Research Fellow of the Berlin Humboldt University (Germany).

ЗМІСТ

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Владимирова Наталія
Театральна антреприза в Україні останньої чверті XIX століття: культуротворчий аспект.....10

Гринишина Марина
Політична трагікомедія у «Березолі»: жанрові пошуки Леся Курбаса у художній системі політичного театру.....17

Іванова-Гололобова Дар'я
Народний ляльковий герой Індії Відушака як один з прообразів європейського лялькового протагоніста.....24

Кобзар Тетяна
Теоретико-методичні аспекти роботи з художніми творами при підготовці акторів 32

Кравчук Петро
Драматургічна творчість І. К. Карпенка-Карого в оцінках Івана Франка (до 180-річчя від дня народження корифея українського театру) 38

Левицький Олександр
Психофізична координація актора як чинник ефективності сценічного бою 46

Лягущенко Андрій
Трансформації постаті театрального менеджера в історичному контексті розвитку перформативних мистецтв 54

Майкут Кирило
Акторська імпровізація як інструмент створення сценічного образу 65

Овчієва Леся
Метафорична ономастика у п'єсах І. Карпенка-Карого та її вплив на мовно-голосову характеристику персонажів.....73

Пахарчук Олександр
Аналіз моделей продюсерської діяльності в українському театрі у сучасних сценічних практиках 81

Полонський Валерій
Історія розвитку українських недержавних театрів на прикладі їх діяльності у місті Харкові.....89

Ржевська Майя
Вертеп як об'єкт наукового дослідження: методологічні аспекти 98

CONTENT

SCIENE ART

Vladymyrova Nataliya
Theatrical impresario system in Ukraine in the final quarter of the nineteenth century: a culture-forming dimension.....10

Grynyshyna Maryna
Political tragicomedy in «Berezil»: Les Kurbas' genre explorations within the artistic system of political theatre.....17

Ivanova-Hololobova Daria
The folk puppet hero of India, Vidushaka, as one of the prototypes of the European puppet protagonist 24

Kobzar Tatiana
Theoretical and methodological aspects of working with artistic works in the training of actors 32

Kravchuk Petro
The dramatic creativity of I. K. Karpenko-Karyi in the assessments of Ivan Franko (To the 180th anniversary of the birth of Ukrainian theatre luminary).....38

Levytskyi Oleksandr
Psychophysical coordination of actors as a factor in the effectiveness of stage fighting 46

Lyagushchenko Andrii
Transformations of the theatre manager's role in the historical context of the development of the performing arts.....54

Maikut Kyrylo
Actor's improvisation as a tool for creating a stage image.....65

Ovchiieva Lesia
Metaphorical onomastics in the I. Karpenko-Karyi plays and its influence on the language and voice characteristics of the characters 73

Pakharchuk Oleksandr
Analysis of producing models in contemporary Ukrainian theatre practices 81

Polonskyi Valerii
The history of development of Ukrainian non-state theaters on the example of their activities in Kharkiv 89

Rzhevska Maiia
The vertep as a subject of scholarly inquiry: methodological aspects 98

Унанян Ліонелла
Трансформація системи управління театральною мережею України: структурно-функціональний аналіз (1990–2025 рр.) 107

Чигляєв Ярослав
Світло як сценічна домінанта в театрі італійського футуризму 1910-1920-х років.....116

Щурська Олена
Від радянського послуху до інтуїтивної присутності в театральній педагогіці.....124

Яндола Олександр
Інтерактивність у незалежних театральних спільнотах: досвід театрів «МУР», «МІСТ», «UZAHVATI».....132

Unanian Lionella
Possibilities of structural and functional analysis of transformations in the management system of Ukraine's theater network, 1991–2025 107

Chygliaiev Yaroslav
Light as a scenic dominant in the theatre of Italian Futurism (1910s–1920s).....116

Shchurska Olena
From soviet obedience to intuitive presence in theatre pedagogy 124

Yandola Oleksandr
Interactivity in independent theater communities: the experience of the theaters «MUR», «MIST», «UZahvati» 132

АУДІОВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

AUDIOVISUAL ARTS

Артеменко Марина
Штучний інтелект у кінематографі: можливості, ризики та перспективи.....142

Базів Дмитро
Особливості державної політики у сфері кінематографії в Україні в умовах війни.....148

Бедріна Надія
Образно-стилістичні стратегії репрезентації реальності у сучасному аудіовізуальному мистецтві.....156

Богдан Павло
Мовленнєвий вплив чи маніпуляція: філологічні засоби у телевізійному етері 162

Братерська-Дронь Марина,
Никоненко Володимир
Стилістичні особливості та ідейно-художня проблематика кінематографа Олександра Муратова 168

Вітрів Владислав
Особливості режисерської оповіді при створенні документального стилю в ігрових кінофільмах України доби Незалежності 177

Горобець Кирило
Технологічні особливості українського виробництва телевізійних серіалів.....186

Демура Алла,
Єсін Олексій
Абсурд як метод репрезентації трагічного в українському кіно.....196

Artemenko Maryna
Artificial intelligence in cinema: opportunities, risks and prospects 142

Baziv Dmytro
Peculiarities of Ukraine’s state policy in the cinematography sector during the war.....148

Bedrina Nadiia
Imagery and stylistic strategies of reality representation in contemporary audiovisual art.....156

Bohdan Pavlo
Speech influence and manipulation: philological means on television.....162

Braterska-Dron’Maryna,
Nykonenko Volodymyr
Stylistic features and idealogical and artistic themes in the cinema of Olexandr Muratov.....168

Vitriv Vladyslav
Specific features of directorial narrative in creating the documentary style in Ukrainian fiction films of the independence era.....177

Horobets Kyrylo
Technological features of Ukrainian production of television series.....186

Demura Alla,
Yesin Oleksii
The absurd as a method of representing the tragic in Ukrainian cinema.....196

Земляний Кирило
Автобіографічний досвід як інструмент синтезу документального та ігрового кінематографа 205

Івашечкіна Марія
Психофізичні техніки у роботі режисера аудіовізуальних мистецтв з акторами: питання дефініції, системи та практичного функціоналу 212

Клопенко Максим
Відлуння суспільних хвилювань у польському документальному кіно 1970-х років 220

Інна Кочарян
Фінансове забезпечення продюсерської діяльності: сучасні підходи, проблеми та перспективи розвитку 230

Лупій Ярослав, Даниленко Сергій
Модель практичної підготовки майбутніх режисерів кіно і телебачення в умовах мультимедійного середовища 238

Лучин Анатолій
Естетика аудіовізуального монтажу в рекламі: формування емоційного наративу споживачів продукту 247

Мусієнко Оксана С.
Феномен кінозірки в ідейно-естетичній системі сучасної екранології 256

Нечмоглод Едуард
Абсурд реальності: драматургічні стратегії Квентена Дюп'є у фільмах 2022–2024 років 265

Новікова Людмила
Ренесансна новела в інтермедіальному діалозі: інтерпретаційні стратегії та екранізаційні практики 272

Омелянчук Владислав
Тілесність кіноактора як чинник катарсичного ефекту: феноменологічний підхід 281

Погребняк Галина
Концептуалізація біографізму в екранно-сценічній творчості автора-режисера 289

Старкова Ганна
Doing Digital Film History у дзеркалі української аудіовізуальної сфери: критика інструментів, лудологічна нестабільність та «зона обміну» 298

Zemlianyi Kyrylo
Autobiographical experience as a tool for the synthesis of documentary and fiction cinema 205

Ivashechkina Mariia
Psychophysical techniques in directing for audiovisual arts: definition, system, and practical application 212

Klopenko Maksym
The echo of social upheavals in Polish documentary cinema of the 1970s 220

Kocharian Inna
Financial provision of production activities: modern approaches, problems and development prospects 230

Lupiy Yaroslav, Danylenko Serhii
A model of practical training for future film and television directors in a multimedia environment 238

Luchyn Anatolii
The aesthetics of audiovisual editing in advertising: shaping emotional narrative of product consumers 247

Moussienko Oksana St.
The movie star phenomenon: cultural and aesthetic dimensions of cinematic myth 256

Nechmohlod Eduard
The absurdity of reality: Quentin Dupay's dramatic strategies in films from 2022 to 2024 265

Novikova Liudmyla
The renaissance novel in intermedial dialogue: interpretative strategies and screen adaptation practices 272

Omelianchuk Vladyslav
The embodiment of the film actor as a factor of the cathartic effect: a phenomenological approach 281

Pogrebniak Halyna
Conceptualization of biography in the screen and stage creativity of the author-director 289

Starkova Hanna
Doing Digital Film History in the mirror of the Ukrainian audiovisual sphere: criticism of tools, ludology instability and the «zone of exchange» 298

Туряниця В'ячеслав
Гібридність як естетична стратегія в кінематографі Філіпа Сотниченка: еволюція авторського стилю 306

Tyryanytsa Viacheslav
Hybridity as an aesthetic strategy in the film of Philip Sotnychenko: the evolution of the author's style 306

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

MUSIC ART

Станіславська Катерина
Функціональна роль музики у формуванні кінематографічного хронотопу 314

Stanislavska Kateryna
The functional role of music in the formation of the cinematographic chronotope.....314

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

CULTUROLOGY

Оніщенко Олена
Стратегії дослідження тандему/тандемної творчості: у пошуку втрачених ідей.....324

Onishchenko Olena
Strategies for researching tandem/tandem creativity: searching for lost ideas 324

БІБЛІОГРАФІЯ

BIBLIOGRAPHY

Гринишина Марина
Лягущенко Андрій. Український театр: видатні діячі та менеджмент: монографія. Київ, 2021. 495 с. 334

Grynyshyna Maryna
Liagushchenko Andrii. Ukrainian Theatre: outstanding figures and management: Monograph. Kyiv, 2021. 495 p. 334

Щукіна Юлія
Український театр на сторінках «Українського театру» / Аркадій Драк; упорядник Наталія Владимирова. Київ: Щек. 280 с. 336

Shchukina Yuliia
Ukrainian theatre on the pages of the «Ukrainian Theatre» / Arkadii Drak; compiled by Natalia Vladimirova. Kyiv: Shchek. 280 p. 336

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792(477.541)”1875/1899”(045)
DOI: 10.34026/1997-4264.37.2025.345139

Владимирова Наталія,
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8882-3957
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, Professor of the Theatre Studies Department. I. K. Karpenko-Karyi, Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

ТЕАТРАЛЬНА АНТРЕПРИЗА В УКРАЇНІ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XIX СТОЛІТТЯ: КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ АСПЕКТ

Анотація. Мета статті полягає у презентації вибраних сторінок історії театрального життя Харкова останньої чверті XIX ст., зокрема щодо впровадження та розвою міської театральної антрепризи, яка стала невід’ємною складовою культурного життя міста і важливим чинником розвитку українського театру на теренах усієї України. ***Методологія*** дослідження базується на використанні та поєднанні історико-реконструктивного, аналітичного та описового методів. ***Наукова новизна*** дослідження полягає в оприлюдненні невідомих або зовсім недосліджених фактів театральної культури України минулих часів, що, нашу думку, є одним із найбільш пріоритетних завдань сучасного театрознавства. Опрацювання багатьох артефактів для широкого загалу науковців, збагачує та урізноманітнює загальну картину розвитку театральної культури України останньої чверті XIX століття, а іноді – змушують навіть змістити акценти щодо того чи іншого явища, тієї чи іншої постаті, яка очолювала мистецькі процеси. У ***Висновках*** зазначено, що формуванню та піднесенню загальної культури міста сприяло чимало чинників, зокрема й гастролі зарубіжних виконавців; у контексті розвою національної свідомості в умовах російської імперії наголошено важливе місце неодноразових виступів на різних сценічних майданчиках Харкова українських труп за участі М. Л. Кропивницького, М. К. Садовського, М. К. Заньковецької; визначено важливе місце у формуванні театральної культури Харкова преси, зокрема самостійного, неупередженого аналізу різноманітних подій та явищ, що різнить дописи її представників.

Ключові слова: Харків, драматичний театр, антреприза, гастролі, сценічний майданчик, українські актори, театральна преса.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Насамперед, слід наголосити, що фонди різноманітних музеїв, бібліотек, державних і приватних архівів та колекцій й досі приховують і зберігають різноманітні артефакти щодо театральної культури України минулих часів. У трагічних обставинах сьогодення, коли національна культура, зокрема й театральна, є потужною зброєю у боротьбі за незалежність, ці матеріали набувають особливої актуальності. Адже саме вони засвідчують, що театр, як один із найбільш яскравих і потужних виразників багатьох проблем українського народу, не лише був невід’ємною частиною суспільно-політичного життя, а й очолював процес самоідентифікації української нації. І одним із показових осередків розвою таких процесів був Харків в останній чверті XIX століття.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. На жаль, змушені визнати, що пропонована тема не має суттєвого осмислення у відомих нам театрознавчих публікаціях. Авторка цієї статті ще на початку 90-х років минулого століття у межах

дисертаційного дослідження «Гастролі французьких акторів в Україні (80-ті роки XIX – початок XX століття)», спираючись на архівні джерела присвятила окремий підрозділ театральній культурі Харкова вказаного періоду. Втім, ці матеріали не набули оприлюднення ніде, крім указаної дисертації. У 2019 році вийшла друком монографія відомого дослідника українського театру, академіка НАМ України Р. Я. Пилипчука «Історія українського театру (від витоків до кінця XIX століття)» (Пилипчук, 2019), де фрагментарно представлені й окремі події з театрально-культурного життя Харкова, пов'язані, головним чином, з виступами у місті українських труп. Слід згадати й окремі публікації харківських науковців, зокрема розвідку Ю. Полякової «Дослідження театральної культури Харкова в XIX – першій половині XX ст.: проблеми історіографії» (Полякова, 2018), де також фрагментарно подаються прізвища окремих особистостей, які, тим чи іншим чином, мали відношення до організаційно-творчих театральних подій міста. Слід також акцентувати, що згадані науковці активно спиралися на працю відомого історика харківської старовини М. Черняєва «Харьковский иллюстрированный театральный альманах. Материалы для истории Харьковской сцены», що й досі залишається найбільш інформаційно змістовним джерелом для сучасних дослідників історії театру в Україні (Черняев, 1900).

Окремо зазначимо проблему, яка сьогодні значно ускладнює історичні дослідження науковців. Ідеться про рекомендаційну пораду щодо невикористання російськомовних джерел. Тут слід нагадати, що у другій половині XIX – початку XX століття матеріалів українською мовою, які б містили інформацію про культурні події на теренах України, зокрема, й в одному із найбільш великих губернських міст – Харкові, практично не існувало. На наш погляд, враховуючи об'єктивні обставини, а саме: фактичну відсутність у вказаний період україномовної преси, а також спираючись на ретельний вибірковий аналіз тих матеріалів, що вказують на надбання та розвій української культури, цілком можливе залучення до сучасних історичних досліджень рецензій, критичних оглядів і статей, написаних російською мовою.

Пропонована тема, як вже зазначено, не має суттєвого осмислення у відомих нам театрознавчих публікаціях. Тож ***мета статті*** – виявлення та акцентуація окремих сторінок історії театрального життя Харкова останньої чверті XIX століття, найбільш показових явищ культурного життя міста, що стали важливою складовою розвитку українського театру цього періоду на теренах усієї України.

Виклад основного матеріалу. Театральне життя Харкова останньої чверті XIX – початку XX століття, можливо, й не таке яскраве, як в інших губернських містах – Києві та Одесі, також містило у собі чимало цікавих явищ, подій, неординарних постатей, які дають змогу говорити про це місто як про одне із найбільш театральних на обширах російської імперії.

Серед численних імен, дотичних до культурного життя міста, насамперед слід відзначити родину Дюкових, з якою тісно була пов'язана історія харківського драматичного театру визначеного періоду. Представники цієї династії почергово очолювали місцеву антрепризу, започатковану ще у 70-х роках XIX ст. Саме тоді Миколі Дюкову вдалося зібрати доволі пристойну драматичну трупу, до якої входили вже відомі на той час актори: М. Новіков, Ф. Козловська, М. Глєбова, В. Форкатті, І. Стрельський. Однак треба визнати, що відсутність досвіду у цього антрепренера та певні матеріальні труднощі завадили тривалому існуванню колективу і невдовзі він припинив своє існування. Надалі багато хто з названих акторів з успіхом виступав на різноманітних сценічних майданчиках Києва та Одеси, а окремі, як до прикладу – М. Новіков і В. Форкатті навіть відкрили власні антрепризи.

Втім, історія зберегла факти, що засвідчують особливе місце антрепризи М. Дюкова не лише у культурному, а й у суспільно-політичному житті Харкова. Так, наприклад, у сезон 1875-76 років цим колективом була поставлена п'єса італійського автора Л. Камолетті «За монастирським муром» («Сестра Тереза»), що витримала при повному зборі 25 показів. Згодом рецензенти справедливо зазначали, що успіх вистави був гарантований не лише прекрасним акторським виконанням, а й артикульованому постановкою ідейному змісту твору, скерованому проти єзуїтської ідеології католицького духівництва. З цієї причини спектакль взагалі прагнули заборонити, на чому особливо наполягали високі чини місцевого духівництва та влади.

З кінця 70-х і до 1893 року приміщення міського театру здавалося на короткі строки в оренду різним антрепренерам: М. Новікову, П. Медвєдєву, В. Форкатті, В. Андрєєву-Бурлаку. Звісно, твор-

чо-організаційна діяльність кожного з них не була рівнозначною, але – і цей факт, на жаль, потрібно визнати – майже завжди завершувалася фінансовим крахом. У результаті антрепренери повертали театр до міської Управи з новими боргами. У цей час формальною власницею приміщення театру виступала Варвара Дюкова – вдова Миколи Дюкова, який пішов з життя на початку 80-х. Враховуючи скрутне становище, в якому опинився театр, у жовтні 1886 року вона навіть звертається до міського голови з такими відчайдушними словами: «За останні 10 років театральна справа у провінції страшенно занепала. Сьогодні для задовільної організації театральної справи необхідний не лише досвід, знання та неабияка матеріальна підтримка, а й певна щаслива вдача. Вимоги публіки зростають, а контингент театральних діячів – значущий за своєю кількістю, напрочуд слабкий за якістю» (Дюкова, 1886)[1].

Наприкінці 80-х років В. Дюкова здає в оренду приміщення театру антрепренеру М. Бородаю, який, прослуживши до того декілька років і касиром, і бухгалтером, і контролером, – доволі добре знав практично усі особливості й тонкощі ведення театральної справи, її організаційний та фінансовий бік. Саме цими обставинами, а також запрошенням до трупи режисера М. Синельникова можна пояснити доволі успішну діяльність у Харкові цієї антрепризи. Вперше за останній період свого функціонування театр не мав фінансових втрат, а актори вчасно отримували зарплатню.

Одним із найбільш плідних і цікавих періодів харківського драматичного театру можна вважати 90-ті роки, коли його очолила Олександра Дюкова – дочка Миколи та Варвари, спадкоємиця їхньої справи. Потрібно наголосити, що у відомих нам напрацюваннях з історії харківської сцени цей період висвітлений недостатньо повно і, безперечно, заслуговує на більш ретельне дослідження. Сьогодні ми зупинимося й акцентуємо лише два моменти, що засвідчують прогресивність творчо-організаційних починань О. Дюкової. Так, наприклад, у сезон 1894-95 років за її ініціативою режисером трупи був запрошений М. Пєсоцький – доволі відомий вже на той час актор, який з успіхом виступав і в Одесі, і в Києві. Харківська публіка із задоволенням сприйняла цей факт, відзначаючи палке прагнення режисера служити мистецтву. Наголосимо, що аналіз харківської преси дає змогу піддати сумніву характеристику М. Пєсоцького, вміщену у 6 томі «Історії руського драматичного театру». Так, зокрема, у ній міститься твердження, що під керівництвом цього антрепренера трупа тупцювала на місці, глядач часто нудьгував, а репертуар мав стихійний характер. Проаналізувавши періодичну пресу, документальні джерела, інші архівні документи, ми не можемо погодитися з таким твердженням, адже саме М. Пєсоцький першим послідовно і наполегливо почав уводити до репертуару і презентувати харків'янам поруч із драматургією О. Островського, Д. Фонвізіна та І. Тургенєва – тобто виключно російськими творами – й твори зарубіжних авторів. Про це переконливо свідчить каталог п'єс, постановка яких була здійснена у театрі О. Дюкової у другій половині 90-х років. Саме за керівництва М. Пєсоцького відбулися прем'єри «Ромео і Джульєтти», «Коріолана» і «Тімона Афінського» В. Шекспіра, романтичних драм Ф. Шіллера «Розбійники», «Підступність і кохання», «Марія Стюарт», вистави «Уріель Акоста» К. Гуцкова та «Мінна фон Барнхельм» Г. Лессінга.

А трохи згодом афішу харківського драматичного театру прикрасила низка прізвищ і французьких авторів. Були здійснені постановки «Севільського цирульника» П-О. Бомарше, «Скупого» Ж.-Б. Мольєра, «Королеви Наварської» та «Адрієнни Лекуврер» Е. Скріба, «Американки» О. Дюма-сина, «Терези Ракен» Е. Золя. Абсолютним досягненням у плані розширення репертуару можливо вважати появу таких творів, як «Сафо» Д. Грільпарцера, «Візник Геншель» Г. Гауптмана, «Бій метеликів» і «Загибель Содому» Г. Зудермана. На наш погляд, ці факти є виразним свідченням долучення драматичного театру міста до тих модерних течій, що спостерігалися у західноєвропейській театральній культурі.

Як позитивний в організаційній діяльності М. Пєсоцького потрібно відзначити й факт запровадження ним у театрі постійних загальнодоступних вистав. Такі вистави влаштовувалися, як правило, по понеділках і пропонували на перегляд харків'янам найбільш популярні сценічні твори.

Щодо організаційної діяльності самої О. Дюкової, то вона мала свої специфічні особливості. Так, наприклад, вже на початку 90-х років власниця за-

[1] Тут і далі переклад наш. – Н. В.

клала приміщення, що їй належало, міському банку. І відразу ж, з першого півріччя, припинила платити не лише відсотки, а й за страховку будівлі. А коли через деякий час отримала з банку нагадування про необхідність платежу, то звернулася до Думи із закликом і сподіваннями, що «у зв'язку з капітальною перебудовою приміщення по вулиці Сумській і пам'ятаючи заслуги діда нашого Млотковського і матері нашої у справі утворення та підтримки театру у Харкові, Дума в інтересах справедливості простягне руку допомоги» (Дюкова,1893). Підприємиця не прогадала. Міська влада відгукнулася на такий заклик, О. Дюкова отримала субсидію у розмірі 3000 карбованців і не лише відремонтувала фасад театру, а й уклала значну частину цих грошей на придбання нових декорацій, меблів, костюмів.

Зручна зала для глядачів на 150 місць у партері з 3-ма ярусами по 20 лож, невелика, але дуже добре змонтована сцена з вдало встановленою і закріпленою системою куліс, електричне освітлення (до речі, запроваджене О. Дюковою однією з перших серед театральних діячів), – все це зробило приміщення театру одним із найбільш привабливих майданчиків міста навіть для виступів зарубіжних гастролерів.

Щодо гастрольної діяльності в місті митців зарубіжного театру, в останній чверті XIX століття, то слід відзначити, що харківська публіка мала змогу ознайомитися з доволі великою кількістю яскравих виконавців. Серед них були відомі трагіки італійського театру: Т. Сальвіні та Е. Россі, а також – знаменита драматична акторка Е. Дузе, солістка лондонського театру «Ковент-Гарден» та Метрополітен-опера Альма Фострем, легендарна французька виконавиця С. Бернар. Чи не найбільшого резонансу набули у театральному житті Харкова цього періоду гастролі одного із провідних представників європейського сценічного мистецтва французького трагіка Ж. Муне-Сюллі. Вони відбулися 30 жовтня 1899 року, коли на сцені театру Комерційного Клубу актор виступив у ролі Гамлета в однойменній п'єсі В. Шекспіра. Кореспондент харківської газети «Южный край» опублікував доволі детальний аналіз сценічної інтерпретації Ж. Муне-Сюллі цього шекспірівського образу. І тут, насамперед, слід вказати на абсолютно незалежну думку цього критика, що була висловлена дещо всупереч тим, вже усталеним характеристикам, які пролунали на шпальтах газет Києва і Одеси – міст, де гастролі французького трагіка відбулися напередодні. Так, зазначаючи, що роль Гамлета у виконанні актора складається з трьох сценічних замальовок, кожна із яких має свої особливості, кореспондент передусім відзначав меланхолічний настрій, яким була просякнута вся гра Ж. Муне-Сюллі. Описуючи зустрічі принца з Привидом батька, автор закидає акторові те, що він веде цей діалог спиною до глядачів, а це не дає змоги спостерігати за його «...мімічною грою, на якій у цей момент сконцентрована вся увага глядачів». Наступну сцену, коли Гамлет–Ж. Муне-Сюллі, охоплений жахом, безсило падав на руки друзів, критик вважав «...занадто красивою і продуманою». А далі, вказуючи на те, що сама трагедія дає можливість використання цілої низки різноманітних сценічних ефектів, зауважує: «Муне-Сюллі дуже широко використовує такі ефекти, навіть занадто широко... Висунуті на перший план, вони закривають собою внутрішні пружини трагедії». Рецензентові навіть здалося, що ретельно опрацьований, з великою кількістю оригінальних, прекрасно розроблених деталей зовнішній малюнок ролі змусив глядачів забути про «велику скорботу, яка переповнювала душу Гамлета». Неодноразово наголошуючи певну інфантильність у грі французького митця, автор критичного огляду формулює таке питання щодо концепції шекспірівського героя у виконанні Ж. Муне-Сюллі: «Важко до кінця зрозуміти загальне завдання французького трагіка у цій ролі: чи вважає він причиною страждань данського принца його слабохарактерність? Чи прагне зобразити Гамлета філософом?». І, нарешті, вказуючи на певний пафос і штучність у пластиці й позах актора, рецензент робить такий, доволі стриманий, висновок: «Прийом артист мав хороший, але не надто захоплений... Гра Муне-Сюллі розважає наше око, але не торкається серця» (С. П., 1899).

У контексті наведених критичних зауважень рецензента варто, на наш погляд, нагадати лаконічну оцінку Лесі Українки гри французького актора. І, хоча вона стосується ролі іншого шекспірівського героя – Отелло, у якій Ж. Муне-Сюллі виступив напередодні приїзду до Харкова на київській сцені, доволі показовим є те, що висновок харківського рецензента та української поетки практично ідентичні: «Гра Ж. Муне-Сюллі світить, але не гріє», – зауважувала українська поетка (Українка, 1978, с. 150).

Надзвичайно важливе значення для культурно-суспільного розвитку міста мали гастролі різноманітних українських труп, що відбувалися у Харкові в останній чверті XIX століття і незмінно супроводжувалися доволі широкою пресою та гучними відгуками. Тут слід передусім нагадати події 1882 року, коли антрепренер А. Пальчинський найняв за контрактом із кожним багато акторів доволі популярної на той час трупи Г. Ашкаренка. Цікаво, що одним із її виконавців був М. Л. Кропивницький, який у новій антрепризі взяв на себе обов'язки й режисера. З 4 квітня до 25 червня цей колектив з величезним успіхом грав у приміщенні міського театру М. Дюкова. Вельми цікавим видається той факт, що у липні того ж року, коли трупа Г. Ашкаренка знову стає самостійною, з дозволу нового генерал-губернатора Харкова Д. Святополка-Мирського на сцені театру «Баварія» актори грали виключно українські п'єси. Відомо, що саме у цей час, крім М. Кропивницького до трупи приєднався і М. Садовський.

Зазвичай сценічними майданчиками для гастролей українських труп слугували майданчики літніх театрів міста. Так, наприклад, у червні 1891 року в театрі саду «Тіволі» – одному із найбільш улюблених місць відпочинку харків'ян – відбулися тривалі гастролі «Об'єднаних товариств малоросійських артистів п.п. Садовського і Саксаганського», на що преса відгукнулася таким чином: «П.п. Садовський, Саксаганський, Карпенко-Карий як завжди зіграли свої ролі так досконало, як і притаманно цим справжнім художникам-артистам. Молода акторка пані Маркович мала неабиякий солідний успіх; вона виявила багато почуття, у неї виразне обличчя і голос – симпатичний, гнучкий...» (Театр и музыка, 1891, № 3597).

У червні 1894 року на цьому самому майданчику театру саду «Тіволі» харківські глядачі спостерігали вистави «Товариства русько-малоросійських акторів» за участі М. Кропивницького та Л. Манька. А згодом М. Кропивницький саме перед харківськими глядачами презентував такі твори як: власну комедію «Джигун», «Царицині черевички» Г. Ашкаренка (за М. Гоголем), драму М. Старицького «Юрко Довбиш», комедію В. Самійленка «Дядькова хвороба», драму Б. Грінченка «Нахмарило».

Чималий резонанс у театрально-культурному житті міста мали гастролі трупи М. Л. Кропивницького за участі М. Заньковецької, що проходили у жовтні-листопаді 1899 року. Цього разу українські артисти отримали дозвіл на виступи на сцені Оперного театру. Їх неабиякий успіх засвідчує, насамперед, широка преса, присвячена аналітично-критичному огляду вистав та окремим виконавцям. Так, наприклад, про постановку «Назара Стодолі» Т. Шевченка критика писала: «...розіграна вона була дуже досконало, а пальма першості, як завжди, належить п. Кропивницькому, який був неперевершеним у ролі Кичатого» (А. П., 1899, № 6469).

Цікавий і той факт, що саме в цей час на сцені театру Комерційного Клубу проходили вже згадувані вище гастролі Ж. Муне-Сюллі.

До речі, харківська преса зберегла доволі цікаві, але, на жаль, не до кінця вивчені та проаналізовані відгуки про виконання М. Заньковецькою таких ролей, як Варка («Нещасне кохання» Л. Манька), Аміна («Ясні зорі» Б. Грінченка, Ликера («Зимовий вечір», інсценівка М. Старицьким оповідання польської письменниці Е. Ожешко). Звертаючись до виступів М. Заньковецької, харківські критики завжди наголошували «надзвичайно художнє виконання» у грі української акторки (А. П., 1899, № 6471).

І саме з Харковом, а точніше – з харківською публікою пов'язані одні з найбільш зворушливих спогадів М. К. Заньковецької. Як відомо, всюди, хоч де б вона гастролювала, численні прихильники намагалися обдарувати акторку. Серед цих подарунків були і дорогоцінності, і різноманітні коштовні прикраси, навіть хутро із соболів. Але, за свідченням сучасників, найбільше Марія Костянтинівна цінувала скромні презенти, як, наприклад, – букетики від молоді, яка зазвичай вітала її з гальорки. «Якось у Харківському цирку ми грали "Глитай, або ж Павук", – розповідала М. Заньковецька. – Після вистави до мене за куліси прийшла вже немолода жінка. В руках у неї були два апельсини і букетик весняних жовтеньких квітів. "Всі вам дають, візьміть же і від мене!" – і протягнула мені ці дарунки. Я не можу забути її сердечної теплоти та щирості й завжди з великим задоволенням згадую про цей подарунок» (Богомолець-Лазурська, 1961, с. 41) .

Визначаючи головні події у театральному житті Харкова останньої чверті XIX століття, слід особливо наголосити неабияке значення у цьому процесі міської преси. Кореспонденти таких видань, як «Південний край» та «Харківські губернські

відомості» постійно й послідовно, а головне – доволі об'єктивно висвітлювали та аналізували події й яскраві персоналії театрально-культурного життя міста. Серед цих дописувачів, насамперед, знову звернемося до постаті журналіста та театрального оглядача М. І. Черняєва, якому належить і висвітлення гастролей у Харкові зірок європейської сцени, і міркування про акторську індивідуальність М. Л. Кропивницького, і висновки щодо художніх і виховних функцій театрального мистецтва. Частково окремі з цих матеріалів (цей факт ми вже зазначали вище) згодом увійшли до збірки «Харьковский иллюстрированный театральный альманах. Материалы для истории Харьковской сцены».

Висновки. Пропонований і проаналізований матеріал засвідчує, що Харків, поряд з іншими великими містами України другої половини XIX століття – Києвом і Одесою, був не лише одним із промислово-економічних центрів, а й осередком духовного і культурного життя. Саме тут були сконцентровані різноманітні театральні інституції, редакції газет і літописів, отримала розвиток антреприза, спостерігалося активне гастрольне життя. Такі процеси засвідчують факти творчо-організаційної діяльності представників династії Дюкових та інших антрепренерів, які очолювали театральне життя міста, критичні матеріали рецензентів, зокрема – їхні гострі, неупереджені дописи щодо відомих майстрів, гастролі у місті зарубіжних виконавців, а особливо – виступи на різноманітних майданчиках Харкова труп українських акторів. Неодноразові гастролі у місті в останній чверті XIX століття М. Кропивницького, П. Саксаганського, І. Карпенка-Карого, М. Садовського, М. Заньковецької та інших акторів, які демонстрували харків'янам свою майстерність в українському репертуарі, є, на наш погляд, особливо важливи фактом укорінення у соціально-культурному і духовному житті міста української культури, що, у свою чергу – акцентує процес самоідентифікації нації на межі XIX–XX століття.

Вважаємо, що подальше опрацювання документальних джерел та артефактів, що засвідчують неабияку важливість у театрально-культурному житті Харкова останньої чверті XIX століття українського сегменту, якомога активніше введення цих матеріалів в обіг українського театрознавства є надзвичайно важливим завданням, що конче потребує уваги дослідників у найближчі часи.

Джерела та література

А. П. (1899). Театральные заметки. *Южный край.* № 6469.

А. П. (1899). Театральные заметки. *Южный край.* № 6471.

Богомолець-Лазурська, Н. (1961). *Життя Марії Заньковецької.* Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. 65 с.

Дюкова, В. (1886). *О состоянии театрального дела в Харькове*: Харьковский областной архив, ф. 3, оп. № 26.

Дюкова, А. (1893). *Об оказании материальной помощи*: Харьковский областной архив, ф. 45, оп. № 2.

Пилипчук, Р. (2019). *Історія українського театру (Від витоків до кінця XIX ст.)*. Львів: Вид-во ЛНУ імені І. Франка. 356 с.

Полякова, Ю. (2018) Дослідження театральної культури Харкова в XIX – першій половині XX ст.: проблеми історіографії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* Вип. 51. С. 142-163.

С. П. (1899). Муне-Сюлли в роли Гамлета: *Южный край.* № 6475.

Театр и музыка (1891). *Южный край.* № 3597.

Українка, Леся (1978). Листи. Зібрання творів: у 12 т. Тт. 10-11. Київ: Наукова думка. 541 с.

Черняев, Н. (1900). *Харьковский иллюстрированный театральный альманах. Материалы для истории Харьковской сцены.* Харьков: Типография «Южного края». 106 с.

References

A. P. (1899). Teatralni zametki. *Yuzhnyy kray* [Theatrical notes. Southern region]. № 6469.

A. P. (1899) Teatralni zametki .*Yuzhnyy kray* [Theatrical notes. Southern region]. № 6471.

Bohomolets-Lazurska, N. (1961). *Zhyttia Marii Zankovetskoi* [The life of Maria Zankovetska]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR. 65 s.

Dyukova, V. (1886). *O sostoyanii teatralnogo dela v Kharkove* [On the state of theatrical affairs in Kharkov]: Kharkovskii oblastnoi arkhiv, f. 3, op. № 26.

Dyukova, A. (1893). *Ob okazanii materialnoi pomoshchi* [On the provision of financial *assistance]:* Kharkovskii oblastnoi arkhiv, f. 45, op. № 2.

Pylypchuk, R. (2019). *Istoriia ukrainskoho teatru (Vid vytokiv do kintsia XIX st.)* [History of Ukrainian theater (From the origins to the end of the 19th century]. Lviv: Vyd-vo LNU imeni I. Franka. 356 s.

Poliakova, Yu. (2018). Doslidzhennia teatralnoi kultury Kharkova v XIX – pershii polovyni XX st. [Research on the theatrical culture of Kharkiv in the 19th and first

half of the 20th centuries: problems of historiography]: problemy istoriohrafii. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity.* Vyp. 51. S.142-163.

S. P. (1899). Mune-Syulli v roli Gamleta.*Yuzhnyy kray* [Mune-Syully v roly Hamleta: Yuzhnyy kray 37 / 5 000 Mune-Sulla in the role of Hamlet: Southland]. № 6475.

Teatr i muzika (1891) [Theatre and music]. *Yuzhnyy kray*, № 3597.

Ukrainka, Lesia (1978). *Lysty*. Tvory [Letters. Collected Works]: u 12 t. Tt. 10-11. (1876-1897); T. 11. Kyiv: Naukova dumka. 541 s.

Cherniaev, N. (1900). *Kharkovskiy illyustrirovannyy teatralnyy almanah* [Kharkov illustrated theater almanac]. Kharkov : Tip. gaz. «Yuzhnyy kray». 106 c.

Nataliya Vladymyrova

Theatrical Impresario System in Ukraine in the final quarter of the nineteenth century: a culture-forming dimension

Abstract. Purpose of the article. By addressing certain pages in the history of Kharkiv's theatrical life in the last quarter of the 19th century – particularly facts confirming the significance of reforms introduced by members of one of the most renowned families of theatrical patrons and enthusiasts, the Dyukov family – the proposed material aims to reveal the most illustrative phenomena observed in Kharkiv's theatrical and cultural life, which undoubtedly formed an important component of the development of Ukrainian theatre during this period across the territory of Ukraine. ***Research methodology*** is based on the use and combination of historical-reconstructive, analytical, and descriptive methods**.** ***Scientific novelty*** of the research lies in the disclosure of previously unknown or entirely unexplored facts of Ukraine's theatrical culture of the past, which, in our view, is among the highest priorities of contemporary theatre studies. The processing of many artefacts for a wider scholarly audience enriches and diversifies the overall picture of the development of Ukraine's theatrical culture in the last quarter of the 19th century, and at times even compels a shift in emphasis concerning phenomena or figures who spearheaded artistic processes. ***Conclusions*** state that numerous factors contributed to the formation and advancement of the city's general culture, among them the tours of foreign performers; within the context of forming national consciousness under the Russian Empire, the article emphasizes the significance of repeated performances in various Kharkiv venues by Ukrainian troupes featuring M. L. Kropyvnytskyi, M. K. Sadovskyi, and M. K. Zankovetska; it also highlights the important role of the press in shaping and developing Kharkiv's theatrical culture, particularly through its independent and unbiased analyses of diverse events and phenomena, which distinguishes the contributions of its representatives.

Keywords*:* Kharkiv, drama theatre, enterprise, tours, stage venue, Ukrainian actors, theatrical press.

Подано до редакції 27.08.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 792.071.2.027(477)”19”Кур:[792.28(477.411)”1922/1926”Бер:82-24]](045)
DOI: 10.34026/1997-4264.37.2025.345140

Гринишина Марина,
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6010-2282
доктор мистецтвознавства, професор, професор
кафедри театрознавства. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

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

ПОЛІТИЧНА ТРАГІКОМЕДІЯ У «БЕРЕЗОЛІ»: ЖАНРОВІ ПОШУКИ ЛЕСЯ КУРБАСА У ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ ПОЛІТИЧНОГО ТЕАТРУ

Анотація. Мета статті – зосередитись на жанрових пошуках Леся Курбаса у художній системі політичного театру, сконкретизувавши їхні результати на прикладах вистав за класичними трагедіями В.Шекспіра «Макбет» (1924) та Ф. Шиллера «Змова Фієско в Генуї» (1928). ***Методологія дослідження*** базується на поєднанні елементів історико-реконструктивного, структурно-аналітичного, феноменологічного та описового методів. ***Наукова новизна*** праці полягає у тому, що березільські вистави Леся Курбаса за «високою» класикою вперше були розглянуті як жанрові пошуки режисера у художній системі політичного театру. ***Результати дослідження.*** Визначено особливості феномену політичного театру, а також встановлено його місце на нинішній театральній мапі України. Зіставлено сучасний стан українського політичного театру з відповідною ситуацією 1920-х рр., коли європейські та раннєрадянські тенденції політичного кону актуалізувалися з настанням епохи історичного авангарду. Доведено, що «пропаганда політичного театру», якою Лесь Курбас та його учні-режисери займалися у «Березолі», означала не лише відображення поточного політичного життя, а й перманентні жанрово-стильові пошуки широкого спектра. Частково реконструйовані вистави Майстра за «високою» класикою презентовані як вираз головного тренду березільського політичного театру на симбіотичне поєднання у виставі суспільно-актуального змісту та вибагливої форми з метою створення естетично переконливого сценічного висловлювання. ***Висновки.*** Вистави Леся Курбаса за «високою» класикою довели, що політичний театр може не лише сприяти справдженню певних соціальних сподівань, а й бути територією різноманітних формотворчих пошуків і жанрових експериментів. Ба більше, на нашу думку, саме жанрова еволюція у відповідь на сучасні політичні виклики, формотворчі зміни відповідно до сучасного соціального контексту зберегли актуальність феномену політичного театру, ставши основою для подальших театральних експериментів в європейських поставангардних сценічних практиках 1960 – 70-х рр. і театрі постмодерну 1980 – 90-х рр. Історія сценічного мистецтва початку нинішнього століття також знає чимало прикладів, коли політичний зміст укладався у вкрай вибагливу форму. З огляду на події останнього десятиліття у сучасному українському театрі, питання війни, політики, національної ідентичності та соціальної справедливості набули нового сенсу, який наразі чекає на відповідні формотворчі експерименти.

Ключові слова*:* політичний театр, документальний театр, висока класика, трагікомедія, авангард, реконструкція вистави, формотворення, режисерська інтерпретація.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Політичний театр – це театр, чиї вистави містять елементи (сюжети, проблематику, персонажів), що відображають поточне політичне життя у формі прямого висловлювання (театр трибуни) або дискусії (театр зібрання). Він є особливим феноменом сценічного мистецтва – з одного боку, його спектаклі повсякчас наявні у театральному процесі, адже якщо «розглядати слово політика етимологічно, то можна вважати, що кожен театр є неминуче політичним, бо його протагоністи вписуються в певне конкретне місце або певну соціальну групу» (Паві, 2006, с. 508), з іншого – він актуалізується лише в окремі часові проміжки у контексті суспільних, політичних та економічних потрясінь, стаючи майданчиком для дискусій та обговорення ключових питань або інструментом для мобілізації громадськості та критики влади. Так, Революція Гідності та російська гібридна війна проти України, розпочата 2014 р., впродовж останнього десятиліття формували ключові передумови для активізації сучасного вітчизняного політичного театру. Українське сценічне мистецтво оперативно реагувало на виклики часу, створюючи вистави, в яких осмислювалися революційний суспільний активізм («Майдан Inferno» Н. Ворожбит, 2014, режисер А. Май, НАДТ ім. І. Франка), пошук нових життєвих смислів («Сірі бджоли» за А. Курковим, 2019, режисер В. Малахов, Київський академічний театр на Подолі; «Хлібне перемир'я» С. Жадана, 2021, режисер С. Жирков, Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра), воєнні реалії, побут переселенців та постраждалих від бойових дій («Погані дороги» Н. Ворожбит, 2017, режисерка Т. Трунова, Київський академічний Молодий театр; «Доця» Т. Горіха Зерня, 2023, Львівський національний театр ім. М. Заньковецької), вплив війни на особистість і національну свідомість («Голос тихої безодні» Н. Неждано, 2016, режисерка І. Волицька, Театр у кошику; «Крик нації» Л. Колосович, 2023, Донецький обласний академічний драматичний театр). Для певної частини сценічних робіт автори драматичних текстів і режисери обирали формат verbatim-театру, в якому документальна основа використовується як основний механізм генерування художнього образу, а його сценічна репрезентація відбувається за допомогою мінімалістських засобів виразності з метою допомогти глядачу самоідентифікуватися і виробити власну суспільно-політичну позицію.

Зазначена практика підтверджує, зокрема, наступну сентенцію французького театролога, який у характеристиці політичного театру акцентував передусім його соціальну функцію і вагому роль у суспільній комунікації: «Характерно, що творці таких театрів намагаються сприяти тріумфу певних теоретичних постулатів, соціальних сподівань, філософських ідей. На першому місці не естетика, а політична боротьба, і до того ж настільки відверто, що театральна форма розчиняється в ідейних дискусіях» (Паві, 2006, с. 508). Свій висновок П. Паві обґрунтовував практикою так званого агітпроп-театру кінця 1910 – початку 1920-х рр., що «з'явився раптово в момент гострої політичної кризи, коли гуманізм як "буржуазний" спадок люди уже сприймали як непотрібний і старомодний», і так само раптово щезнув у другій половині 1920-х рр., коли «політична ситуація змінилася (фашизм, сталінізм, лібералізм)» і «державна влада перестала толерувати запитання до себе та виявлення власної позиції окремих громадян». Як наслідок, на заміну «схематичному <…> театру <…> політичних повідомлень» прийшло сценічне мистецтво, яке намагалося «зберігати мистецький стиль, властивий радикальним політичним дискурсам» (Паві, 2006, с. 434-435).

В європейському театрознавстві (Дж. Стайн, П. Паві, О. Брокетт, Ф. Гілді) зміна курсу політичного театру у середині 1920-х рр. асоційована насамперед з режисерським доробком Вс. Мейєрхольда у «Театрі РСФСР-1», Е. Піскатора у «Вільному народному театрі» та Л. Йєснера у «Державному німецькому театрі». На нашу думку, без урахування тогочасних творчих пошуків Леся Курбаса у «Березолі» картина залишається неповною.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Політичний театр як певну тенденцію у Театрі Леся Курбаса першої третини минулого століття вітчизняне театрознавство вивчає від початку 1980-х рр. Відтоді у працях різного формату було сформульоване доволі широке коло питань, поміж яких найбільше уваги приділялося ідейно-філософським засадам відповідних концепцій (Ю. Бобошко, О. Клековкін, Н. Корнієнко) або реконструкції вистав і формуванню історичного контексту (Г. Веселовська, Н. Єрмакова, Н. Чечель).

Мета статті – зосередитись на жанрових пошуках Майстра у художній системі політичного театру, сконкретизувавши їхні результати на прикладах вистав за трагедіями В. Шекспіра «Макбет» (1924) та Ф. Шиллера «Змова Фієско в Генуї» (1928).

Виклад основного матеріалу. Виступаючи 1 січня 1932 р. на V з'їзді профспілок Робмису, Лесь Курбас заявив, що очолюваний ним сценічний колектив упродовж усього періоду його діяльності «пропагував політичний театр» (Курбас, 2001, с. 802). Сказане підтверджував репертуар «Березоля», де від дебютних агітвистав «Жовтень» (1922) і «Рур» (1923) і до «Загибелі ескадри» О. Корнійчука (1933) містилося чимало спектаклів відверто політичного спрямування, поставлених як самим Лесем Курбасом, так і його учнями (Ф. Лопатинський, Г. Ігнатович, П. Береза-Кудрицький, Б. Тягно, Я. Бортник, Л. Дубовик, В. Скляренко). Зазвичай ці сценічні роботи базувалися на одноосібних і колективних сценаріях, інсценізаціях актуальної прози (Л. Скотт, Е. Зозуля, Е. Сінклер) і п'єсах сучасних драматургів (зосібно Г. Кайзер, Е. Толлер, С. Третьяков, М. Куліш, І. Микитенко, Л. Первомайський, М. Ірчан, О. Корнійчук). Розмаїття індивідуальних стилів і літературних форм давало привід для формотворчих пошуків, тож політичний театр у «Березолі» також відзначали жанрові трансформації: від «історичної хроніки» («Напередодні»/«Пролог», 1925 – 1927) до «театрального плакату» («Жовтневий огляд», 1927), від «масових дійств» («Газ» Г. Кайзера, 1923, «Машиноборці» Е. Толлера, 1924) до «політичного ревю» («Алло, на хвилі 477!» (1929) та «музичного видовища» («Диктатура» І. Микитенка, 1930).

Окрему ланку цього процесу становлять сценічні витвори Леся Курбаса за творами «високої» класики. Його робота над «Макбетом» В. Шекспіра (1924) та «Змовою Фієско в Генуї» Ф. Шиллера (1928) саме увиразнила головний тренд березільського політичного театру – симбіотичне поєднання у виставі суспільно-актуального змісту та вибагливої форми з метою створення естетично переконливого сценічного висловлювання. Формування багатошарової реальності замість простої ілюстрації політичних тем висувало перед Майстром та його учнями складні художні завдання, як-от руйнування усталених жанрових конвенцій, експериментування з пластичними формами та засобами виразності іншої мистецької природи (музика, кінематограф), розсування меж та поглиблення сценічної реальності за допомогою «ірреального» (сновидіння, міфи та алегорії). Задля їхнього вирішення режисери подеколи апелювали не до радянської тогочасності, але до старих романтичних архетипів та їхніх історій, закріплених у вічних сюжетах. Іншими словами, політичний театр, сформований Лесем Курбасом на березільській сцені, користувався «романтичними кодами минулих культур» і тяжів «до сакралізації певних опозицій і мотивів, не порушуючи ідей світу як цілісності в собі і в людській особистості, хоч й робив "викиди" у бік прийняття категорії класової боротьби» (Корнієнко, 1998, с. 174-175).

У середині 1920-х рр. залишалися актуальними теми боротьби з політичною тиранією та «суперечностей суспільного життя», що «викликають війну» (Курбас, 2001, с. 541), отож очільник сценічного колективу знову звернувся до шекспірівського «Макбета». Проте за час, що минув від першої постановки (Кийдрамте, 1920), у березільській естетико-художній системі відбулися серйозні зрушення, тож у передпрем'єрній заяві театру читаємо: «"Реставрація" Шекспіра у побуті його часу формально неможлива і по суті непотрібна. Уся цінність сценічного втілення класики у наші дні в умінні представити твір крізь призму сучасного світосприйняття» (Курбас, 1924). За свідченням Й. Гірняка, «постановник поводився відважно з драматургічним матеріалом автора», що означало, що Лесь Курбас вдався до «перемонтажу» шекспірівського тексту (заміна певних сцен інтермедіями на злободенні теми), аби «переакцентувати ідею боротьби за владу на сучасні суспільно-політичні проблеми» (Гірняк, 1982, с. 193). Таке тлумачення конфлікту вело до використання у дії прямих політичних категорій, але водночас означало зсув жанрових акцентів, що врешті-решт перетворило березільський «Макбет» на політичний трагіфарс.

«Макбет» йшов на голій, пофарбованій у чорне сцені, на тлі цегляної задньої стіни, зміна місця дії позначалася великими блякло-зеленими щитами з написами червоною фарбою «Замок Макбета», «Замок Банко», «Ліс», «Печера», «Поле» тощо, які «спускалися на шнурах, підіймалися, переміщувалися на відповідні місця сцени, освітлювалися відповідним світлом і цим посилювали дію». Таке аскетичне просторове рішення В. Меллера відображало бажання режисера покінчити зі статичними реалістичними інтер'єрами і наблизитися до театру шекспірівських часів (Гірняк, 1982, с. 197). Х. Шмаїн теж стверджував, що у такий спосіб режисер «знищив ілюзорність, відмовившись від завіси і акцентувавши лицедійство актора як принцип поведінки на сцені. Курбас не обмежувався пасивною роллю щитів як фону, а в потрібний момент використовував їх як активних співучасників сце-

нічної дії <…> У момент кульмінації, коли Макбет, остаточно втративши самовладання, женеться за тінню Банко, щити, то опускаючись, то піднімаючись, включаються у дію – допомагають Банкові у поєдинку з Макбетом, служать йому захистом і тим самим у багато разів посилюють напруження і динаміку сцени» (Шмаїн, 1969, с. 137).

Згідно з режисерською концепцією персонажі носили на сцені спрощений стилізований сучасний воєнізований одяг, доповнений короткими накидками з геометричними смугами по краях. Макбет був убраний «у довгу блузу з мішковини, солдатські штани й черевики з обмотками, на голові мав полотняний шолом, а при боці – шпагу» (Тернюк, 1968, с. 35). Відьми з'являлися у сіро-синьому вбранні й рудих перуках. Їхні костюми і клітчастий комбінезон Блазня (А. Бучма) були електрифіковані й час від часу спалахували кольоровими вогниками.

Найскладнішим елементом вистави виявилося акторське існування в образах. Відповідно до обраного жанру Лесь Курбас вперше в українському театрі застосовує прийом «виходу» з образу, намагаючись викликати у глядачі іронічне, емоційно відсторонене ставлення до того, що відбувається, і до персонажів, задіяних у конфлікті. Так, травестовані відьми, освітлені фіолетовим ірреальним світлом, грали першу сцену підкреслено театрально, жодним чином не впадаючи у містику. Коли ж наприкінці епізоду щит з написом і станок піднімалися вгору, вони йшли зі сцени звичайною ходою актрис, які щойно відіграли свій епізод.

Режисер намагався замінити побутову пишноту й звичний психологізм вікторіанської сцени на умовний аскетизм єлизаветинського театру, додаючи до нього пластично-символічні перетворення шекспірівських характерів, що також мало спонукати глядача не до емоційного переживання, а до роздумів над історією, яку переповідав театр. Особливою режисерською вправністю відзначалися інтермедії, включені Лесем Курбасом у текст трагедії, як-от гротесковий фінал під назвою «чехарда королів»: «<…> настромлену на спис голову забитого Макбета вносив його вбивця Макдуф, виголошуючи славу новому королеві Малькольму. Лунали звуки органа, на сцені з'являвся Єпископ (Бучма), який ніс корону. Малькольм ставав перед ним навколішки, і Єпископ коронував нового короля <…>, Малькольм з короною на голові підводився, відходив набік. На нього нападав новий претендент на престол, убивав його мечем, забирав корону, підходив до Єпископа, ставав навколішки, і Єпископ таким же спокійним тоном, коронуючи вбивцю, знову промовляв: "Нєсть власті, аще не від бога". Підводився новий король – і з ним те саме проробляв ще один претендент на престол…» (Василько, 1969, с. 21-22).

Проте авангардистське перетворення шекспірівської трагедії на політичний трагіфарс з елементами конструктивізму у стилістиці викликало вкрай неоднозначну реакцію як у березільської публіки, так і в українських культурницьких колах. Як скаже режисер вистави в інтерв'ю кореспонденту харківської газети, «"Макбет" розклав публіку на захоплених і незадоволених. За "Макбета" був весь київський лівий фронт, проти неокласики, старе громадянство і деякі присяжні вороги Березоля» (Сіманцев, 1924).

Однак репертуар наступних сезонів доведе, що Лесь Курбас не мав намірів відступатися ні від «пропаганди політичного театру», ні від формальних пошуків у його царині. Безпосередньо до «проблеми влади, заснованої на аморальності й насильстві» (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 55), театр повернувся у виставі «Змова Фієско в Генуї», що стала першою прем'єрою сезону 1928/1929 рр. Укотре режисер почав з того, що зробив власну редакцію тексту, намагаючись «не лише сконденсувати дію, але й уникнути зайвої патетики і сентименту», характерних для драматургії німецького романтизму (Горбенко, 1979, с. 57). «З невеличкими лише змінами проти оригіналу; класичний матеріал у цьому разі мав сам за себе промовляти, динамікою постатей, збуджуючи в сучасного громадянства ту ж таки волю до активності», – так П. Рулін оцінив березільський варіант шиллерівської «трагедії владолюбства і честолюбства» (Рулін, 1972, с. 142).

Як і решта «пізніх» березільських вистав, «Змова Фієско в Генуї» була стилістично багатовимірною. Основою для багатофігурних композицій, сформованих Лесем Курбасом, стали стилізовані монументальні декорації Н. Шифріна. «На сцені височіла триповерхова архітектурна конструкція, яка своїми формами й фактурою, майстерно підробленою під жовтий пісковик, апелювала до феодального міста-фортеці. Повороти сценічного кола ефектно змінювали на очах у глядачів її ракурси. Відкривалися то неприступні стіни з вузькими амбразурами, то тераси і башти. Зовні башти з'єднувалися перекидним містком. Лабіринт невидимих для глядачів унутрішніх переходів давав персонажам змогу з'являтися і зникати у різних місцях замку-фортеці. Дія миттю перекидалася то у скупо обставлений на

просценіумі інтер'єр, то переходила у внутрішнє подвір'я замку, то підіймалася на місток між високими баштами. На терасах і в амбразурах замку виникали мовчазні постаті озброєних воїнів. Перед замком, наче на вузькій середньовічній вулиці, з'являлися нічні перехожі, загорнені у плащі, з ліхтарями й смолоскипами у руках. Дворяни, городяни, ремісники оживляли умовну сценічну конструкцію, надавали стрімкості театральній дії. Композиція масових сцен нагадувала середньовічні гравюри. Однак мальовничі костюми були модернізовані в умовному "історичному" стилі, а жіночі строї визначалися певною екстравагантністю: на короткі нижні спідниці накладалися верхні, старовинного крою, пошиті з прозорої матерії» (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 55).

Шиллерівська вистава відзначалася до того ж яскравими темпераментними героїко-романтичними образами. Водночас Лесь Курбас вимагав від акторів не втрачати природності та психологічно не переобтяжувати характери дійових осіб: «Дикція мусить бути карбована. В жесті – вогонь і кров. Домагатись граничної легкості імпровізації в інтонації, слові. Ніякої істеричності і неврастенії. Сенс не в побутових виправданнях психологічного театру – все виправдано життям образу. Глядач аплодує акторам за їх високу майстерність» (Горбенко, 1979, с. 57).

Найяскравіше контрастність поведінки та рис характеру втілив виконавець головної ролі Л. Сердюк. Його герой був незламним і романтичним, але водночас прагматичним і жорстоким. Вияв внутрішньої боротьби героя режисер розподілив між Фієско та іншими персонажами, які ніби коментували у зниженому регістрі його тиради. «Перед згаданим монологом, ще в темряві, починає рухатися сценічне коло разом із баштою. Ігрові сектори закриті завісами. Назустріч рухові сцени йде Фієско. Поволі висвітлюється. Гра прожекторів та окремі деталі – вуличний ліхтар, сходи перед будинком – створюють відчуття, що це вулиця міста» (Макаренко, 1969, с. 219). Фієско зустрічав Жебрака, Ліхтарника і Ландскнехта, які наближалися до нього рухом поворотного кола, виринаючи зі сценічної пітьми. Вони обступали Фієско з різних боків, стаючи його підсвідомими співрозмовниками і викривачами його прихованих бажань.

Благородного ідеаліста, сенатора-республіканця Веріну зіграв Д. Антонович, брутального герцога – М. Кононенко, красуню Джулію – Н. Ужвій. Іронічну постать спритного мавра, такого собі романтичного пройдисвіта створив Й. Гірняк, перетворивши епізодичну роль на одну з провідних у виставі.

Р. Черкашин свідчив, що «Змова Фієско в Генуї» мала успіх у глядача й була схвально прийнята критикою, яка побачила у ній своєрідний місток, що «з'єднує "класику" з революційним мистецтвом» (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 55).

Висновки. Таким чином, вистави Леся Курбаса за «високою» класикою довели, що політичний театр може не лише сприяти справдженню певних соціальних сподівань, а й бути територією різноманітних формотворчих пошуків і жанрових експериментів. Ба більше, на нашу думку, саме жанрова еволюція у відповідь на сучасні політичні виклики, формотворчі зміни відповідно до сучасного соціального контексту зберегли актуальність феномену політичного театру, ставши основою для подальших театральних експериментів в європейських пост-авангардних сценічних практиках 1960–70-х рр. і театрі постмодерну 1980–90-х рр. Історія сценічного мистецтва початку нинішнього століття також знає чимало прикладів, коли політичний зміст укладався у вкрай вибагливу форму, як-от «Останній караван-сарай» А. Мнушкін у «Theatre du Soleil» (2000), «Blackland» А. Шиллінга (2004) у «Kretakor», «Lipsynch'» Р. Лепажа в «Ex Machina» (2007). З огляду на події останнього десятиліття у сучасному українському театрі питання війни, політики, національної ідентичності та соціальної справедливості набули нового сенсу, який наразі чекає на відповідні формотворчі експерименти.

Джерела та література

Василько, В. (1969). Народний артист УРСР О. С. Курбас: Замість передмови. *Лесь Курбас: Спогади сучасників*. Київ: Мистецтво. С. 5-37.

Гірняк, Й. (1982). *Спомини*. Нью-Йорк: Сучасність. 487 с.

Горбенко, А. (1979). *Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка*. Київ: Мистецтво. 198 с. До постановки «Макбета» в 4-й Майстерні МОБ: Розмова з Л. Курбасом. *Більшовик*, 1924, 1 квітня.

Корнієнко, Н. (1998). *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ: Факт. 468 с.

Курбас, Л. (2001). *Філософія театру*. Київ: Основи. 917 с.

Макаренко, А. (1969). Курбас на репетиції. *Лесь Курбас: Спогади сучасників*. Київ: Мистецтво. С. 208-221.

Павіс, П. (2006). *Словник театру*. ЛНУ ім. І. Франка. 640 с.

Рулін, П. (1972). Березіль у Києві. *На шляхах революційного театру*. Київ: Мистецтво. С. 141-153.

Сіманцев, Б. До гастролей майстерні «Березіль»: Розмова з гол. режисером і організатором майстерні тов. Л. Курбасом. *Вісті ВУЦВК*, 1924, 18 травня.
Тернюк, П. (1968). *Іван Мар'яненко*. Київ: Мистецтво. 233 с.
Черкашин, Р., Фоміна, Ю. (2008). *Ми – березільці*. Харків: Акта. 347 с.
Шевченко, Й. (1929). «Ножиці» в театрі: До підсумків сезону. *Критика,* № 6. С. 110- 116.
Шмаїн, Х. (1969). Режисер, педагог, учений. *Лесь Курбас: Спогади сучасників*. Київ: Мистецтво. С. 135-142.

References

Cherkashin, R., Fomina, J. (2008). My – bereziltsi [We are from Beresil']. Kharkiv: Acta [in Ukrainian].
Do postanovky «Makbeta» v 4-yi Maisterni MOB: Rozmova z L. Kurbasom [To the production of «Macbeth» in the 4th MOB's Workshop: Conversation with L. Kurbas] (1924, 1 kvitnya). *Bil"ho*vyk [in Ukrainian].
Gorbenko, A. (1979). *Kharkivskiy teatr im. T. H. Shevchenka* [Kharkiv Theatre named after T. H. Shevchenka]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
Hirnyak, Y. (1982). *Spomyny* [Memoirs]. NY: Suchasnist' [in Ukrainian].
Kornienko, N. (1998). *Les' Kurbas: repetitsiya maibutn'ogo* [Les Kurbas: rehearsal of the future]. Kyiv: Fact [in Ukrainian].
Kurbas, L. (2001). *Filosofiya teatru* [Philosophy of theatre]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
Makarenko, F. (1969). Kurbas na repetitsii [Kurbas at rehearsal]. *Les' Kurbas: Spogady suchasnykiv* [Les Kurbas: Memoirs of contemporaries]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
Pavis, P. (2006). *Slovnyk teatru* [Theatre vocabulary]. L'viv: Ivan Franko LNU [in Ukrainian].
Rulin, P. (1972). Berezil' u Kyevi [Bresil in Kyiv]. *Na shlyakxax revolutsiinogo teatru* [On the ways of revolutionary theatre]: col. of works. P. 141-153. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
Simantsev, B. (1924, 18 May). Do gastroley maisterni «Beresil» (Rozmova z gol. Regiserom s organizatorom maisterni tov. Kurbasom) [To the tour of workshop «Beresil» (Conversation with the main director and organizer of workshop, com. L. Kurbas]. *Visti VUCVK* [in Ukrainian].
Ternyuk, G. (1968). *Ivan Mar'yanenko* [Ivan Marianenko]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
Shevchenko, J. (1929). «Nozhytsi» v teatri (Do pidsumkiv sezonu) [«Scissors» in the theatre (To the end of the season)]. *Krytyka, 6*. P. 110-116 [in Ukrainian].
Shmayin, C. (1969). Rezhiser, pedagog, uchenyi [Director, teacher, scientist]. *Les' Kurbas: Spogady suchasnykiv* [Les Kurbas: Memoirs of contemporaries]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
Vasyl'ko, V. (1969). Narodnyi artyst O. S. Kurbas: Zamist'peredmovy [People's artist of the USSR: Instead of a preface]. Les' Kurbas: Spogady suchasnykiv [Les Kurbas: Memoirs of contemporaries]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

Maryna Grynyshyna

Political tragicomedy in «Berezil»: Les Kurbas' genre explorations within the artistic system of political theatre

Abstract. The purpose of this article is to focus on Les Kurbas's genre explorations within the artistic system of political theater, specifying their outcomes through the examples of productions based on classical tragedies by W. Shakespeare's «Macbeth» (1924) and F. Schiller's «The Conspiracy of Fiesco at Genoa» (1932). ***The research methodology*** is based on a combination of elements of historical-reconstructive, structural-analytical, phenomenological and descriptive methods. ***Scientific Novelty***. This study is innovative in that «Berezil» productions by Les Kurbas based on «high» classics for the first time are examined as the director's genre explorations within the artistic system of political theater. ***Research Results***. The peculiarities of the phenomenon of political theater have been identified, as well as its place on the current theatrical map of Ukraine. The current state of Ukrainian political theater is compared with the situation of the 1920s, when European and early Soviet political stage trends were actualized with the advent of the era of historical avant-garde. It has been proven that the «propaganda of political theater», which Les Kurbas and his learners-directors pursued in «Berezil», meant not only reflecting contemporary political life but also engaging in continuous genre-stylistic explorations across a broad spectrum. The partially reconstructed productions of the Master based on «high» classics are presented as an expression of the main trend of «Berezil» political theater – a symbiotic combination of socially relevant content and sophisticated form to create aesthetically convincing stage expression.. ***Conclusions.*** Les Kurbas's productions based on «high» classics demonstrated that political theater can not

only contribute to fulfilling certain social expectations but also serve as a space for diverse formal explorations and genre experiments. Moreover, in our opinion, it is precisely the genre evolution in response to contemporary political challenges, along with formal changes corresponding to the modern social context, that have preserved the relevance of the phenomenon of political theater, providing a foundation for further theatrical experiments in European post-avant-garde stage practices of the 1960s and 70s, and in postmodern theater of the 1980s and 90s. The history of stage art at the beginning of the current century also offers many examples where political content is embodied in extremely sophisticated form. Considering the events of the last decade, issues of war, politics, national identity, and social justice in contemporary Ukrainian theater have acquired new significance, which now awaits corresponding formal experiments.

***Keywords**:* political theater, documentary theater, high classics, tragicomedy, avant-garde, performance reconstruction, form-creation, directorial interpretation.

Подано до редакції 26.09.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 792.97(540):[398.54(=21):688.723Від]](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345141

Іванова-Гололобова Дар'я,
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2277-5240
кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри мистецтва театру
ляльок. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Daria Ivanova-Hololobova,
PhD., Senior lecturer of the of Puppet Theatre Art
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

НАРОДНИЙ ЛЯЛЬКОВИЙ ГЕРОЙ ІНДІЇ ВІДУШАКА ЯК ОДИН З ПРООБРАЗІВ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ЛЯЛЬКОВОГО ПРОТАГОНІСТА

Анотація. Мета статті **–** дослідити теорію східного походження образу народного лялькового героя Європи, викладену Ріхардом Пішелем у розвідці «Батьківщина театру ляльок» (1900 р.), провести порівняльний аналіз компонентів образу індійського героя Відушаки та лялькових маскотів народних європейських театрів ляльок. ***Методологія дослідження.*** Під час роботи над статтею було використано наступні наукові методи: пошуково-аналітичний (для роботи з інформацією про теорію Ріхарда Пішеля, а також про зовнішню та внутрішню характерність персонажа Відушаки), порівняльний (для звірення зовнішності, характерів, вчинків народних лялькових героїв Європи та Індії, а також їхніх технічних характеристик), метод зіставлення (для виявлення відповідностей між ляльковими протагоністами європейських та індійських народних театрів), метод узагальнення (для підготовки висновків). Дослідження здійснено на засадах системності, історизму, об'єктивності. ***Наукова новизна***. Дослідження є першою в українському театрознавстві спробою проаналізувати запропоновану Ріхардом Пішелем теорію щодо східного походження народного лялькового героя Європи. Праця німецького ученого «Батьківщина театру ляльок» (1900 р.) вперше введена в науковий обіг. У тексті статті розглядається аргументація як на підтримку цієї теорії, так і супроти неї. Також уперше аналізується комедійний ляльковий герой Індії Відушака, етимологія його прізвиська, історичне, художнє призначення, модель сценічної поведінки. ***Висновки.*** Проаналізовано теорію Ріхарда Пішеля щодо залученості індійського лялькового протагоніста до історичного процесу формування постаті лялькового маскота Європи. Сформовано джерельну базу для вивчення традиційної лялькової культури Індії, зокрема комедійного персонажа тіньового театру Відушаки. Розглянуто зовнішню та внутрішню характерність цього героя, простежено історико-культурний дискурс, в якому вони формувалися. Проведено порівняльний аналіз між характеристиками лялькових європейських героїв (зовнішність, силует, фігура, костюм, зброя, значення прізвиська, патерни поведінки зі сценічними партнерами) та індійського трикстера Відушаки.

Ключові слова**:** театр ляльок, народний театр, Маккус, Ріхард Пішель, Відушака, Індія.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Більшість театрознавців різних мистецтвознавчих шкіл світу та генерацій обстоюють теорію, що за походженням сучасного образу народного лялькового блазня Європи стоїть фігура Маккуса, або ж Макка, – одного зі стереотипних гротескових типів-масок жанру давньоримської народної комедії ателлан. Популярність цієї теорії забезпечувалася з-поміж іншого першими ґрунтовними працями XIX ст. з історії лялькового мистецтва, які належали авторитетним дослідникам, зокрема французькому вченому Шарлю Маньяну «Історія маріонеток в Європі – від античності до наших днів» (1852 р.) та італійському дослідникові П'єтро Феррінії «Історія ляльок» (1884 р.).

Прибічники цієї теорії походження народного лялькового героя Європи і сьогодні визнають саме античного Маккуса (зображеного часто з віслячими вухами) за батька-засновника відомого лялькового родоводу. За їхньою версією розвою мистецтва театру ляльок Маккус, уславившись за часів античності й зазнавши занепаду через переслідування лялькового мистецтва у добу правління неофітів християнства (вони засуджували будь-які форми антропоморфного зображення – як скульптурних подоб богів, так і ляльок), воскрес у своєму наступнику – народному ляльковому героєві Італії Пульчинелло у XVI столітті, а відтак переродився у численних спадкоємцях: англійцеві Панчі, французах Полішинелі та Гіньйолі, німцях та австрійцях Гансвурсті та Касперлє, чехах Пімперлє та Кашпареку та ін.

Ця теорія походження і культивування образу кумедної фігури в європейському театрі ляльок тривалий час розглядалася як єдино можлива. Інша ж теорія, викладена не менш знаним німецьким дослідником XIX–XX ст. Ріхардом Пішелем щодо ймовірності східного походження народного лялькового героя Європи залишається поза дискурсом досліджень мистецтвознавців. Ця теорія, як і наукова спадщина німецького науковця загалом, є зовсім недослідженою в українському театрознавстві. Крім того, розвідки Ріхарда Пішеля дають неабиякий поштовх для вивчення традицій індійського лялькарства, одного з найдавніших в історії світового театру.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Як уже зазначалося вище, розвідка Ріхарда Пішеля 1900 року, присвячена теорії походження концепту комедійного народного лялькового героя від традицій індійського лялькарства, ще не була розглянута українськими театрознавцями. Спадщина німецького науковця лише оприявнюється у вітчизняному науковому дискурсі. Зокрема, у 2024 році вийшла друком в українському перекладі монографія «Будда, його життя та вчення» (видавництво «Арій»). Проте театрознавчі розвідки відомого сходознавця досі залишаються поза увагою дослідників.

Окремий корпус джерел представляють праці, присвячені історії індійського театру ляльок. У статті зібрано тексти науковців різних поколінь і різних мистецтвознавчих шкіл, предметом вивчення яких були традиції народної індійської комедії та один з головних її персонажів – тіньова лялька або ж живий виконавець – на прізвисько Відушака (Джеймс Брендон, Джі Вену, Балвант Гаргі, Джаядева Тілакасірі). Для аналізу впливу індійських театральних традицій на європейську лялькову сцену було опрацьовано театрознавчі розвідки Френсіс Крозерс, Йоргена Кюнеля, Яна Маліка.

Окрему цінність для дослідження становлять праці, видані останніми роками, а саме монографія німецько-французької авторки Інгрід Рамм-Бонвітт «Боги, герої, танцюристи. Театр ляльок Індії та сусідніх регіонів» (2024) та стаття «До появи політичного карикатуриста існував Відусака: приклад місцевої комічної традиції» (2021), що вийшла у співавторстві індійських учених Снегала Санатанана та Вінода Балакрішнана.

На жаль, сьогодні театрознавчі розвідки з питання походження образу вказаного народного лялькового героя й досі залишаються поза увагою дослідників, зокрема й українських. Отож ***мета статті*** **–** розглянути запропоновану Ріхардом Пішелем теорію походження образу європейського лялькового героя від індійського комедійного персонажа Відушаки, дослідивши його зовнішню та внутрішню характерність.

Виклад основного матеріалу. Своєю появою розмаїте сімейство відомих нині народних героїв театру ляльок Європи, вочевидь, завдячує (подібно до будь-якої родини) певному родоначальнику. Йдеться про героя, якого можна визнати праотцем лялькового європейського родоводу, – ставши зразком для копіювання рис зовнішньої і внутрішньої характерності, він задав певні тенденції у поведінці й манерах своїх сценічних «нащадків» (схильність до грубощів, ненажерливість, перелюб, відверта соціальна й політична сатира). Більшість театрознавців схиляється до думки, що

трансгенераційний зв'язок поколінь кумедних лялькових фігур у різних регіонах Європи забезпечує античний персонаж Маккус.

Натомість існує й інша концепція, яка висуває чимало доказів стосовно азійського походження лялькового родоводу Європи. Її автор – відомий німецький науковець, індолог Ріхард Пішель. Досліджуючи культуру і мову регіонів Індії, він відкрив для себе, а згодом і для всієї Європи, унікальну природу театру цієї країни. На його глибоке переконання, витоки європейського лялькового мистецтва слід шукати саме на індійській сцені. Досить красномовно про важливість для Пішеля згаданої теми свідчить те, що свої міркування стосовно неї він виклав у надважливій для своєї професійної кар'єри урочистій промові – з нагоди вступу на посаду ректора Королівського об'єднаного Фрідріх-університету в Галле-Віттенберзі 12 липня 1900 року («Батьківщина театру ляльок»).

Дослідник уважав, що вивчення комічного як складової театру вкрай важливе для розуміння прогресу історії мистецтва в країні. Тому й образ блазня він вважав давнім і незмінним компонентом сценічної практики національної культури, практично повторюючи позицію видатного німецького актора Людвіга Деврієнта, відомого своєю сценічною практикою в комічному амплуа.

У промові, пізніше й у розвідці, що досліджує генезу європейського лялькового мистецтва, Ріхард Пішель висвітлює образ індійського лялькового маскота Відушаки, який, на переконання вченого, попри «змішання прози та віршів, а також використання численних пракритських діалектів на рівні з санскритом» є «найбільш характерним для індійської драми» (Pischel, 1902, с. 18). Саме цей персонаж, за Ріхардом Пішелем, є «"Гансвурстом" народної сцени, "Касперлє" лялькового театру» (Pischel, 1902, с. 21). З огляду на зацитоване, маємо зауважити, що Ріхард Пішель – німець за походженням – у питаннях відомих і визнаних лялькових персонажів покладається на досвід своєї країни. Наводячи імена знайомих йому з дитинства лялькових буффонів Німеччини та Австрії, науковець вбачав подібність *усіх* європейських фіґлярів лялькового кону з індійським Відушакою. Він наголошує, що «всі риси індійського комічного персонажа відтворені у європейському блазні, й схожість між ними настільки разюча, що не може бути сумнівів в їхній ідентичності» (Pischel, 1902, с. 21).

Ріхард Пішель, окресливши траєкторію руху та подальшого поширення традицій театру ляльок Індії на чолі з Відушакою мапою світу – зі сходу на захід, – започаткував у такий спосіб «східну» концепцію походження театру ляльок у Європі. Він був упевнений, що «з Індії ляльковий театр з усією індійською культурою прийшов на острів Ява, де став надзвичайно популярним» (Pischel, 1902, с. 23) і де під впливом іноземних перформативних традицій сформувався свій локальний герой на ім'я Самар, дуже схожий зовнішньо і внутрішньо на Відушаку. Далі науковець називає два важливих географічних центри – Туреччину з її Карагьозом (перекладається як «чорноокий») і Персію із Качал Пахлаваном (перекладається як «голомозий силач»), – чиє природне розташування сприяло не лише всесвітній торгівлі, а й поширенню здобутків видовищної культури. Учений стверджував, що традиції комічного лялькового образу «потрапили на Захід через ромів», пояснюючи, що «ляльководи в Індії, Персії, Туреччині та Європі часто були ромами» (Ramm-Bonwitt, 2024, с. 39). Саме про це свідчать завершальні, пройняті поезією, слова згаданої промови: «Мистецтво ляльковода завжди було мистецтвом мандрівного народу, а роми, як нам відомо, були мандрівним народом. Але батьківщина ромів – це батьківщина казок і батьківщина лялькарства: стара країна чудес Індія» (Pischel, 1902, с. 25).

Викладену «східну» теорію й нині підтримують чимало науковців і, що не менш важливо, практиків театру ляльок. Скажімо, сучасна німецько-французька науковиця Інгрід Рамм-Бонвітт вважає незаперечним той факт, що ромський народ походить з Індії, а їхня міграція видається їй хвилеподібною: спочатку з центральної Індії до північно-східної, а згодом до Європи. Подібно до Ріхарда Рішеля дослідниця виділяє географічні локації, де відбулася культурна взаємодія ромів з іншими народами, зокрема Афганістан, Персію, Вірменію та Візантійську імперію (між сьомим і тринадцятим століттям). Інгрід Рамм-Бонвітт пояснює, що в окресленому регіоні «використання ляльок було ускладнено ісламською забороною на зображення», тож це мистецтво «могло походити з неісламської культури» й «роми виконували функцію посередників» (Ramm-Bonwitt, 2024, с. 40).

У такий спосіб Відушака міг «емігрувати» до Європи, дорогою змінюючись і підлаштовуючись під культурні особливості певного регіону й кра-

їни, – спочатку на сході, а згодом на заході. Його можна розглядати і як першу ланку в майбутньому розмаїтому сімействі лялькових європейських героїв й, з огляду на це, – патріархом. Він, як і античний Маккус, міг забезпечити своїм нащадкам серйозний трансгенераційний спадок: характерні риси зовнішності, манеру поведінки, життєві орієнтири, цінності й природу взаємодії з оточенням.

На схожість між індійським Відушакою та ляльковими маскотами Європи звертають увагу театрознавці різних мистецтвознавчих шкіл світу. До прикладу, індійський дослідник Балвант Гаргі зауважує, що Відушака «був гротескним у мові, міміці й одязі та нагадував Арлекіна» (Gargi, 1960, с. 30). Англійка Френсіс Крозерс взагалі називає Відушаку «ляльковим “Панчем” Індії, який зустрічається у вуличних будках Калькутти» (Crothers, 1983, с. 223). Чеський історик театру ляльок Ян Малік хоч і вважає, що народні театри ляльок в країнах Європи «виникали абсолютно спонтанно, без епігонських зв’язків», проте не заперечує, що «індійська лялька Відушака вважається очевидним прототипом усіх європейських ляльок блазнів» (Malík, 1965, с. 19).

Звісно, теорія Ріхарда Пішеля, який безапеляційно визначає Індію як єдину можливу батьківщину світового театру ляльок, мала супротивників, зосібна його сучасника – англійсько-ірландського професора археології Вільяма Ріджвея. У монографії «Драми і драматичні танці неєвропейських рас (з особливим посиланням на походження грецької трагедії, з додатком про походження грецької комедії)» він піддав нищівній критиці теорію про те, що «блазень у німецьких містеріях, клоун ранньої англійської драми та Арлекін італійських пантомім походять від Відушаки» (Ridgeway, 1915, с. 166). Вільям Ріджвей закидав Пішелю «брак історичної перспективи» і закликав рішуче відкинути тезу, що «всі інші клоуни, яких можна знайти в європейській драмі, походять від індуїстського Відушаки» (Ridgeway, 1915, с. 166). Натомість професор Кембріджа запропонував шукати витоки походження когорти лялькових буффонів в античній сценічній практиці та міфології, про що, власне, і свідчить назва його тематичної розвідки.

У сучасному театрознавстві викладена вище теорія також зазнала критики. Зосібна за Йоргеном Кюнелем, пояснення виникнення Відушаки через зв’язок із античним Мімусом було не лише спростовано на рівні філологічної теорії, а й визнано «продуктом європоцентричного та імперіалістичного мислення» (Kühnel, 1994, с. 62).

Проте, хай би як різнилися теорії щодо генези Відушаки та його впливу на формування європейської традиції театру ляльок й образу народного лялькового героя, не можна не відзначити очевидну тотожність блазнів лялькового кону західної та східної цивілізації. Цілковита аналогія зовнішньої і внутрішньої характерності лялькових «колег» часом вражає і ще більше переконує у їхньому «спільному знаменнику», вперше декларованому Ріхардом Пішелем.

Ім’я Відушака, подібно до імен його лялькових побратимів у Європі несе певне емоційне та дієве наповнення, сигналізуючи навіть про певну небезпеку. Йорген Кюнель дає буквальний переклад давньоіндійського прізвиська Відушака – «зловмисний, принижуючий» (Kühnel, 1994, с. 62). Джаядева Тілакасірі ж пояснює, що «vi-dusayati» походить із санскриту й означає «звинувачувати, шукати недоліків або псувати» (Tilakasiri, 1974, с. 21). Для публіки в Індії це ім’я використовують у «розвиненому вторинному значенні», а саме – «принижувати, висміювати, говорити саркастично чи з гумором» (Tilakasiri, 1974, с. 21).

Тут спостерігаємо безсумнівну синонімічність із загрозливими іменами англійського Панча, що означає «стусан», португальського Дона Роберто з навмисно наголошеним розкотистим звуком «р», чеського Пімперлє, в перекладі – «пердіти», ім’я ж українського лялькового маскота Козака (від давньотюркського «кьоз» – мандрувати, бродити) глядачі сприймали насамперед як назву запорожців – вправних хвацьких вояків і шукачів пригод.

Однак драматургічна функція Відушаки й усіх згаданих персонажів, попри їхні доволі агресивні імена, лежить у комедійній площині. Низка театрознавчих глосаріїв у тематичних розвідках про театр ляльок Азії, визначає Відушаку як «комічного персонажа» (Venu, 1990, с. 65), «тип клоуна-слуги» (Brandon, 1967, с. 352), «скомороха» (Ramm-Bonwitt, 2024, с. 446). Така роль Відушаки зумовлена його кастовим походженням та соціальним призначенням. До того ж він зазвичай – придворний блазень із притаманним такому типу персонажа протоколом поведінки. Відушаку описують як «дотепного товариша головного героя», який «з’являється у багатьох п’єсах на санскриті

від найдавніших часів, і його риси часто згадуються драматургами» (Tilakasiri, 1974, с. 19).

Цей фігляр був «носієм дотепного, грубо-комічного й часто-густо непристойного діалогу» (Ramm-Bonwitt, 1999, с. 328). Його інструменти комунікації (подібні до інструментарію античного Маккуса) – брутальність, безцеремонність, нахабство й неодмінно хитрість. Індійська публіка, як і європейська, обожнювала свого кумедного лялькового маскота за відсутність жодних обмежень у висловах і діях. Комедійність Відушаки має глибоке коріння, адже зачинателі індійського театру ляльок задумували його як саркастичну пародію, а точніше – як «карикатуру на брахмана» (Kühnel, 1994, с. 41). Це навмисне комічне перебільшення, культивоване у штукарському перелицюванні можновладця, було спрямоване на викриття «зарозумілості жрецької "касти"» (Kühnel, 1994, с. 41), що займала вельми впливову позицію у суспільстві Індії.

Публіка високо цінувала словесну майстерність Відушаки – його численні імпровізації, жарти, кпини лилися невпинним потоком і тішили публіку, адже балакучість була невіддільною складовою брахманської карикатури. Представника брахманської касти пересічні глядачі сприймали як хранителя релігійних і культових таїн або ж, скажімо, політичних закулісних справ, чиє надмірне базікання призводить до всіляких бід та курйозів. Відушака зазвичай на сцені супроводжує короля, той розкриває йому всі політичні й навіть сердечні секрети. А язикатий блазень тут-таки розголошує усі приховані істини, «розважаючи людей своєю дурною балаканиною» (Gargi, 1960, с. 30).

Відушака зазвичай звертався до групи людей, які мали однакові соціально-політичні цінності й перебували в однакових умовах – тобто він творив колективний гумор, напряму пов'язаний із колективною ідентифікацією аудиторії. Таким чином лялькoвий герой став «організатором колективної свідомості» (Sanathanan, S. P., & Balakrishnan, V., 2021, с. 100), а його виступи згодом набули повноцінного звучання політичної карикатури, чия поява ознаменувала новий етап у розвитку історичного процесу «створення колективної свідомості людьми, які не мають доступу до бюрократичних чи інших інституціалізованих форм політичних м'язів» (Sanathanan, S. P., & Balakrishnan, V., 2021, с. 100).

Основні функції Відушаки полягали у «псуванні ілюзії героя (який переважно є королем)» та «приборканні його за допомогою виправної сили сміху» (Sanathanan, S. P., & Balakrishnan, V., 2021, с. 106). Згодом це неодноразово призводило до того, що Відушака був близький до публічного кенселінгу й офіційної заборони на сцені в Індії. Один із найгучніших кейсів подібного гоніння – активні виступи брахмана Бхавабхуті, датовані VIII століттям, коли той «намагався вигнати блазня зі сцени через його грубий гумор», однак «ця спроба провалилася, оскільки Відушака був занадто вкорінений в індійській народній культурі» (Ramm-Bonwitt, 1999, с. 328).

Як бачимо, й Відушака мав проблеми із законом і вповні міг наділити протиправною поведінкою своїх імовірних нащадків на європейському лялькoвому кону. Останні також переживали подібні публічні аутодафе, але вже за Нового часу: німецького Гансвурста публічно спалила Кароліна Нойбер, французькому Полішинелю відтяли голову під час Великої французької революції, португальського Дона Роберто переслідувала політична цензура режиму диктатора Салазара, український Козак взагалі зник з професійного лялькового кону України на довгі сімдесят років радянської окупації з її тотальною політикою зросійщення культури.

Зрештою, довгий язик – не єдина риса, що «ріднить» першорядних героїв народних театрів ляльок Індії та Європи. Вони подібні своїми життєвими принципами та пріоритетами, зокрема пристрастю до задоволення первинних інстинктів, серед яких ненажерливість посідає чи не найчільніше місце. Часто-густо у багатьох дослідженнях після імені Відушаки фігурує прийменник «ненажерливий». Його репліки стосовно власного шлунка знаходимо у багатьох драматургічних текстах, приміром: «Мій шлунок горить, немов каструля на базарі!»; «Як? Невже голод з'їсть мене самого?» (Kühnel, 1994, с. 42).

Ненажерність, передана індійським маскотом у спадок нащадкам, відбилася, за Ріхардом Пішелем, в іменах кумедних персонажів у більшості країн Європи: «в Англії його називають Джек Пуддінг, у Франції – Ян Суп, в Італії – Маккароні, у Німеччині – Ян Юшка або Ганс Ковбаса, те саме, що і Джек Сосиска; в Голландії – Ян Классен, те ж саме, що і Ганс Ковбаса» (Anderson, 1923, с. 269).

Прихильники ж концепції, яка розглядає Маккуса як праотця європейського лялькового сімейства, «харчові» прізвиська його членів пов'язують

також з іменем патріарха. Навіть українське мистецтвознавство має подібні кейси. Олександр Кирилюк у статті «Ha-ha» said the clown: блазень як звір, тотем, цар, раб та жертва (універсально-культурний стадіальний аналіз фігури циркового клоуна)» зазначає, що ім'я Маккуса «означало бобову кашу, звідки – всім відомі "макарони"» (Кирилюк, 2006, с. 8). Український дослідник використовує «дивну спільність між їжею та пізнішими театральними жанрами» для пояснення гастрономічних імен лялькових блазнів – «у французів це Жан Потаж (юшка) чи Жан Фаринь (борошно), у німців це Ганс Вурст (ковбаса), в італійців – Джованні Маккароні, в англійців – Джек Пудинг (борошняні страви), у голландців – Ян Пиккельхерінг (маринований оселедець), у росіян – Петрушка (овоч)» (Кирилюк, 2006, с. 8).

Як і європейські персонажі, Відушака має декілька лялькових подоб. Однак, якщо європейські персонажі – Пульчинелло, Полішинель, Панч, Гансвурст, Касперле – виступали в образі маріонетки й рукавички, то Відушака «виступає і на сцені, й в індійському театрі тіней» (Ramm-Bonwitt, 2024, с. 446). Його лялькова подоба представлена у пласкому двовимірному зображенні, з'являється на екрані через тінь. Цей важливий технічний аспект суттєво відрізняє індійського блазня від європейських лялькових побратимів, чиї образи найчастіше матеріалізуються у тривимірній подобі рукавичкових ляльок, рідше – маріонеток. Наведений аргумент надає більших прав Маккусу стверджувати свою першість у питанні спадковості європейського лялькового родоводу.

Проте у запропонованому дослідженні йдеться про синонімічність персонажів театру ляльок різних культурних регіонів з огляду на їхні психофізичні характеристики, сценічну вдачу та манеру поведінки, про пошук спільного знаменника їхнього ДНК кумедної фігури. Натомість відмінності в особливостях приведення ляльки до руху певним механізмом не є суттєвою перепоною для проведення порівняльного аналізу між персонажами Європи та Індії.

Водночас навіть у тіньовому силуеті Відушаки можна з легкістю впізнати зовнішні маркери (радше тригери), що вирізняють і ріднять лялькових побратимів Європи. Поміж найдавніших староіндійських текстів з театрального мистецтва і теорії драми «Натья-шастра», що його дослідники ставлять на один щабель з «Поетикою» Арістотеля, міститься один з перших і докладних описів Відушаки – це «людина (блазень), яка має некрасиві й великі зуби, лисину, горбату спину, кульгава й неотесана на вигляд» (Tilakasiri, 1974, с. 20). У докладному, хоч і доволі грубому словесному портреті безперечно вгадується схожість і з античним Маккусом, і з низкою блазнів лялькової сцени Європи. Майже всі вони представляли собою карликову фігуру з деформованим у певних місцях силуетом (черево, спина, ніс).

Сценічний портрет головного героя театру ляльок Індії доповнює «пошарпаний одяг чи шкіра тіла, вимазана чорнилом (або лампадною олією), попелом чи жовтою охрою» (Tilakasiri, 1974, с. 20). Пізніші дослідження Відушаки – його лялькової подоби – також наголошують на «буквальній потворності» (Sanathanan, S. P., & Balakrishnan, V., 2021, с. 94) героя. Найперше вона оприявнюється у «деформованості» (Brandon, 1967, с. 42) фігури тіла. Іконографія цього питання доводить, що індійський герой тіньового театру вирізнявся зокрема «карликовістю та пузатістю» (Gargi, 1960, с. 30).

Як відомо, технічні особливості демонстрації ляльок крізь тіньовий екран вимагають певного ракурсу показу пласкої фігури. Зазвичай це силуетний профіль, повернений до глядача у три чверті. У силуеті Відушаки чітко окреслюються чоловічі геніталії – він буквально «оснащений величезним фалосом, який метеляється вперед-назад між ногами або висить, – залежно від ситуації» (Ramm-Bonwitt, 1999, с. 328). Навмисно перебільшені пропорції його статевого органу дають чимало приводів для неоднозначних ситуацій з партнерами й партнерками на сцені, провокуючи ще більший комедійний ефект й епатування публіки. І хоча жоден із народних персонажів театру ляльок Європи не повторював подібних скандальних рис у своїй зовнішності, жартів і сцен відвертого сексуального характеру в їхньому репертуарі не бракувало. При цьому палиця в їхніх руках ставала не просто зброєю, а часто-густо набувала неоднозначних смислів та обігрувалася як статевий чоловічий орган.

Висновки. Отже, з огляду на викладене вище можна стверджувати, що теорія, запропонована Ріхардом Пішелем щодо індійського впливу на формування народного героя європейського лялькового кону, не є безпідставною. Проведений аналіз та виявлені риси синонімічності у внутрішніх і зовнішніх рисах низки лялькових протагоністів театрів ляльок Європи з індійським комедійним

героєм це підтверджують. Також доведено, що теорія Ріхарда Пішеля не залишилася одиноким кейсом в історії європейського театрознавства, а отримала підтримку серед дослідників наступних генерацій (Френсіс Крозерс (Велика Британія), Балвант Гаргі (Індія), Інгрід Рамм-Бонвітт (Німеччина–Франція), Ян Малік (Чехія)). На основі проведеного аналізу стверджується, що як прототип для формування образу лялькового героя Європи Відушака міг передати своїм спадкоємцям не лише особливості зовнішнього виду, а й сформувати в них чутливість до актуальної соціально-політичної ситуації у суспільстві та гостру потребу миттєвої реакції на неї у своїх виступах, в яких він використовував, зокрема, карикатуру, сарказм, пародію.

Джерела та література

Кирилюк, О. (2006). «Ha-ha» said the clown: блазень як звір, тотем, цар, раб та жертва (Універсально-культурний стадіальний аналіз фігури циркового клоуна). *Δόξα / Докса. Зб. наукових праць з філософії та філології*. Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху. Одеса: ОНУ ім. І. Мечникова. С. 8-17.

Anderson, M. (1923). The Heroes of the Puppet stage. New York: Harcourt, Brace and Company. 420 p.

Brandon, J. (1967). Theatre in Southeast Asia. Harvard: University Press. 370 p.

Crothers, F. J. (1983). The Puppeteer's Library Guide: The Bibliographic Index to the Literature of the World Puppet Theatre. Vol. 2. *The Puppet as an educator*. Metuchen: Scarecrow Press. 366 p.

Gargi, B. (1960). Theater und Tanz in Indien. Berlin: Henschelverlag. 151 p.

Kühnel, J. (1994). Vidūṣaka. Die «Lustige Person» auf dem klassischen Theater des alten Indien. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions,* 1993. Anif/Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser. P. 39-64.

Malík, J. (1965). *Úsměvy dřevěné Thálie*. Praha: Orbis. 347 p.

Pischel, R. (1902). *The home of the puppet-play*. London: Luzac & co. 32 p.

Ramm-Bonwitt, I. (1999). Die komische Tragödie. Possenreißer im Puppentheater. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren. Frankfurt am Main: Nold. 420 p.

Ramm-Bonwitt, I. (2024). Götter, Helden, Tänzerinnen. Figurentheater aus Indien und benachbarten Regionen. Pliezhausen: Verlag Offsetdruckerei Karl Grammlich GmbH. 450 p.

Ridgeway, W. (1915). The dramas and dramatic dances of non-European races in special reference to the origin of Greek tragedy. With an appendix on the origin of Greek comedy. Harvard: The University Press. 448 p.

Sanathanan, S. P., & Balakrishnan, V. (2021). Before the political cartoonist, there was the Vidusaka: a case for an indigenous comic tradition. *The European Journal of Humour Research*, Nr 9(4), P. 91-109.

Tilakasiri, J. (1974). The Indian Vidusaka and the Comic Characters of Asian Shadow Play. *Traditional Drama and Music of Southeast Asia*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pusaka. P. 19-26.

Venu, G. (1990). Puppetry and Lesser Known Dance Traditions of Kerala. Kerala: Natana Kairali. 149 p.

References

Anderson, M. (1923). The Heroes of the Puppet stage. New York: Harcourt, Brace and Company. 420 p. [in English]

Brandon, J. (1967). Theatre in Southeast Asia. Harvard: University Press. 370 p. [in English]

Crothers, F. J. (1983). The Puppeteer's Library Guide: The Bibliographic Index to the Literature of the World Puppet Theatre. Vol. 2. The Puppet as an educator. Metuchen: Scarecrow Press. 366 p. [in English]

Gargi, B. (1960). Theater und Tanz in Indien [Theatre and dance in India]. Berlin: Henschelverlag. 151 p. [in German]

Kühnel, J. (1994). Vidūṣaka. Die «Lustige Person» auf dem klassischen Theater des alten Indien [Vidūṣaka. The «funny person» in classical theatre in ancient India]. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*. Anif/ Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser. P. 39-64. [in German]

Kyryliuk, O. (2006). «Ha-ha» said the clown: blazen yak zvir, totem, tsar, rab ta zhertva (Universalno-kulturnyi stadialnyi analiz fihury tsyrkovoho klouna) [«Ha-ha» said the clown: the fool as beast, totem, king, slave and victim (A universal cultural stage analysis of the circus clown figure)]. *Δόξα / Doksa. Zb. naukovykh prats z filosofii ta filolohii*. Vyp. 9. Semantychni y hermenevtychni vymiry smikhu. Odesa: ONU im. I. Mechnykova. P. 8-17. [in Ukrainian]

Malík, J. (1965). Úsměvy dřevěné Thálie [Smile of wooden Thalia]. Praha: Orbis. 347 p. [in Czech].

Pischel, R. (1902). The home of the puppet-play. London: Luzac & co. 32 p. [in English]

Ramm-Bonwitt, I. (1999). Die komische Tragödie. Possenreißer im Puppentheater. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren [The comic tragedy. Buffoons in puppet theatre. The traditions of comic theatre characters]. Frankfurt am Main: Nold. 420 p. [in German]

Ramm-Bonwitt, I. (2024). Götter, Helden, Tänzerinnen. Figurentheater aus Indien und benachbarten Regionen [Gods, heroes, dancers. Puppet theatre from India

and neighbouring regions]. Pliezhausen: Verlag Offsetdruckerei Karl Grammlich GmbH. 450 p. [in German]

Ridgeway, W. (1915). The dramas and dramatic dances of non-European races in special reference to the origin of Greek tragedy. With an appendix on the origin of Greek comedy. Harvard: The University Press. 448 p. [in English]

Sanathanan, S. P., & Balakrishnan, V. (2021). Before the political cartoonist, there was the Vidusaka: a case for an indigenous comic tradition. *The European Journal of Humour Research*, Nr 9(4), P. 91-109. [in English]

Tilakasiri, J. (1974). The Indian Vidusaka and the Comic Characters of Asian Shadow Play. *Traditional Drama and Music of Southeast Asia*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pusaka. P. 19-26. [in English]

Venu, G. (1990). Puppetry and Lesser Known Dance Traditions of Kerala. Kerala: Natana Kairali. 149 p. [in English]

Daria Ivanova-Hololobova

The folk puppet hero of India, Vidushaka, as one of the prototypes of the European puppet protagonist

The purpose. To explore the theory of the Eastern origin of the image of the folk puppet hero of Europe, as set out by Richard Pischel in his study «The Home of the Puppet-Play» (1900), and to conduct a comparative analysis of the components of the image of the Indian hero Vidushaka and the puppet mascots of European folk puppet theatres. ***The research methodology*** is based on the following scientific methods: search and analysis (to collect information about Richard Pischel`s theory, as well as about the external and internal features of the character Vidushaka), comparative (to compare the appearance, characters, and actions of folk puppet heroes of Europe and India, as well as technical characteristics of their puppets), the method of analogy (to establish the relationship of identity between the main puppet characters of European and Indian folk theatres), and the method of generalisation (to work on conclusions). The study is based on the scientific principles of objectivity, systematicity, and historicism. ***The scientific novelty*** lies in the fact that this paper is the first attempt in Ukrainian theatre studies to analyse Richard Pischel's theory regarding the Eastern origins of the folk puppet hero in Europe. The German scholar's work «The Home of the Puppet-Play» is introduced into scientific circulation for the first time. The article examines both the arguments in support of this theory and those against it. It also analyses for the first time the Indian comic puppet character Vidushaka, the etymology of his nickname, his historical and artistic purpose, and his model of stage behaviour. ***The conclusions.*** Richard Pischel's theory regarding the involvement of the Indian puppet protagonist in the historical process of forming the figure of the European puppet mascot has been analysed. A source base for researching Indian folk puppet theatre, in particular the comic character Vidushaka, has been formed. The external and internal characteristics of this character have been examined, and the historical and cultural discourse in which they were formed has been traced. A comparative analysis was conducted between the characteristics of European puppet characters (appearance, silhouette, figure, costume, weapons, meaning of nicknames, patterns of attitude towards the stage partners) and the Indian trickster Vidushaka. The research materials in the article will be useful in courses on the history of theatre, scenography, costume and dramaturgy.

***Keywords*:** puppet theatre, folk theatre, Makkus, Richard Pischel, Vidushaka, India

Подано до редакції 30.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 792.028:[378.016:808.55]](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345142

***Кобзар Тетяна*,**
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7973-671X
доцент, завідувачка кафедри сценічної
мови. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна,

Kobzar Tetiana,
Associate Professor, Head of the Stage Language
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre,Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ З ХУДОЖНІМИ ТВОРАМИ ПРИ ПІДГОТОВЦІ АКТОРІВ

Анотація. Мета статті – виокремити й увиразнити основні фахові компоненти майстерності сценічного виконання різножанрових поетичних і прозових творів під час викладання/вивчення освітнього компонента «Сценічна мова» в комплексі освітньо-професійних програм «Акторське мистецтво театру і кіно» на сучасному етапі. ***Методологія дослідження*** передбачає комплексний метод аналізу основ внутрішньої та зовнішньої акторської мовленнєвої техніки, що впливають на формування виконавської вправності, допомагають у вихованні мовної сценічної культури та розкритті творчої індивідуальності здобувача у процесі професійної підготовки. ***Наукова новизна*** дослідження полягає в тому, що шляхом аналітичного порівняння була розглянута проблема, пов'язана з необхідністю змін певних теоретико-практичних складових у методиці викладання навчального курсу «Сценічна мова», запропоновано новий прийом практичної роботи з художніми творами при підготовці акторів. У ***висновках*** зазначено про важливість удосконалення методів викладання дисципліни, проаналізовано конгруентність певних способів роботи у міждисциплінарному зв'язку. Розглянуто «прийом ланцюгової розповіді» як ефективний шлях до формування базових компонентів виконавської майстерності, набуття і покращення навичок з техніки мовлення. Запропоновано методичні рекомендації для застосування цього прийому в навчальному процесі та варіативність щодо його використання.

Ключові слова: сценічне мовлення, актор, виконання, творчість, «художнє читання», інтерпретування, розповідь, намір, дія.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У театральній педагогіці при підготовці майбутніх акторів драматичного театру давно на часі питання про релевантність прийому «читання» як способу виконання літературних творів під час роботи з художніми текстами. Чи є він доречним і прийнятним та чи не перетворює актора в читця?

Передусім зазначимо, що за особливістю виконання «художнє читання» належить до жанру мистецтва естрадного (від фр. *estrad*e, від ісп. *estrado*, від лат. *stratum* – настил, поміст), а читці кваліфікаційно мають назву артисти розмовного жанру. Зазвичай естрада пов'язується з вокально-інструментальним виконанням пісень професійними гуртами. Проте таке виконання давно вже – шоу-бізнес. А слово естрада, що належить до термінів «радянської фразеології», використовується й дотепер. Щоправда, головним чином на пострадянському просторі.

Щодо особливостей тогочасної виконавської манери артистів-читців, то рекомендації, голов-

ні методичні засади роботи над таким виступом ретельно і всебічно описані у підручниках, посібниках про «виразне» й «художнє» читання. Певна річ, що там наявні думки, пов'язані з ідеологічною системою переконань, поглядів і завдань того часу, що впливали й формували принцип підготовки й саму манеру виступу. Йдеться і про критерії вибору матеріалу та інтерпретації, і про те як «подавати» матеріал, про комунікативний намір. На жаль, деякими з цих настанов послуговуються й досі як на рівні «аматорського» виконання, так і під час навчання в мистецьких студіях, школах та інших освітніх закладах.

Нині робота з художніми текстами у вищій мистецькій освіті має потребу в перетворенні, осучасненні, зміні підходів у способах, прийомах роботи, назві термінології та визначень, що є актуальними теперішньому часу і вимогам.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Упродовж останніх років проблематику викладання дисципліни «Сценічна мова» в процесі виховання актора висвітлювали у своїх роботах О. Баша, М. Циганик, Р. Короткова та інші. Власне, і авторка цієї статті також неодноразово у своїх публікаціях зверталася до питань методики викладання дисципліни, що потребують розв'язання, удосконалення, вивчення, дослідження. Розповіді про культуру сценічного мовлення, про певну своєрідність публічного виконання літературних творів і характерні риси манери подачі, розглянуті у працях М. Ігнатюк і М. Сулятицького. До тематики формування навичок «виразного читання» у своїх дослідженнях часто звертаються учителі загальноосвітніх шкіл, керівники театральних гуртків, викладачі педагогічних навчальних закладів (В. Науменко, Г. Олійник, Д. Моторіна, Т. Панченко тощо).

Вагомими для дослідження теоретико-практичних аспектів «науки театру» (Л. Курбас) стали праці О. Клековкіна «Система Курбаса: Реконструкція» (Клековкін, 2024), С. Бондарчука «Майстерство актора. Мімограмота» (Бондарчук, 2023), А. Арто «Театр і його двійник» (Арто, 2021), Н. Єрмакової «Березільська культура: Історія, досвід» (Єрмакова, 2012), С. Мейснера «Про акторську професію» (Мейснер, перекл. укр. Р. Бажан, 2023).

Однак концептуально-методологічні засади щодо нових форм роботи з літературними творами в освітньому процесі на сучасному етапі досліджені ще недостатньо і потребують розроблення та ґрунтовного вивчення й аналізу. Відтак ***мета статті*** полягає в обґрунтуванні важливості питання оновлення методики роботи над формуванням акторських виконавських складових при фаховій підготовці акторів (і режисерів) у мистецьких навчальних закладах. Розкрити доречність і концептуальні переваги використання «прийому ланцюгової розповіді» в сукупності методично взаємопов'язаних способів при навчанні.

Виклад основного матеріалу. Загалом «читання» чи акторське виконання твору – у наш час для мистецької освіти питання не менш важливе аніж «Бути чи не бути?» для шекспірівського Гамлета. Зазначимо, що саме по собі читання як різновид мовленнєвої діяльності людини – це вміння «сприймати, розуміти написане, надруковане <…> промовляти напам'ять (уголос або про себе) який-небудь текст, фрази» (ВТССУМ, 2004, с. 1379), де основними складовими є пізнання, усвідомлення сенсу прочитаного. У контексті фахової підготовки в мистецьких закладах освіти цей термін зазвичай використовувався у класі сценічного мовлення. Втім, давно вже «стала очевидною суперечливість самого терміна. Почитати вголос, навіть і виразно, художній текст – зовсім не те саме, що створити на його основі живу розповідь. Працюючи над літературним твором, актор-оповідач насамперед прагне подолати бар'єр, який відділяє читання писемного тексту вголос від живої розмовної мови. Подібно до того, як актор драми повинен уміти говорити на сцені словами своєї ролі, актор-оповідач так само повинен говорити художньою мовою епічних і ліричних творів як живою людською мовою, прообразом якої в житті є розповідь. Традиційна назва «художнє читання», як і давній термін "декламація", цієї спорідненості словесної дії на сцені з живою людською мовою не розкриває» (Черкашин, 1989, с. 113).

Вивчаючи дисципліну «Сценічна мова», студенти мистецьких навчальних закладів насамперед отримують базові фахові навички з техніки мовлення (внутрішньої та зовнішньої). Органічно поєднуючи тренажні й творчі аспекти, практично відпрацьовують набуті вміння, автоматизують і комплексно вдосконалюють їх у роботі над художніми текстами різної форми та жанрів. З- поміж ключових завдань у роботі з творами можна виокремити такі:

– формування вміння виразно доносити думку;

– оволодіння способом дії – словом;

– отримання знань про виражальні засоби мовлення;

– практичне засвоєння умінь щодо логічної акцентуації (вирізнення), засобів і способів використання;

– набуття вправності чітко організовувати семантику фрази під час реалізації художньо-творчого задуму;

– розвиток когнітивних здібностей;

– виховання художнього смаку;

– вдосконалення індивідуальних творчих можливостей студента;

– поліпшення рівня мовленнєвої культури й спілкування.

Упродовж навчання здобувачі також набувають знань щодо того, як обирати, скорочувати й компонувати літературний матеріал, поетапно в усіх деталях опрацьовуючи його для втілення. З метою оволодіння певними елементами майстерності сценічного виконання на всіх етапах навчання обираються різноманітні за складністю художні тексти українських і зарубіжних авторів: поетичні та уривки з прозових творів. За організацією віршування здебільшого використовуються вірші силабо-тонічної, тонічної та народнопісенної систем. Зокрема, твори обираються ліричні (сонет, дума, балада) епічні (байка, легенда) ліро-епічні (поема) тощо. Щодо способів римування та строфічного запису версифікації це можуть бути вірші як усталеної форми, так і вільновірші (верлібр, астрофічний вірш без рим). З розмаїття прозових творів здебільшого обираються уривки з казок, новел, оповідань з усілякими художніми прийомами (історія в історії, нелінійні чи з прийомом – кліфгенґер та ін.), повістей, романів тощо. Виконання може бути як індивідуальним, по двоє/троє й більше людей, так і гуртова, колективна розповідь. Задля розкриття й вираження змісту та як спосіб викладу думки в таких роботах велику вагу має форма публічного показу, презентації творчого задуму виконавців. Адже це «те нове, організаційне, що внесено в матеріал митцем у згоді з прикметами матеріалу, з законами творчості і сприймання, для розв'язання організаційних і ідеологічних завдань, що стоять перед митцем. <…> Мистецтво без форми – труп; без змісту воно – технічна організація речей» (Клековкін, 2024, с. 282).

Готуючи індивідуальний творчий номер і під час самого виступу, окрім набуття навичок з літературно-виконавського аналізу художнього твору, студент отримує досвід щодо організації мовленнєвого процесу, виховуючи вміння практично застосовувати мовленнєві засоби виразності: просодичні (силові та звуко-висотні модуляції голосу, ритмічна організація мовлення, логічний розвиток, наголошуваність, паузи), емоційно-образні (зорове уявлення, ставлення, емотивність підтексту), міміка, жест тощо. При відтворенні художніх творів на майданчику розвиваються та вдосконалюються елементи майстерності сценічного виконання, такі як орфоепічно-дикційна вправність мовлення, послідовно вибудувана розповідь історії. Виконавець через безпосередній контакт із глядачем вчиться спілкуватися з ним, впливати на нього, доносячи головні дефініції й сенси твору та свого розуміння їх, позиції щодо ідеї й порушеної проблематики. Власне, почасти говоримо про відображення життя у мовленнєвому типі театру. Проте до сольного виступу з художніми літературними творами мають нахил, хист не всі навіть професійні актори драматичного театру.

Жодним чином не заперечуючи важливість виконання творів в індивідуальному виконанні при навчанні, слід зауважити, що все ж для мистецтва драматичного театру ближчим є партнерський спосіб побудови виступу. У виставі мова дійових осіб у більшості випадків є ближчою до усної розмовної, яка, як відомо, за формою спілкування – переважно діалогічна, а мовлення на сцені містить всі компоненти органічної живої мовної дії (за Р. Черкашиним). Відтак способи та форми роботи над художніми творами в процесі здобуття знань найпершим чином мусять перехрещуватися міждисциплінарним зв'язком з майстерністю актора. На це слід зважати та комплексно поєднувати завдання, працюючи над словом на всіх етапах вивчення дисципліни. Зокрема, в ОПП «Акторське мистецтво театру і кіно» серед програмних результатів навчання, окрім оволодіння «дикцією, гучністю, об'ємом, логікою сценічної мови», одним із ключових зазначено – уміння опрацьовувати текстовий матеріал різного жанру для сценічної реалізації твору (ОПП «Акторське мистецтво театру і кіно»).

До прикладу, для виховання навичок бути виразним і чітким у мовленнєвому потоці та для вироблення умінь діяти в певному ритмі на початковому етапі роботи над поетичним словом надзвичайно доречними стануть авторські віршовані казки. За жанром, зазвичай, бувають фантастичні, соціально-побутові, ліричні, алегоричні, сатиричні тощо. Розповідається в них про придумані події та героїв, істот, персоніфікуючи їх. Чимось такі твори подібні до байки, яка є своєрідною коротенькою п'єсою. Це робить казку дуже сценічною. До того ж версифікаційні твори – ритмізовані.

Особливості форми вірша визначають і впливають на ритм дії. Роботу над віршованою казкою як літературним матеріалом можливо поєднувати із вправами з техніки мовлення, вибудовуючи розповідь, скажімо, з активним рухом. У такому разі текст можна поділити між виконавцями частинами (по двоє, по троє). Залежно від сюжетно-фабульних перипетій, певні шматки можна побудувати як гуртову розповідь тощо. Окремо слід сказати про спосіб розподілу тексту. Трохи складним, але, як показує практичний досвід, напрочуд ефективним і результативним є «прийом ланцюгової розповіді». Йдеться про те, коли одне речення ділиться між виконавцями по слову (чи по 2-3-4, на вибір). До прикладу, початок твору Л. Костенко «Казка про Мару» (риска – поділ):

«Це було / за царя / Тимка, /
як земля / була / тонка – /
пальцем ткнеш /
і воду п'єш. /
На оболоні /
Пасуться / коні, /
а в копитному сліду /
по рибині /плаває /» (Костенко, 1969, с. 255)

Важливо, що у такий спосіб історія про Мару творитиметься гуртом, всіма разом. Такий тип розповіді потребує уваги, зібраності. Через те що всі пов'язані між собою, бо кожен є ланкою чогось одного цілого, робота стає дуже партнерською. А оскільки твір віршований, то всі будуватимуть думки вже у визначеному розміром вірша ритмі. Це організовує виконавців внутрішньо, змушує мислити «будити свою думку», а «думка будить почуття» (Курбас, 2022, с. 603).

Багатоваріантною для використання зазначеного прийому ланцюгової розповіді може бути казка «Лис Микита» І. Франка. Адже цей твір значно більший за обсягом, за кількістю персонажів і сюжетних перипетій. Відповідним чином у деяких частинах казки може працювати дві чи три людини, а у деяких також може бути загальна оповідь. Чи, скажімо, Лис – один виконавець, а решта – оповідачі про його думки та дії, як в уривкові, поданому далі:

«"Ов, / – подумав Лис, / – се бридко, /
Тут пропасти можна швидко! /
Нумо / з смирного кінця!"/
І щоб час / лиш протягнути, /
Він / почав /на жальні нути /
Промовлять / такі слівця: /
"Стрику, / майте бога / в серці! /
Я ж / якась рідня вам / преці!.. /"» (Франко, 2008, с. 276)

Безперечно, від самого початку роботи з текстом слід провести логічно-смисловий аналіз та розбір змісту, визначити завдання щодо нюансів правильної орфоепічно-дикційної чіткості вимови, й тільки після цього додавати фізичне навантаження. Важливо зазначити, що рухи у вправах допомагають знімати напруження в мовленнєвих органах під час мовно-рухових процесів, позитивно впливають на процес іннервації мовленнєвих м'язів при артикуляції. Комбінації рухів можуть бути як активними, енергійними, так і помірно складними. Це залежить від фізично-фізіологічних можливостей виконавців. Загалом фізичний рух також гарно впливає (тренує) дихальні м'язи (інспіраторні – забезпечують вдих, експіраторні – видих; звідси – експіраторна енергія звучання голосу під час фонації). Кількість видихуваного повітря безпосередньо впливає на голосову енергетику, а значить – і на енергію думки.

Спосіб ланцюгової розповіді дає змогу поєднати роботу і з етюдним методом (як заздалегідь придуманим, так і частково чи повністю зімпровізованим під час дійства), що своєю чергою також позитивно впливає на розвиток фахової вправності, творчих здібностей здобувачів.

Спираючись на власні спостереження, слід зазначити, що ланцюговий прийом не всім здобувачам вдається одразу. Особливо тим, у кого вже є набутий певний читецький досвід і навички «читати», подаючи текст.

Створювати колективну історію за допомогою «прийому ланцюгової розповіді» певною мірою легше в прозових творах, оскільки вони не настільки вритмовані, як вірш. Хоча, як писав Л. Курбас, «все на світі має *ритм*. І стіл має *ритм*, і моя мова, і вітер має *ритм* і не тільки *ритм* для вуха, звуковий, але *ритм* і просторовий (звук – це також простір), як певний процес, як певна категорія нашого життя…» (Клековкін, 2024, с. 276). Звісно, що і в прозі наявний ритм. Думки, змісту. Вона і зовнішньо, і внутрішньо організована. Особливо у складному драматичному літературному матеріалі. Як-от уривок із оповідання від першої особи «Моє слово» В. Стефаника :

«Білими губами / упівголос / буду вам / казати / за себе. Ні скарги, / ні смутку,/ ні радості в слові не чуйте!/

Я пішов від мами / у біленькій сорочці, / сам білий. /

З білої сорочки / сміялися. / Кривдили мене / і ранили. /

І я / ходив тихонько, / як біленький кіт./

Я чув свою підлість / за тихий хід, / і кров моя діточа / з серця капала. /

А спав я у наймленій хаті / посеред брудних туловищ, / сплетених розпустою. /

Листочок білої берези на сміттю. /

Я скинув мамину сорочку. / Мій діточий світ / і далеке покоління мужицьке / лишилося за мною. /

Передо мною / стояв / новий світ, / новий / і чорний. /

Я ловився за його поли, / а він / згірдно глядів на мене. /

Як жебрак маленький /...» (*Українське слово*, 1994, с. 198)

Звісно, що поділ тексту на «частинки» може бути зовсім іншим. Це залежить від фантазії тих, хто створюватиме цю розповідь.

На перший погляд здається, що чим більше людей вестимуть оповідь («Моє слово), тим історія буде складнішою для сприйняття. Однак все більшою мірою залежить не стільки від кількості оповідачів, як від їхнього акторського вміння, від комунікативного наміру в спілкуванні, від того, наскільки вони відчуватимуть матеріал і один одного, ритм дії в смислових епізодах, фразах окремо та в історії загалом.

Уже було зазначено, що запропонований «прийом ланцюгової розповіді» як у процесі підготовки виступу, так і при виконанні дуже гуртує учасників, привчає їх до колективної творчості, виховує ансамблевість у роботі. Разом з тим допомагає розвинути у студентів здатність самостійно опрацьовувати й готувати матеріал до перегляду. Це важливо для акторських курсів. Особливо на початковому етапі навчання. Студентам «ланцюгова розповідь» зазвичай імпонує ще й тим, що дає змогу різнобічно проявляти фантазію, розкриває індивідуальні творчі можливості.

Як спосіб роботи з літературними творами ланцюгова розповідь за фаховими завданнями є близькою до природи драматичного театру, до природи акторської творчості. Вона будується не стільки на створенні певною мірою академічного образу оповідача художньої розповіді, скільки через акторське виконання, проживання певної історії. Власне, як і у виставі, де актор створює «образ, <…> засобами свого живого матеріялу» (Бондарчук, 2025, с. 102).

Висновки. Узагальнюючи теоретичний аналіз та результати емпіричного методу дослідження, наголосимо важливість конгруентності прийомів роботи з художніми творами під час професійної підготовки акторів. Для здобувачів вивчення профілюючих дисциплін це насамперед здобуття знань, що розвивають його вміння та спеціальні фахові компетентності, які доповнюють, а не суперечать одні одним. Власне кажучи, вкрай важливо, щоб під час оволодіння елементами виконавської майстерності майбутні актори (і режисери), працюючи з літературними текстами, уникали читання як такого, існуючи подеколи на рівні тексту. Запропонований «прийом ланцюгової розповіді» якраз і допомагає запобігти цьому. Натомість – суттєво зарадить у виробленні та становленні акторських базових професійних навичок діяти, взаємодіяти у процесі творення історії, придуманої автором твору.

Говорячи про потребу в оновленні методів навчання і формування акторських виконавських складових при фаховій підготовці, йдеться не про зовсім докорінні зміни. Мовиться про урізноманітнення та пошук актуальних способів, суголосних проблематиці й потребам сучасного театру та мистецької освіти. Дослідження теми щодо нових форм роботи з літературними творами в освітньому процесі потребує подальших ґрунтовних розвідок.

Джерела та література

Арто, А. (2021). *Театр і його двійник*. З фр. пер. Р. Осадчук. Київ: Вид-во О. Жупанського. 280 с.

Бондарчук, С. (2025). *Майстерство актора. Мімограмота*. Благодійний фонд «Центр розвитку мистецької освіти»; упоряд. Микола Шкарабан. Харків: ПП Видавець Олександр Савчук. 264 с. : іл.

Великий тлумачний словник сучасної української мови (2004). Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ: Ірпінь: ВТФ «Перун». С. 1379.

Єрмакова, Н. (2012). *Березільська культура: Історія, досвід*. Київ: Фенікс. 512 с.

Клековкін, О. (2024). *Система Курбаса: Реконструкція*: навч. посіб. Київ: Видавництво Ліра-К. 320 с.

Костенко, Л. (1969). *Поезії*. Балтимор-Париж-Торонто: Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка. 357 с. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Kostenko_Lina/Poezii_zbirka.pdf?PHPSESSID=5he3r28ltiic95a2ev503q4dd4

Курбас Лесь. *Філософія театру* (2022). Упоряд. М. Лабінський; післямова М. Москаленко, Д. Лабінська; редактор М. Москаленко. Харків–Київ: Видавець Олександр Савчук; Видавництво «Основи». 920 с.

ОПП «Акторське мистецтво театру і кіно» URL: https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/05/AMTiK-bakalavry-1.pdf

Українське слово (1994). Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. Книга 1. Київ: Рось.703 с.

Франко, І. (2008). *Лис Микита*. Харків: Важпромавтоматика. 384 с.

Черкашин, Р. (1989). *Художнє слово на сцені*. Київ: Вища школа. 327 с.

References

Arto, A. (2021). *Teatr i yogo dviynik* [Theater and its Double]. From French. Trans. by R. Osadchuk. Kyiv: O. Zhupansky Publishing House. 280 s.[in Ukrainian]

Bondarchuk, S. (2025). *Maysterstvo aktora. Mimogramota* [Mastery of the actor. Mimogram]. Charitable Foundation «Center for the Development of Art Education»; edited by Mykola Shkaraban. Kharkiv: Publisher PP Oleksandr Savchuk. 264 s. : ill. [in Ukrainian]

Velikiy tlumachniy slovnik suchasnoyi ukrayinskoyi movi [The Great Explanatory Dictionary of the Modern Ukrainian Language] (2004). Compiled by and headed by ed. V. T. Busel. Kyiv: Irpin: Perun Publishing House. S. 1379. [in Ukrainian]

Ermakova, N. (2012). Berezilska kultura: Istoriya, dosvid [Berezil Culture: History, Experience]. Kyiv: Phoenix. 512 s. [in Ukrainian]

Klekovkin, O. (2024). *Sistema Kurbasa: Rekonstruktsiya* [Kurbas's System: Reconstruction: Teaching Aid]. Kyiv: Publishing House Lira-K. 320 s. [in Ukrainian]

Kostenko, L. (1969). *Poems*. Baltimore-Paris-Toronto: Ukrainian Publishing House «Smoloskyp» named after V. Symonenko. 357 s. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Kostenko_Lina/Poezii_zbirka.pdf?PHPSESSID=5he3r28ltiic95a2ev503q4dd4 [in Ukrainian]

Kurbas, Les. *Filosofiya teatru* [Philosophy of Theatre[. (2022). Compiled by M. Labinsky; afterword by M. Moskalenko, D. Labinska; editor M. Moskalenko. Kharkiv–Kyiv: Publisher Oleksandr Savchuk; Publishing House «Osnovy». 920 s. [in Ukrainian]

OPP *«Aktorske mistetstvo teatru i kino»* [«Acting Art of Theater and Cinema»]. URL: https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/05/AMTiK-bakalavry-1.pdf [in Ukrainian]

Ukrainian Word. (1994). A Reader's Guide to Ukrainian Literature and Literary Criticism of the 20th Century. Book. 1. Kyiv: Ros. 703 s. [in Ukrainian]

Franko, I. (2008). *Lis Mikita* [Lys Mykyta]. Kharkiv: Vazhpromavtomatika. 384 s. [in Ukrainian]

Cherkashin, R. (1989). *Hudozhne slovo na stseni* [The Artistic Word on the Stage]. Kyiv: Vyscha Shkola. 327 p. [in Ukrainian]

Tatiana Kobzar

Theoretical and methodological aspects of working with artistic works in the training of actors

Abstract. ***The purpose*** of the article is to identify and highlight the main professional components of the mastery of stage performance of various genres of poetic and prose works during the teaching/study of the educational component «Stage Language» in the complex of educational and professional programs «Acting Art of Theater and Cinema» at the present stage. The ***research methodology*** involves a comprehensive method of analyzing the basics of internal and external acting speech techniques that influence the formation of performing skills, help in the upbringing of speech stage culture and the disclosure of the applicant's creative individuality in the process of professional training. The ***scientific novelty*** of the research lies in the fact that through analytical comparison, the problem associated with the need to change certain theoretical and practical components in the methodology of teaching the educational course «Stage Language» was considered, a new method of practical work with works of art in the training of actors was proposed. The ***conclusions*** indicate the importance of improving the methods of teaching the discipline, analyze the congruence of certain ways of working in interdisciplinary communication. The «chain narrative technique» is considered as an effective way to form the basic components of performing skills, acquire and improve skills in speech technique. Methodological recommendations for the application of this technique in the educational process and variability in its use are proposed.

Keywords: stage speech, actor, performance, creativity, «artistic reading», interpretation, narrative, intention, action.

Подано до редакції 31.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 821.161.2Кар:821.161.2.09Фра](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345144

Кравчук Петро,
ORCID:https://orcid.org/0000-0003-1319-3342
кандидат мистецтвознавства, професор
кафедри театрознавства.
Київський національний
університет театру кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

***Petro Kravchuk*,**
Candidate of Art History, Professor of Theatre
Studies Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre,
Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

ДРАМАТУРГІЧНА ТВОРЧІСТЬ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО В ОЦІНКАХ ІВАНА ФРАНКА
(До 180-річчя від дня народження корифея українського театру)

Анотація. Мета статті полягає в аналізі та систематизації критичних оцінок І. Франка щодо драматургічної творчості І. Карпенка-Карого, з метою виявлення особливостей Франкової інтерпретації художньої своєрідності драм, їхньої соціальної проблематики, типізації образів і значення драматурга в розвитку українського реалістичного театру кінця XIX століття. ***Методологія*** дослідження ґрунтується на поєднанні історико-літературного, порівняльно-типологічного та герменевтичного методів аналізу. У процесі дослідження застосовано історико-контекстуальний підхід для з'ясування суспільно-культурних умов формування критичних поглядів І. Франка та їх зв'язку з епохою діяльності І. Карпенка-Карого; текстологічний аналіз – для опрацювання франківських критичних праць і рецензій; порівняльно-типологічний метод – для зіставлення оцінок І. Франка з художніми особливостями конкретних драматичних творів; структурно-семантичний і естетичний аналіз – для виявлення принципів типізації персонажів, мовно-стильових характеристик і драматургічної майстерності. Комплексне застосування зазначених методів дає змогу цілісно осмислити роль І. Франка як інтерпретатора драматургічної спадщини І. Карпенка-Карого та визначити наукову й культурну цінність його критичних оцінок. ***Наукова новизна*** дослідження полягає в комплексному осмисленні критичних оцінок Івана Франка щодо драматургічної творчості І Карпенка-Карого як цілісної естетичної та методологічної системи, а не сукупності окремих зауваг. Уперше акцентовано на взаємозв'язку франківських літературно-критичних принципів із поетикою реалістичної драми І. Карпенка-Карого, зокрема в аспектах соціальної типізації, психологічної мотивації персонажів і мовно-стильової організації драматичного тексту. Уточнено роль І. Франка у формуванні канону оцінювання української драматургії кінця XIX століття та доведено актуальність його підходів для сучасних літературознавчих та театрознавчих інтерпретацій. ***Висновки.*** У результаті дослідження з'ясовано, що критичні оцінки І. Франка щодо драматургічної творчості І. Карпенка-Карого становлять цілісну й послідовну систему науково-естетичних поглядів, спрямованих на глибоке осмислення української реалістичної драми кінця XIX століття. Франко розглядав І. Карпенка-Карого як провідного драматурга своєї доби, який зумів поєднати соціальну проблематику з психологічною достовірністю та високою сценічною майстерністю. Доведено, що І. Франко особливо високо оцінював здатність драматурга до типізації образів, у яких відображено ключові суспільні процеси часу, а також сатиричну спрямованість творів як форму соціально-моральн-

ної критики. Важливим аспектом Франкових оцінок є аналіз мовно-стильової організації драм, що розглядається ним як засіб індивідуалізації персонажів і поглиблення їх психологічної характеристики. Водночас встановлено, що І. Франко поєднував схвальну оцінку творчості І. Карпенка-Карого з критичними заувагами, що свідчить про наукову об'єктивність і принциповість його підходу. Узагальнено, що франківська інтерпретація драматургії І. Карпенка-Карого має не лише історико-літературне значення, а й зберігає методологічну актуальність для сучасних досліджень українського театру та драматургії.

Ключові слова: критичні оцінки І. Франка, драматургічна творчість І. Карпенка-Карого, літературна критика, українська реалістично-психологічна драма, соціальна проблематика, типізація образів, сатирична комедія, мовно-стильова характеристика, український театр XIX століття.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Актуальність проблеми визначається недостатнім станом дослідження сучасними мистецтвознавцями життєвого шляху і мистецької діяльності видатного діяча української театральної культури кінця XIX початку XX століття. Винятково талановитий драматург, визначний актор корифейської плеяди, вдумливий режисер, умілий педагог і досвідчений організатор театральної справи І. Карпенко-Карий 180-річчя від дня народження якого широко святкує українське суспільство, заслуговує на велику шану та вдячність за неоціненний внесок у справу розвитку української театральної культури. В літературній творчості він став драматургом-новатором, який блискуче трактував складні й невичерпно-суперечливі теми людського буття і розв'язував їх як класик у вимірах вічності. У творчо-педагогічній діяльності, митець, досконало знаючи засади театральної творчості, пропагував сценічні методики, які розвивали і збагачували театр народний, правдивий і життєствердний. Творчість І. Карпенка-Карого здобула високу оцінку багатьох письменників, літературознавців, театрознавців і критиків. Та одним із перших, хто зрозумів та визнав талант і майстерність драматурга, був його сучасник, а згодом найталановитіший діяч української демократичної культури, чиє ім'я значиться поряд з ім'ям Тараса Шевченка, – Іван Франко. Він як великий знавець театрального мистецтва і його активний поціновувач зробив значний внесок у становлення театральної естетики та розвиток художньої сценічної культури. «Правдивими творчими митцями вважав Франко діячів українського театру – М. Кропивницького, М. Старицького, М. Заньковецьку, І. Карпенка-Карого, І. Гриневецького, К. Підвисоцького, С. Яновича та іншмх, які на сцені стали пропагандистами естетики критичного реалізму і своєю високою художньою практикою впливали на життя» (Білоштан, 1967, с. 14).

Іван Франко спостерігав за зростанням українського драматурга І. К. Карпенка-Карого (І. Тобілевича), чиї твори «нині першого майстра на полі української драматичної літератури, виявляють велике багатство обсервації, вірність спостережень і здатність схоплювати на льоту нові явища в житті сучасного українського села» (Франко, 1957, с. 110).

Вже з перших творів І. Франко сприймав І. Тобілевича глибоколюдяним, талановитим у письменницькій творчості, першорядним драматургом і вмілим організатором театральної справи, який метою свого життя, своїм творчим обдаруванням і своїм покликанням вважав чесне служіння народові власним пристрасним словом митця. Критик вірив, що І. Карпенко-Карий – справжній митець-гуманіст і згодом відігра**є** важливу роль у боротьбі за народність, реалізм та ідейність української літератури і театрального мистецтва. Іван Якович передбачав, що ідеї драматурга і властивості його творчої методики будуть актуальними впродовж століть. І справді, вони й сьогодні не втратили своєї цінності для українського мистецтва, тому вимагають уважного і всебічного дослідження та вивчення.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Відгуки та оцінка творчості І. Карпенка-Карого почали з'являтися невдовзі після виходу перших збірок його п'єс (1886 р., Херсон) у виданнях «Зоря», «Життя і слово» у Львові та «Київська старовина». Шанувальниками і рецензентами новітніх сценічних творів драматурга були – Б. Вільховський, М. Вороний, Д. Дорошенко, А. Кримський та І. Франко. Ґрунтовні монографії про творчість І. Тобілевича почали публікуватись уже після його смерті (1907). У числі перших досліджень творчого надбання драматурга з'явилися наукові праці С. Єфремова. У цій статті довелося послуговуватись працею цього автора «Історія українського письменства» (1924), перевиданою у 1995 році. У ній видатний літературознавець зауважив заслугу І. Тобілевича у тому, що «він перший виступив

за межі шаблону – отієї етнографічної, з неодмінним коханням у центрі драми й дав початки серйозної комедії, цінної і з громадського, і з художнього погляду, як галерея типів, як образ справжнього непідсолодженого життя. <…>. Найбільш характерною прикметою Тобілевича можна вважати те, що він не розмінюється вже на окремі малюнки, а дає цілу картину, в якій поодинокі частини зв'язано внутрішньою єдністю й цільним світоглядом» (Єфремов, 1995, с. 477). Видатний критик Єфремов неодноразово звертався до характеризування спадщини І. Карпенка-Карого. Значним доробком багаторічних його студій, окрім уже названої, стали монографія «Карпенко-Карий. Критично-біографічний нарис» (1919) у якій С. Єфремов передбачав творчість І. Тобілевича у вимірах вічності: «Твори його неперестарілі та певне й довго ще не перестаріють, не зважаючи на прудку зміну інтересів і подій у сучасному житті: є в них дещо таке, що виносить їх поза сферу біжучого життя з його хвилинними настроями та скороминущими інтересами» (Єфремов, 1995, с. 480).

Широкий ідейно-тематичний зміст п'єс І. Тобілевича аналізував О. Борщаговський у монографії «Драматургія Тобілевича» (1948), у висновку заявляв, що драматург «як художник найкраще відповідає на пекучі питання сучасності в тих п'єсах, де не ставить собі вузько проповідницьких "апостольських" завдань» (Борщаговський, 1948, с. 23). Ґрунтовно і переконливо висвітлено життя і творчість І. Карпенка-Карого, змальовуючи вплив того оточення, серед якого драматург формував свій характер і світогляд і яке давало матеріали для творчості літературознавцям і мистецтвознавцям, Л. Стеценком. «Ідучи поруч з народом "злившись" в єдину плоть з ним, Іван Карпович не обминув у своїй творчості ні бідної вдовиної хати, ні глитайських гнізд, показав найістотніші явища, що відбувалися у пореформеному українському селі, викрив сваволю глитаїв жмикрутів та сільської адміністрації. Не без підстав кращі його драми і комедії вважаються вершиною критичного реалізму в українській літературі» (Стеценко, 1957, с. 76).

Літературознавець і літературний критик Михайло Рудницький хоч теоретично у своїх поглядах на людські і творчі процеси дотримувався богемно-ліберального доктринерства, але змістовно відтворив постать І. Тобілевича – здорової, сильної людини, вдоволеної життям, що «вміє боротись і з ним та брати з нього те, що тільки можна. Любить працювати від надміру фізичних сил, призбираних у здоровенному організмі, любить лад, добре обдуману працю, але розуміє також чужі великі пориви. Добросердний, повний спочутливості для чужої недолі, із щирим українським гумором, із усіма звичками хлібороба, закоханого у працю на землі та у природу» (Рудницький, 2009, с. 129).

У статті на життя і творчість І. Карпенка-Карого кругозір розширюють спогади майстрів сцени, які роками спілкувались, а то й були зріднені з драматургом. Наприклад, спогади його дружини С. Тобілевич у багатосюжетній книзі мемуарного характеру «Мої стежки і зустрічі» (1957). Для дослідження не випускались з уваги навіть матеріали вступних статей до видання творів І. Тобілевича. Так, зразком глибокого аналізу сучасного трактування п'єс Тобілевича можуть стати думки В'ячеслава Чорновола про те, що сила драматургії Івана Карповича «не лише в тому, що він створив типові образи представників різних верств українського народу. <…> Він зумів укласти в ці образи загальнолюдські ідеї <…> Канули в лету пузирі, калитки, барильченки, а гостре слово драматурга й сьогодні воює з людською жадібністю, обмеженістю, кар'єризмом і чиношануванням. <…> У творчості Карпенка-Карого вже намітився перехід філософських узагальнень та глибокого психологізму, які утвердилися в п'єсах Лесі Українки і <…> драматурга Миколи Куліша. У подвижницькій історії українського театру ім'я великого драматурга й артиста Карпенка-Карого вічно світитиме зіркою першої величини» (Чорновіл, 1965, с. 27-28).

Не можна випустити з уваги працю одного із сучасників І. Карпенка-Карого – С. Петлюри, який у 1907 році опублікував у часописі «Україна» статтю «Пам'яті Івана Тобілевича (Карпенка-Карого)». Симон Петлюра з всепроникливою твердістю, з ясністю думки та методологією поетики реалізму відгукнувся на значну втрату для української драматичної літератури й української сцени: «Не стало справжнього талановитого письменника, справжнього драматурга і артиста. Ми підкреслюємо слово справжнього, бо Карпенко-Карий і як драматичний письменник, і як сценічний діяч був визначною політичною величиною, що полишила після себе замітні сліди в українському драматичному письменстві» (Петлюра, 1993, с. 12). Чітку театрознавчу оцінку дав С. Петлюра драматургічній майстерності письменника: «Драми Карпенка-Ка-

рого – справжні дії з логічним розвитком їх, з умілою колізією дієвих осіб і життєвою правдою тих мотивів, якими керувався автор при написанні своїх творів. Вони сценічні, як ніякого іншого автора» (Петлюра, 1993, с. 19). Як висновком до статті критика стала думка, що драматург ввів у свої п'єси соціально-економічні й психологічні мотиви, що було його певним новаторством: «Ще ніхто з українських письменників не вмів так реально з таким знанням психології села, його інтересів, його боротьби і найдорожчих мрій, підняти до тих, кого найбільше на нашій Україні, чиє життя та інтереси надають домінуючий тон життю нашого народу. Ми не помилимось, коли скажемо, що творчість Карпенка-Карого в сфері нашої драми – то резонатор нашого села» (Петлюра, 1993, с. 15).

Попри широке й глибоке вивчення життя та творчості І. К. Карпенка-Карого багатьма письменниками та науковцями, зокрема й Іваном Франком, дослідження мистецької діяльності цього видатного драматурга й актора все ще є недостатнім ***Мета*** *цієї* ***статті*** – висвітлити життя і творчість І. К. Карпенка-Карого в аналізі та систематизації критичних оцінок І. Франка щодо драматургічної творчості письменника, з метою виявлення особливостей Франкової інтерпретації художньої своєрідності драм, їхньої соціальної проблематики, типізації образів і значення драматурга в розвитку українського реалістичного театру кінця XIX століття.

Виклад основного матеріалу. Драматургічна творчість видатного українського драматурга І. К. Карпенка-Карого входить в орбіту уваги літературної критики і театрознавства майже від початку письменницької праці автора. Першу п'єсу «Чабан» І. Карпенко-Карий написав у 1883 році. А з 1884 до 1887 року він за участь у Єлисаветградському народовольському гуртку, був арештований і висланий до міста Новочеркаська, де перебував під «гласним» наглядом поліції. Проте за ці роки він став вагомим письменником, написавши свої кращі п'єси – «Бондарівна» (1884), «Розумний і дурень» (1885), «Наймичку» і «Мартина Борулю» (1886). Окремі з цих п'єс друкувались у львівському часописі «Зоря» і навіть рецензії на них. Понад те, відгуки, не так на п'єси, як на вистави за п'єсами І. Тобілевича, часто друкувались у газетах міст, де гастролювали трупи М. Кропивницького, М. Старицького і М. Садовського. Нарешті у 1886 році в Херсоні у друкарні М. Аспера вперше було видано збірку п'єс І. Карпенка-Карого, куди увійшли лише: «Бондарівна», «Хто винен» («Безталанна») та «Розумний і дурень». І. Карпенко-Карий ставав відомим драматургом.

Можемо припустити, що І. Франко, який активно цікавився новинками літературних праць, звернувся до автора – І. Карпенка-Карого з проханням надіслати йому для опублікування біографію маловідомого драматурга. На що І. Тобілевич у листі-відповіді від 1 березня 1888р. (на сьогодні це є єдиний відомий лист І. Карпенка-Карого до І. Франка – *П. К.*) відмовляється писати свою автобіографію для журналу, хоч скаржиться на те, що його п'єси ще не мають широкої читацької аудиторії: «Писати свою автобіографію не буду, бо не хочу смішити людей, нагадуючи їм своєю персоною "мурав'я" з криловської байки». Іван Карпович на той час не надто хотів афішувати свою особистість, адже у цей рік він мешкав у хуторі «Надія», перебуваючи ще під наглядом поліції. «Люди надто люблять рідне слово, прочитали мої рукописи, захотіли їх надрукувати, а я – грішний чоловік – на те згодився. Згодився – і каюсь. Для чого друкувать! Надруковано 1200 примірників «збірник» (3 п'єси), <…> а розійшлося за три роки так мало, що соромно сказати. Та й те, що розійшлося, куповано здебільшого не в книгарнях, а в театральній касі замість лібрето. Де ж мої читателі! Нема. Якби не театр, то й до цього часу знали б про мої твори тільки близькі приятелі» (Тобілевич, 2012, с. 53). З листа І. Карпенка-Карого до Івана Франка відчувається, що молодий драматург – «політично ненадійний» – не бажав привертати до себе надмірної уваги, щоб не зашкодити сценічній долі своїх перших п'єс. Але професійно розкривав своє розуміння специфіки театральної творчості і місце у ній драматургії: «Театральні рецензенти кажуть, що на мої п'єси тільки тим і дивиться публіка, що актори дуже добре удають <…> Театральний рецензент не єсть літературний критик <…> Яркий світ рампи міша рецензентові, ріже очі, і в його фантазії завжди перевагу має актор над автором: він (рецензент) забуває, що актором керує суфлярня, з котрої йому подають готові прочувствовані речі автора і що акторові зостається тільки (коли він талант) під впливом власних нервів те саме, що автор пережив, яко творець передати слухачам» (Тобілевич, 2012, с. 54).

Сьогодні залишається невідомим, чи відповідав І. Франко на лист І. Тобілевича, чи ні, але майже через десять років у світ вийшов у Львові й Одесі

перший том творів І. Карпенка-Карого – «Драми і комедії» (1897), куди увійшло п'ять п'єс – «Бурлака», «Безталанна», «Розумний і дурень», «Наймичка» і «Мартин Боруля». Більшість з них, окрім «Бурлаки», друкувалися у журналі «Зоря» з передмовою професора О. Огоновського. На факт виходу першого тому відрефлексував І. Франко у журналі «Життя і слово» (1897, № 4), де приділив особливу увагу характеристиці драми «Бурлака», що вперше була опублікована. І. Франко писав: «Новим для нас являється "Бурлака". Є се вельми живий і драматичний малюнок безправ'я яке царює в росії від гори до низу: малюючи той найнижчий низ, автор прорубує добре вікно, крізь яке можна бачити й вищі щаблі того безправ'я, змальованого здирщика <…> та тої ватаги темних, слабосильних, прибитих селян» (Франко, 1897, с. 95). Залякані, затуркані й задурені селяни, нерідко споювані старшиною Михайлом і писарем, не могли відразу пройнятися ідеями Бурлаки і рішуче стати на його бік. Так, як зауважує Франко: «На тім темнім тлі малює нам автор могучу, світлу фігуру Бурлаки, чоловіка з незламною енергією та сильною вдачею, що сам один супроти сего валу стає до боротьби за правду» (Франко, 1897, с. 95). І. Франко з оптимізмом пророкує сценічну долю п'єси Тобілевича: «Ся штука відіграна добрими артистами повинна би зробити на сцені величезне враження: вона найбільше політична з усіх п'єс Карпенкових» (Франко, 1897, с. 96.).

Більш того, І. Франко обурюється і не пропускає того факту, що драма «Бурлака» відтворена автором на основі подій громадського життя селян, має композиційну чіткість, написана гарною мовою автора, який добре знає народне життя та вимоги сцени, але на конкурсі п'єс, який проводив Галицький крайовий відділ у Львові 1892 році була відкинута, а першу премію одержала така бездарна п'єса «Катря Чайківна», другу – драма Минка «Нещасне кохання», а шедевр самого Франка «Украдене щастя» – дістав лише третю премію. «Тільки тепер прочитавши "Бурлаку" ми можемо до глибини завстидатися на наш тодішній літературно-драматичний ареопаг!» (Франко, 1897, с. 96).

У подальших мистецько-публіцистичних статтях І. Франко відзначає постійну громадську вагу творів І. Карпенка-Карого їх суспільну актуальність та професіоналізм, їхню ідейно-естетичну спрямованість, що не втрачатимуть своєї сучасності у продовж багатьох століть.

Ставлячи високі вимоги до розвитку театрального мистецтва, І. Франко вважав, що саме театр і його рівень розвитку має бути «свідоцтвом» до зрілості того чи іншого народу. Цим високим ідеалам служив український театр завдяки енергії і таланту невеликої кількості людей, а найбільше М. Кропивницькому, М. Старицькому та І. Карпенку-Карому, які створили зовсім поважний оригінальний український репертуар. Проте Іван Якович з плеяди корифейських митців найбільше виділяє творчість І. Тобілевича, як одного з тих, кого не заполонила атмосфера етнографізму: «Він міцно держиться рідного ґрунту, розбирає в своїх драмах насушні потреби й вищі духовні інтереси українського села в сучасну добу і в минулому». А далі І. Франко продовжував: «Цензурна заборона, що не пускала на українську сцену інтелігентів і змушувала письменника обертатися виключно в селянській сфері та заборона, що стількох українських драморобів скеровувала на пусті шаблони, на пережовування все тих самих шаблонів кохання, співів, танців та пиття горілки, було для Івана Карповича принукою для заглиблення в душу народу, до суспільної обсервації найрідніших сторін народного життя, розкривала перед ним щораз інші, щораз ширші перспективи того життя і надавала кожній його драмі більший, пекучий інтерес» (Франко, 1989, с. 376).

Найбільш ґрунтовну і науково переконливу оцінку життя і діяльності І. Карпенка-Карого Іван Якович зробив у статті-некролозі, вшановуючи пам'ять видатного діяча української культури, написаної у 1907 році. З почуттям національної гордості й письменницького захоплення у сконцентрованій формі І. Франко визначає, ким за життя був І. Тобілевич для України: «Він був одним із батьків новочасного українського театру, визначним артистом та при тім великим драматургом, якому рівного не має наша література, та якому щодо ширини і багатства творчості, артистичного викінчення і глибокого продумування тем, бистрої обсервації життя та ясного та широкого світогляду не дорівнює ані один із сучасних драматургів не тільки росії, але й інших слов'янських народів» (Франко, 1982, с. 374). Сучасна актуальність Франкового визначення І. Тобілевича як великого першорядного українського національного, так і всеслов'янського народного письменника, має стати провідною позицією як у подальших дослідженнях, так і в сценічних втіленнях його творів.

Лаконічно, але конкретно, аналізуючи творчу спадщину Івана Тобілевича І. Франко наголошує, що драматургічна техніка автора «завжди проста

і продиктована самою натурою представлених у ній життєвих фактів, з часом під впливом театральної практики набирає ширини і концентрації» (Франко, 1982, с. 376). Талант письменника розвивається без утоми і в результаті з'являються все новіші й оригінальніші п'єси. Драматург прагнув «до заглиблення в душу народу, до зусельної обсервації найрізніших сторін народного життя, розкриваючи перед глядачем щораз ширші перспективи того життя і надавав кожній своїй драмі більший пекучий інтерес» (Франко, 1982, с. 376).

При цьому як спостережливий і проникливий дослідник, вчений і патріот України Франко зробив ретельну класифікацію великого доробку драматурга, стисло або детально розглянувши майже всі п'єси Тобілевича. Так, драму «Бурлака» Іван Якович високо оцінює за «образ могутнього народного борця, що твердо і з народження своєї особи стоїть за правду проти визиску і кривди з боку всякої старшини» (Франко, 1982, с. 376).

Схвалюючи творчі досягнення драматурга за гостре слівце викриття «пузирів» і «калиток», Франко до кращих драм цього ідейно-жанрового спрямування зараховує п'єси «Наймичка», «Сто тисяч» і «Хазяїн». У п'єсі «Хазяїн», яку Франко оцінює як «грандіозну» за задумом і майже «бездоганну» в обрамленні, автор вивів образ жорстокого і ненаситного до наживи заради самої наживи глитая. На думку Франка, постать Терентія Пузиря з його оточенням змальована у п'єсі більш епічним, ніж драматичним стилем. «Проте майстерна драматургічна техніка надає тій драмі велику сценічну вартість і запевняє їй довговічність на сцені» (Франко, 1982, с. 378).

До розширення і збагачення жанрової палітри творчості Тобілевича, Франко називає комедії «Мартин Боруля» як одну з «найкращих українських комедій і прегарну комедію «Сто тисяч» з безсмертними типами Герасима Калитки і Бонавентури копача» (Франко, 1982, с. 377). У драматургічній спадщині І. Карпенка-Карого п'єса «Понад Дніпром» має своєрідну історію. У ній драматург виставляє ідею організації хліборобських спілок, що, на думку головного героя Мирона Серпокрила, може врятувати село від виродження та катастрофи. Молодий герой виведений народним заступником, тому активно діючий інтелігент з народного середовища став до вподоби І. Франкові, внаслідок критик високо оцінив п'єсу: «Се найкраща, найідеологічніша драма Карпенка-Карого» (Франко, 1982, с. 378).

П'єси І. Тобілевича на історичну тематику становили визначальну групу в його творчості. Першою історичною драмою автора була п'єса «Бондарівна». Оцінюючи цей твір, Франко писав: «Автор позволив собі з основою драми, відомою народною піснею, обернутися зовсім свобідно, переніс акцію з кінця XVIII на середину XVII в., намалював старосту й Герцеля фантастичними та невірними рисами, та зате у фігурах Бондаря, Тетяни та запорожця Тараса дав гарні індивідуально забарвлені типи» (Франко, 1982, с. 376). Якщо п'єси «Паливода XVIII століття» і «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» справили на Франка прикре враження, то трагедія «Сава Чалий» оцінена ним за вищими літературознавчими мірками. На розуміння критика, цей твір гідний стати у ряді архітворів нашої літератури. «Не зважаючи на історичний колорит, сим разом охоплений автором дуже добре, драма мала велике значення для сучасної України, плямуючи інтенції сучасного національного ренегатства, і покотилася по театральних дошках як могутня проповідь повороту ренегатів до служіння своєму народові і його кровним інтересам» (Франко, 1982, с. 379). Не пропустив І. Франко згадки і про історичну п'єсу І. Карпенка-Карого «Ґандзя», що зазнала від критиків найсуперечливішої оцінки від апологетики до різкого засудження. Та І. Франко оцінював цей твір з помірковано-оптимістичним відгуком: «Ще раз потягло Карпенка в історію XVII віку, в часи ославленої руїни, і плодом його студії явилась прекрасна трагедія "Ґандзя" – символіка України, шарпаної з усіх боків і доведеної тими, що її любили, на край погибелі. Не зважаючи на деякі хиби композиції, драма робить велике враження» (Франко, 1956, с. 170).

Цілком об'єктивно І. Франко оцінює драматичну дилогію І. Тобілевича «Суєта» і «Житейське море», вважаючи її значною мірою для письменника автобіографічною: «Автор малює в одній драмі сім'ю багатого селянина, якого діти подоходили значної освіти, деякі дійшли до поважних становищ і всі, крім найстаршого Карпа, відбились від села. Дія драми показує нам ту сім'ю, зібрану під час ферій у батьківському домі. Три перші дії – верх артистичної досконалості в композиції і в переведенні теми, зате четверта сходиться до ступеня немудрої карикатури <…> і псує враження цілості. Драма "Житейське море" дещо слабша і показує значний упадок артистичних сил автора» (Франко, 1982, с. 380).

У рецензії на виставу «Мартин Боруля» І. Франко вже з перших рядків її шкодує, що публіки на

постановці було лише стільки, що ледве заповнила половину невеличкого залу. «А шкода, бо виставу як щодо самої п'єси, так і щодо гри артистів можна вважати цілком вдалою» (Франко, 1957, с. 212). На сприйняття рецензента, ця комедія є твором наскрізь сучасним і живим схопленням дійсності.

У діяльності театрального критика І. Франко не залишав поза увагою вистав українського народного театру при Товаристві «Руська бесіда», здійснених за п'єсами І. Карпенка-Карого. На теперішній час відомо таких три прорецензованих постановки – «Хто винен» («Безталанна») (1889), «Мартин Боруля» та «Сто тисяч» (1892). Автор публікував ці рецензії у польськомовному часописі "Kuryer lwowski". У цих рецензіях Франко тактовно поєднував думки притаманні як літературознавству, так і театрознавству.

Видатний письменник завершував свою розгорнуту наукову розвідку про мистецький доробок І. Карпенка-Карого пророчими словами: «Цілісність драм творчості Карпенка-Карого наповнює нас почуттям подвигу для його таланту. Обняти такий широкий горизонт, заселити його множеством живих людських типів міг тільки першорядний поетичний талант і великий обсерватор людського життя» (Франко, 1982, с. 380).

Висновки. Розглянувши статті, нариси, відгуки І. Франка про творчість І. Карпенка-Карого (І. Тобілевича) виявляємо професійні думки як літературної, так і сценічної творчості одного з корифеїв українського театру. Стають ще більш зрозумілими і злободенними оцінки діяльності не лише видатного драматурга І. Карпенка-Карого, що доходять до нас через виміри вічності, а й критерії самого оцінювача. У статтях і рецензіях, присвячених творчості І. Карпенка-Карого, І. Франко уміло поєднує аналіз суспільно-морального з художньо-естетичним, виявляючи самобутність драматургічного таланту Тобілевича: виразність і вимогливість композиційно-сюжетної побудови, яскравість і неповторність людських характерів з різних соціальних груп, глибокий психологізм, колоритність мови, майстерність діалогів і монологів та інших виразних складових драматургічної майстерності. Франко розумів і сприймав новаторство драматурга І. Тобілевича і компетентно оцінював його техніку драми. Він доказово визначав сценічність творів І. Карпенка-Карого у яких простежувалась цілеспрямована організація дії в часі та просторі, що органічно випливала з глибокого авторського розуміння і донесення сутності драматичного твору. Всі ці питання при вивченні та постановці п'єс І. Карпенка-Карого і сьогодні залишаються цілком актуальними.

Джерела та література

Білоштан, Я. (1967). *Іван Франко і театр*. Київ: Мистецтво. 160 с.

Борщаговський, О. (1948). *Драматургія Тобілевича*. Київ: Мистецтво. 328 с.

Єфремов, С. (1995). *Історія українського письменства*. Київ: Femina. 608 с.

Петлюра, С. (1993). *Статті*. Київ: видавництво художньої літератури «Дніпро». 341 с.

Рудницький, М. (2009). *Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»?*. Дрогобич: видавнича фірма «Відродження». 502 с.

Стеценко, Л. (1957). *І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич)*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури. 275 с.

Тобілевич, І. *Лист І. Карпенка-Карого до Івана Франка від 1 березня 1888 року.* Бронза, С. (2012). Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи, п'єси. Кіровоград: Імекс-ЛТД. 575 с.)

Франко, І. (1982). Київ: Наукова думка. Т. 37. 678 с.

Франко, І. (1956). *Літературно-критичні статті.* Київ: Держлітвидав. 448 с.

Франко, І. (1897). *Нові книжки. Життя і слово,* № 4. С. 95-96.

Франко, І. (1957). *Про театр і драматургію.* Київ: Видавництво Академії наук Української РСР. 240 с.

Чорновіл, В. (1965). *І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). П'єси.* Київ: Молодь. 353 с.

References

Biloshtan, Ya. (1967). *Ivan Franko i teatr* [Ivan Franko and the theatre]. Kyiv: Mystetstvo. 160 s.

Borshchahovskyi, O. (1948). *Dramaturhiia Tobilevycha* [Tobilevich's dramaturgy]. Kyiv: Mystetstvo. 328 s.

Yefremov, S. (1995). *Istoriia ukrainskoho pysmenstva* [History of Ukrainian Literature]. Kyiv: Femina. 608 s.

Petliura, S. (1993). *Statti* [Articles]. Kyiv: vydavnytstvo khudozhnoi literatury «Dnipro» 341 s.

Rudnytskyi, M. (2009). Vid Myrnoho do Khvylovoho. Mizh ideieiu i formoiu. Shcho take «Moloda Muza»? [From Mirny to Khvylovy. Between idea and form. What is «Young Muse»?] Drohobych: vydavnycha firma «Vidrodzhennia». 502 s.

Stetsenko, L. (1957). I. Karpenko-Karyi (I. K. Tobilevych) [I. Karpenko-Karyi (I. K. Tobilevich)]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva ta muzychnoi literatury. 275 s.

Tobilevych, I. Lyst I. Karpenka-Karoho do Ivana Franka vid 1 bereznia 1888roku. [Letter from I. Karpenko-Kary to Ivan Franko dated March 1, 1888] Bronza, S. (2012).

Nevidomyi Ivan Tobilevych (Karpenko-Karyi): lysty, piesy. Kirovohrad: Imeks-LTD. 575 s.)
Franko, I. (1982). Ivan Tobilevych (Karpenko-Karyi). Zb. tvoriv: u 50 T. [Ivan Tobilevich (Karpenko-Karyi). Collected works: in 50 volumes] Kyiv: Naukova dumka. T. 37. 678 s.
Franko, I. (1956). Literaturno-krytychni statti [Literary and critical articles]. Kyiv: Derzhlitvydav. 448 s.
Franko, I. (1897). Novi knyzhky. Zhyttia i slovo [New books. Life and word]. № 4, S. 95-96.
Franko, I. (1957). Pro teatr i dramaturhiiu [About theatre and dramaturgy]. Kyiv: Vydavnytstvo Akademii nauk Ukrainskoi RSR. 240 s.
Chornovil, V. (1965). I. Karpenko-Karyi (I. K. Tobilevych). Piesy [I. Karpenko-Karyi (I. K. Tobilevich)]. Kyiv: Molod. 353 s.

Petro Kravchuk

The dramatic creativity of I. K. Karpenko-Karyi in the assessments of Ivan Franko (To the 180th anniversary of the birth of Ukrainian theatre luminary)

Abstract. The purpose of the article is to analyze and systematize I. Franko's critical assessments of the dramatic work of I. Karpenko-Karyi, in order to identify the features of Franko's interpretation of the artistic originality of dramas, their social issues, typification of images and the playwright's importance in the development of Ukrainian realistic theater of the late 19th century. ***The research methodology*** is based on a combination of historical and literary, comparative and typological and hermeneutic methods of analysis. In the process of the research, a historical and contextual approach was used to clarify the socio-cultural conditions for the formation of I. Franko's critical views and their connection with the era of I. Karpenko-Karyi's activity; textual analysis – to study Franko's critical works and reviews; comparative and typological method – to compare I. Franko's assessments with the artistic features of specific dramatic works; structural-semantic and aesthetic analysis – to identify the principles of character typification, linguistic and stylistic characteristics and dramatic mastery. The complex application of these methods allows us to comprehensively comprehend the role of Ivan Franko as an interpreter of the dramatic heritage of I. Karpenko-Karyi and to determine the scientific and cultural value of his critical assessments. ***The scientific novelty*** of the study lies in the comprehensive comprehension of Ivan Franko's critical assessments of the dramatic work of I. Karpenko-Karyi as a holistic aesthetic and methodological system, and not a set of individual remarks. For the first time, emphasis is placed on the relationship between Franko's literary and critical principles and the poetics of I. Karpenko-Karyi's realistic drama, in particular in the aspects of social typification, psychological motivation of characters and linguistic and stylistic organization of the dramatic text. The role of I. Franko in the formation of the canon of evaluation of Ukrainian drama of the late 19th century is specified and the relevance of his approaches for modern literary and theater interpretations is proven. ***Conclusions.*** As a result of the study, it was found that I. Franko's critical assessments of the dramatic work of I. Karpenko-Karyi constitute a holistic and consistent system of scientific and aesthetic views aimed at a deep understanding of Ukrainian realistic drama of the late 19th century. Franko considered I. Karpenko-Karyi as a leading playwright of his time, who managed to combine social issues with psychological authenticity and high stage skill. It is proven that I. Franko especially highly appreciated the playwright's ability to typify images that reflect key social processes of the time, as well as the satirical orientation of the works as a form of social and moral criticism. An important aspect of Frank's assessments is the analysis of the linguistic and stylistic organization of dramas, which he considers as a means of individualizing characters and deepening their psychological characteristics. At the same time, it is established that I. Franko combined a favorable assessment of the work of I. Karpenko-Karyi with critical remarks, which indicates the scientific objectivity and principledness of his approach. It is summarized that Frank's interpretation of I. Karpenko-Karyi's dramaturgy has not only historical and literary significance, but also retains methodological relevance for modern studies of Ukrainian theater and dramaturgy.

Keywords: critical assessments of I. Franko, dramatic work of I. Karpenko-Kary, literary criticism, Ukrainian realistic-psychological drama, social issues, typification of images, satirical comedy, linguistic and stylistic characteristics, Ukrainian theater of the 19th century.

Подано до редакції 08.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 792.028.3:159.938](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345145

Левицький Олександр,
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-1865-8298
аспірант кафедри хореографії та пластичного виховання. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Levytskyi Oleksandr,
Postgraduate student of the Choreography and Plastic Education Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

ПСИХОФІЗИЧНА КООРДИНАЦІЯ АКТОРА ЯК ЧИННИК ЕФЕКТИВНОСТІ СЦЕНІЧНОГО БОЮ

Анотація. Метою статті є обґрунтування значення психофізичної координації акторів як базової умови безпечної та художньо переконливої постановки сценічних боїв у сучасному українському театрі та кіно. ***Методологія дослідження*** ґрунтується на історичному, компаративному та мистецтвознавчому підходах. Методи дослідження: *аналіз і синтез* особистого студентського, акторського та викладацького досвіду, *спостереження* за роботою інших акторів і постановників у театрі та на знімальному майданчику, а також постановки сценічних боїв зі студентами *(метод експерименту)*. ***Наукова новизна*** дослідження полягає у тому, що вперше психофізична координація актора в сценічному бою розглядається не лише як сукупність фізичних і технічних навичок, а й як процес, тісно пов'язаний з емоційним наповненням сценічної дії. Такий підхід дає змогу поєднати технічну точність із пластичною виразністю, забезпечуючи при цьому свідомий контроль над ситуацією та безпеку всіх учасників сценічного дійства. В статті сценічний бій розглядається як творчий процес, в якому поєднуються фізична, психологічна та емоційна складові. ***Висновки.*** У КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого особливо зручно досліджувати вплив психофізичної координації на ефективність сценічних боїв, оскільки цей заклад вищої освіти дає можливість поєднати практичні творчі експерименти та теоретичний аналіз. Підготовка актора до батальних епізодів є багатоступеневим процесом, що поєднує технічну, психофізичну та партнерську складові. Тренування психофізичної координації під час сценічного бою є важливим елементом підготовки сучасного актора. Саме тому сценічний бій є не лише технічним елементом видовища, а й повноцінним виражальним засобом акторського мистецтва, що вимагає високого рівня професійної підготовки, дисципліни і психофізичної координації.

Ключові слова: театр, театральне мистецтво, актор, акторська майстерність, сценічний бій, психофізична координація, сценічне фехтування, робота з партнером, батальні сцени.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасне українське театральне та кіномистецтво переживає період активного розвитку, в якому художні твори стають не лише засобом культурного спілкування, а й важливим інструментом суспільного та політичного впливу. Вистави й повнометражні фільми дедалі частіше апелюють до історичних тем, що яскраво демонструють такі стрічки, як «Довбуш» чи «Будинок “Слово”». Цей напрям у мистецтві продовжує зміцнюватися й надалі, адже саме через художні образи суспільство осмислює власну історію, формує колективну ідентичність і комунікує зі світом. За такої тенденції закономірним є зростання потреби у професійно підготовлених акторах, здатних органічно та переконливо втілювати батальні сцени на театральних підмостках чи на знімальному майданчику, адже наявність таких сцен у сюжеті, по-перше – дає змогу виразніше розкрити характер героїв на тлі екстремальних подій, а по-друге – вражає глядачів. Постановка сценічного бою вимагає від виконавців не лише технічних умінь, а й високого рівня психофізичної координації, яка забезпечує безпеку, точність і виразність дійства. Отже, важливо зосередити увагу на методичній професійній підготовці молодих акторів до сценічних боїв та батальних постановок, що стають дедалі актуальнішими у сучасних українських виставах і кінофільмах. Підвищення рівня психофізичної координації як основи професійної майстерності в контексті сценічного бою є важливою складовою навчального процесу та практики, адже від цього залежить якість майбутніх творчих проєктів, їхній вплив на глядача і позиціонування української культури на міжнародній арені.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Сценічний бій – доволі специфічна дисципліна в програмі навчання акторів театру і кіно, оскільки поєднує в собі безпосередньо акторську майстерність та бойову техніку, куди входять базові прийоми нападу і захисту як у рукопашному бою, так і зі зброєю. Відповідно, щоб бути фахівцем у цій сфері, потрібно розбиратися і в елементах акторської майстерності (бути актором), і в питаннях, пов’язаних з бойовим мистецтвом. Слід зазначити, що бойове мистецтво саме по собі є достатньо розлогим і включає в себе різні стилі, види та категорії. Тільки так звані східні єдиноборства налічують десятки різних напрямів: карате, дзюдо, самбо, айкідо, ушу, кунг-фу, джиу-джитсу, тхеквондо тощо. Якщо ж ідеться про мистецтво бою зі зброєю, то тут ситуація аналогічна, тому що існують десятки видів різних озброєнь, які відрізняються довжиною, вагою, призначенням. Відповідно, відрізняється й техніка володіння цією зброєю. Таким чином, для того щоб бути фахівцем зі сценічного бою, потрібно володіти всіма бойовими техніками і на додачу бути актором. Насправді ж, достатньо знати базові принципи бойових мистецтв і розбиратися в основах. В разі виникнення ситуації, коли для певного сюжету потрібно буде використати якийсь особливий стиль бою (наприклад, бій на гуцульських барках у фільмі «Довбуш»), його можна буде освоїти окремо, базуючись на основних принципах бойових мистецтв. Таким чином, теоретична обізнаність, а також практичні навички і вміння є невід’ємними компонентами для спеціаліста, який займається сценічним боєм.

Сценічний бій як пластична дисципліна базується на загальних принципах, витоки яких у сучасному європейському просторі можна знайти у вченні Франсуа Дельсарта та його знаменитих курсах у Франції, які він заснував у 1839 році. Його дослідження зосереджувалися на виразності тіла, зокрема жестів, на сцені. Згодом теоретичні та практичні надбання Франсуа Дельсарта стали основою для «системи Дельсарта», яка, в свою чергу, дала поштовх подальшим дослідженням взаємозв’язку тіла з емоціями. Значний вклад у формулювання основоположних принципів пластичних дисциплін зробив Еміль Жак-Далькроз – швейцарський педагог і композитор. Під час своїх практичних занять він активно поєднував музику і пластику у своїх вправах, які з часом набули популярності й отримали назву «кроки Далькроза», що стали фундаментом для ритміки. Педагог наголошував, що «…усвідомлення ритму відбувається шляхом повторюваних рухів *усього тіла*» (Jaques-Dalcroze, 1921, с. 80). Жак-Далькроз також дослідив, що пісня в поєднанні з рухом провокує дітей на позитивні емоції, і зазначив взаємозв’язок між пластичною та емоційною виразністю (у сценічному бою послідовність рухів аналогічним способом спонукає акторів до появи емоцій). У плеяді відомих дослідників-практиків фізичного театру був і Жак Лекок – театральний актор і викладач з акторської майстерності, засновник École internationale de théâtre Jacques Lecoq (Міжнародна театральна школа Жака Лекока) у Парижі. Жак Лекок розглядав рух як своєрідне дзен-мистецтво створення простих, прямих,

мінімальних рухів, які при цьому мали значну комунікативну та емоційну глибину (сучасний український актор Микола Набока згадував, що під час навчання у Міжнародній театральній школі Жака Лекока цілі уроки присвячувалися дослідженню звичайної ходьби, особливостям контакту стоп з підлогою тощо). Всі ці дослідники привнесли своє теоретичне обґрунтування і практичний досвід у фізичний театр, у якому пластичне виховання актора посідає чільне місце.

Дослідження Франсуа Дельсарта, Еміля Жака-Далькроза**,** Жака Лекока проклали місток до українського авангардного театру. Серед представників цього театру особливе місце посідає Степан Бондарчук – учень Леся Курбаса, який першим методично описав і обґрунтував пластичну підготовку актора у своїй праці «Мімограмота». Автор наголошував значимість руху і для акторської майстерності, і для видовищного дійства загалом: «Прийміть актора або спиніть його діяльну чинність – примусьте не рухатись – і ви матимете просто картину, матимете зовсім другий вид мистецтва. Актор в видовищному дійстві є основою руху, і лише через нього дійство набирає своєї істотності. Образ, створений актором, мусить рухатися – жить» (Бондарчук, 2023, с. 84).

Знання основоположних принципів пластичних дисциплін та бойових мистецтв є невід'ємним компонентом для фахівця, який займається сценічним боєм. Акторська техніка є не менш важливим компонентом. Оскільки йдеться саме про «сценічний бій», то дуже важливо, щоб цей фахівець усвідомлював основну мету бойової сцени і всіх її учасників, міг розуміти поставлені перед ним режисером завдання і знав, як пояснити акторам специфіку їхнього існування під час бою. Отже, наявність спеціалістів зі сценічного бою – доволі складна проблема, оскільки можуть бути хороші актори, але без навичок бойових мистецтв чи, навпаки, – можуть бути висококласними спортсменами, але без акторського досвіду. Або ж можливий третій варіант: є актор, який володіє основами бойового мистецтва, але не має викладацького хисту. Попри широку популярність сценічного бою в театрі та кіно (як серед глядачів, так і серед акторів) та велику кількість практичних напрацювань, теоретичних досліджень у цій галузі недостатньо. Так само можна говорити і про обмежену кількість сучасних українських фахівців зі сценічного бою теоретико-практичного спрямування. Серед таких можна виділити Н. Майбороду, А. Маслова-Лисичкіна, М. Юдова, Ю. Старостіна та інших.

Автори статті «Особливості сценічного бою в театрі та кіно» зазначають: «Профільною підготовкою спеціалістів (акторів і режисерів-постановників) займаються в нашій країні лише три заклади вищої освіти: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київський національний університет культури і мистецтв та Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого» (Юдов, Альмуваїл, Білецька, Мандзій, 2021, с. 164). Слід додати, що в Україні є й інші заклади вищої освіти, які займаються професійною підготовкою акторів, однак один із провідних – КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Багаторічний досвід і методика викладання пластичних дисциплін для акторів спрямовані як на теоретичний, так і на практичний аспект, тому доцільно зупинитись на процесі підготовки фахівців зі сценічного бою саме в цьому закладі вищої освіти.

В Університеті вже понад сорок років викладає основи сценічного бою Юрій Старостін – один з відомих і досвідчених спеціалістів у сфері сценічного бою. Маючи професійну акторську освіту і чималий досвід у бойових мистецтвах, він продовжує передавати свої знання й мистецтво бою студентам і професійним акторам. Його науковий доробок присвячений таким питанням, як «сценічний рух» та «акторський тренінг».

Юрій Старостін не раз наголошував, що основи сценічного руху (як і ритміку, і основи сценічного бою) мають викладати актори, а не спортсмени, тому що спортсмени не розуміють до кінця специфіку акторської натури. Наприклад, його вчитель зі сценічного фехтування – Григорій Елькіс – був майстром спорту з фехтування. Він написав книгу «Сценічне фехтування», що неймовірно цінна й актуальна навіть після 50 років з моменту написання. В ній автор ґрунтовно описує всі основні прийоми атаки і захисту, стойки і положення зі зброєю, доповнюючи це ілюстраціями і рисунками. Окрема увага приділена особливостям бою на шаблях та списах, а також надано практичні рекомендації щодо «запису» бою. Однак емоційним і психологічним аспектам бою автор приділяє мало уваги. І тому книга може відповісти на запитання «Як поставити бій?», однак відповіді на запитання «Як зіграти бій?» немає.

Ще одним фахівцем зі сценічного бою є вже згадуваний вище Назар Майборода. Він має великий професійний досвід як актор театру і кіно, каскадер, а також багато разів був постановником бойових сцен і трюків. Працюючи десятки років у сфері кіновиробництва, Назар Майборода спеціалізується на особливостях сценічного бою, адаптованого для кіно, а також активно займається підготовкою каскадерів, чому, власне, і присвячені його наукові праці (монографія «Каскадерське мистецтво», стаття «Специфіка каскадерського мистецтва в фільмах жанру горрор»). Однак між особливостями роботи каскадера і актора в кадрі є різниця, на яку слід звернути окрему увагу.

Відтак аналіз ступеня теоретичної розробки проблеми сценічного бою та специфіки його практичної реалізації дав змогу виявити, що психофізична координація актора в контексті сценічного бою залишається мало досліджуваним питанням. Саме це і обумовило ***мету статті*** **–** з'ясувати вплив емоційної складової на ефективність та якість бойових сцен у театрі та кіно.

Завдання дослідження:

– виокремити основні етапи підготовки актора до батальних сцен;

– проаналізувати специфіку поведінки актора та особливості його взаємодії з партнером під час рукопашного бою та бою з використанням холодної зброї;

– порівняти особливості акторського існування під час батального епізоду на сцені та на знімальному майданчику;

– запропонувати практичні кроки задля покращення акторської майстерності під час сценічного бою.

Виклад основного матеріалу. Сценічний бій – це художнє втілення будь-якого бою (з використанням зброї чи без неї) в умовах і законах сценічного дійства. Насамперед, сценічний бій відрізняється від реального своєю метою. Еволюційно склалося так, що людина використовувала свою фізичну силу для того щоб *вижити* (або захиститися від небезпеки, чи вполювати собі їжу). З часом змінювалися та вдосконалювалися засоби та інструменти, за допомогою яких людина досягала своєї основоположної мети, з'явилася холодна зброя. Звичайне полювання чи самозахист перетворювалися на масові війни. Проте навіть якщо ми розглянемо збройний поєдинок багатотисячного війська з противником, то побачимо, що в кожному окремому двобою мета залишається незмінною – *вижити*.

Сценічний бій має іншу мету. З одного боку – це потужні запропоновані обставини, які впливають на дійових осіб і допомагають розкрити їхній характер на тлі екстремальних подій (залежно від того, який вчинок зробив персонаж під час бою – захистив, зрадив, утік, вбив чи помилував, – можна зробити певні висновки про його натуру). З іншого ж, сценічний бій – це яскраве захопливе видовище, яке може і повинне *вразити* глядача.

Отже, якщо сформулювати одним словом, то мета реального бою – вижити, мета сценічного бою – вразити. Відповідно до цього вчинки, за допомогою яких досягатиметься мета, теж відрізнятимуться. В першому варіанті – поранити, обманути, заплутати, підловити, випередити тощо; у ситуації зі сценічним боєм – синхронізуватися, скоординуватись, зіграти, обманути (але не партнера, а глядача). Для того щоб досягти цієї мети – вразити глядача, – актори повинні володіти технікою сценічного бою, знати її основні правила, а також регулярно відточувати свої навички, доки вони не стануть автоматичними.

Григорій Елькіс казав: «Весь процес роботи по сценічному фехтуванню є дуже корисним комплексом, що вдосконалює психомоторні можливості актора, виховує такі важливі елементи драматичного мистецтва, як увагу і контроль за своїми діями та діями партнера. Сценічний бій активно виховує вміння спілкуватися» (Елькіс, 1971, с. 24). Варто розглянути поняття «психомоторні (психофізичні) можливості актора» більш детально, оскільки воно вміщає в собі елементи і зовнішньої, і внутрішньої акторської техніки.

Передусім, це фізична витривалість і пластична виразність, тому що часто процес тренування займає більше години і включає в себе активну рухову роботу, постійне чергування розслаблення-напруження м'язів, а також специфічну пластику, не притаманну повсякденному життю (наприклад, базовий фехтувальний або «плаваючий» крок можуть після першого заняття викликати крепотуру саме через те, що м'язи працюють у незвичному для них режимі). До елементів зовнішньої акторської техніки, які вдосконалюються під час занять зі сценічного бою, слід також додати дихання, оскільки під час відпрацювання ударів та блоків (особливо під час рукопашного бою) активно працює діафрагма. Різкий видих під час атаки чи захисту допомагає

напружити м'язи в потрібний момент і сконцентрувати енергію в одній точці.

Розглянемо, які елементи внутрішньої акторської техніки вдосконалюються під час занять зі сценічного бою. Як вже зазначав Г. Елькіс, це увага і контроль за своїми діями та діями партнера. Якщо партнер зробив не той рух або забув наступний елемент бойової зв'язки, важливо вчасно зреагувати на це і зупинитися або ж прилаштуватися таким чином, щоб не травмуватися. Також у роботі з партнером покращується відчуття дистанції та зміцнюється довіра. Під час рукопашного бою партнери працюють на короткій дистанції, щоб мати можливість рукою чи ногою майже дістати до тіла партнера. Це «майже» – критично важливий нюанс, оскільки сценічний бій відбувається без контакту з партнером, і точне відчуття потрібної дистанції є ключовим фактором для безпечного дійства (є випадки, коли можливий контакт з партнером, але це винятки). Зазвичай на перших заняттях початківці скорочують дистанцію чи, навпаки, – можуть стояти задалеко один від одного. Це психологічний момент, який виникає через невпевненість у своїх діях і діях партнера, а також через бажання убезпечити себе. Для того щоб освоїти відчуття потрібної дистанції з партнером, є лише один спосіб – практичний. Регулярні заняття дають змогу відчути необхідну безпечну відстань, і з часом виконавець зможе навчитися «на око» орієнтуватися в просторі по відношенню до партнера.

Вміння в потрібний момент напружувати і розслабляти м'язи є ще одним важливим і корисним елементом внутрішньої акторської техніки, який покращується під час сценічного бою. Якщо актор не може свідомо керувати своїм тілом, то його тіло починає керувати ним, і тоді виникає акторський затиск. Особливо це помітно в екстремальних умовах, коли, наприклад, йде прем'єра, виконавець відчуває відповідальність за якість вистави, хвилюється через результат, а в цей момент на нього уважно дивляться десятки людей. Важливо зазначити, що глядачі справді мають сильний вплив на акторів, що відзначав Г. Елькіс: «На порушення динамічного стереотипу впливають різні раптові зміни, що виникають у спектаклі, <…> а також сильний подразник – глядач, що відвертає увагу актора» (Елькіс, 1971, с. 23). Зазвичай, затиснений актор викликає у глядачів неприємні враження, та й сам він відчуває себе некомфортно. Однак під час сценічного бою м'язовий затиск може бути дуже небезпечним, що може призвести до травмування партнерів. Тому важливо під час занять і репетицій навчитися напружувати своє тіло тільки в необхідні моменти і свідомо контролювати силу, швидкість та амплітуду рухів.

Отже, для того щоб брати участь у батальній сцені, виконавцю в процесі регулярних занять з основ сценічного бою потрібно натренувати усі вищезазначені елементи акторської майстерності, а також опанувати техніку бою (пластику бойових пересувань, ударів, захистів та інших компонентів батальних сцен). Тепер зосередимо увагу на тому, яким же способом зіграти бій.

Батальна сцена – це поєднання пересувань, ударів, захистів, акробатичних елементів, трюків зі зброєю, падінь в одну безперервну вибудувану і відрепетирувану психофізичну дію двох або більше персонажів. Емоційне наповнення будь-якого сценічного поєдинку має бути так само точно відпрацьоване і побудоване, як і технічна складова. Насамперед, необхідно виставити точно всі удари і захисти, чітко запам'ятати послідовність рухів і довести їх до автоматизму. Далі потрібно під час репетиції з'ясувати, на яких атаках буде вигук, на якому захисті – переляк, після якої зв'язки звучатиме та чи інша репліка. І потім у процесі репетицій відточувати кожен фізичний і емоційний рух. Імпровізація під час сценічного бою недопустима, тому що може призвести до травм і, таким чином, зіпсувати враження від вистави. Не має значення, за якою системою чи методикою актор грає основну частину вистави: чи він повністю проживає всі події, чи технічно відіграє запропоновані обставини, – під час батальної сцени актор повинен працювати з «холодною головою» і хірургічною точністю. В цьому й полягає значимість психофізичної координації в контексті сценічного бою – у здатності взаємоузгодити специфічні фізичні рухи з емоційними проявами та реакціями.

Тепер розглянемо основні принципові відмінності між рукопашним боєм та поєдинком з використанням холодної зброї. Як вже було зазначено, всі удари руками, ногами та головою завдаються безконтактно. По-перше, це ознака професійної техніки виконавців (тому що контактно вдарити може кожний). По-друге, будь-який «випадковий» контакт одразу ламає відчуття довіри партнера, що негативно впливає і на сценічне дійство, і на людські взаємини. По-третє, коли відбувається

справжній удар, глядач завжди це помічає, тому що в актора спрацьовує природна реакція, яку неможливо моментально приховати. І тоді глядач перестає стежити за дією і починає співпереживати акторові, замість того щоб співпереживати персонажу. Подібний ефект відбувається, коли актор неправильно виконав сценічне падіння, які теж дуже часто є елементом батальних сцен. Технічно правильне падіння викликає у глядача захват і задоволення від професійності виконання, тоді як справжнє падіння, обов'язково супроводжене натуралістичним звуком удару тіла об підлогу, – лише неприємні відчуття.

Під час бою з холодною зброєю звук також має свій вплив. Коли удари завдаються неточно, не фіксуються біля тіла партнера, то при контакті зі зброєю противника виникає неприємний звук, який підсвідомо діє на глядача негативно, тому що сповіщає про небезпеку. Це те саме, що слухати, як на вулиці насправді б'ють якусь людину – від самих лише звуків стає зле. Коли глядач приходить у театр, він розуміє, що для нього гратимуть актори, і відповідно, розраховує на «гру бою», а не на справжній бій. Це не означає, що удари мають бути несправжніми. Логіка кожного руху в батальній сцені має бути зрозуміла глядачеві, виправдана і мати природне походження. Наприклад, удар шаблею по голові за траєкторією має завдаватися, але з точною фіксацією *над* головою партнера, який, у свою чергу, точно візьме захист, сконтактує з шаблею партнера, емоційно відреагує (скривиться від зусиль чи перелякається), і таким чином «зіграє» удар по голові. При цьому звук удару буде позитивно сприйматися глядачем, а обидва партнери будуть убезпечені. Отож під час бою з холодною зброєю потрібно чітко фіксувати удари і захисти, дбаючи про безпеку партнера, і при цьому не втрачати правдивої пластичної форми цих рухів.

Вміння свідомо і точно скоординувати фізичні та емоційні дії є ключем до вражаючого та професійного виконання бойових сцен як у театрі, так і в кіно. Напрацювання основних навичок є обов'язковим, незважаючи на жанр, локацію, драматургію, стиль тощо. Акторське існування на сцені завжди відрізнялося від акторського існування в кадрі, відповідно, це вплинуло також і на певні аспекти поведінки акторів під час батальних сцен. Наприклад, у театрі використання крові від поранення частіше викликає негативний ефект (як і звук від справжнього удару), тоді як у кіно поранення без крові має абсолютно неорганічний вигляд. Тому зазвичай у виставах під час боїв поранення і «кров» відіграють психофізично. Також великий вплив на гру акторів у кіно має розкадрування: спершу можна зняти технічний бій (хореографію), потім окремими кадрами відзняти емоції та реакції персонажів. У театрі ж потрібно все зіграти «з першого дубля», зберегти правильну послідовність рухів, органічність усіх реакцій. Ще одним привілеєм бою в кадрі є можливість завдавати удари на перекриття, тобто так вибудувати кадр, щоб якась частина персонажа (плече, голова, корпус) перекривала від камери точку удару. Іншим словом, «заховати» від камери те місце, де має відбутися фізичний контакт, але при цьому зіграти амплітуду завдавання й отримання удару. На сцені не завжди є така можливість, тому доводиться працювати максимально близько і точно відносно партнера, але при цьому дбаючи про безпеку і дистанцію. Однак професійно підготовлений актор здатний однаково переконливо зіграти сцену бою як у кіно, так і в театрі.

Покращення акторської техніки напряму залежить від заняття акторським тренінгом. Юрій Старостін зауважував, що «…основа акторського екзерсису – це і прості, і складні фізичні дії в запропонованих обставинах, це спеціальні вправи, котрі вчать конкретизувати дію з допомогою пластики тіла і голосу (мови), розкрити і акцентувати жанр, підключаючи фантазію і уяву» (Старостін, 2016, с. 204). Тобто для того щоб краще підготувати свій акторський інструмент до участі в батальних сценах, можна наповнювати технічні вправи різними психофізичними завданнями. Наприклад, два партнери за основу можуть взяти зв'язку з восьми ударів (чотири удари від першого актора, потім чотири удари від другого). Для початку слід напрацювати швидкість і легкість виконання цієї зв'язки, довести її до автоматизму. Потім можна додавати паузи між ударами. По-перше, це збиває ритм, робить бій цікавішим, а по-друге – закладає можливості для подальшого ускладнення. Наприклад, можна вставити якийсь вигук чи репліку на паузі й продовжити відпрацьовувати з партнером вже не фізичну, а психофізичну дію. Наступним етапом може бути відтворення даної зв'язки в різних жанрах, підключивши уяву і фантазію акторів. На цьому етапі дуже важливо контролювати точність завдавання ударів, тому що з'являється небезпека «загратися», а це може бути небезпеч-

но. Акторський інструмент – унікальний витвір, який дуже важко відремонтувати. Тому його важливо берегти.

Висновки. Сценічний бій – це яскраве видовищне дійство, а також важлива складова акторської майстерності, адже він поєднує в собі усі ключові елементи зовнішньої та внутрішньої акторської техніки. У Київському національному університеті театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого особливо зручно досліджувати вплив психофізичної координації на ефективність сценічних боїв, оскільки цей заклад вищої освіти дає можливість поєднати практичні творчі експерименти та теоретичний аналіз. У результаті дослідження було з'ясовано, що бойові сцени в театрі та кіно посідають важливе місце у формуванні драматургічної напруги, розкритті характеру персонажів і створенні правдоподібного художнього світу. Підготовка актора до батальних епізодів є багатоступеневим процесом, що поєднує технічну, психофізичну та партнерську складові. Визначено, що успіх сценічного бою залежить не лише від володіння технікою рукопашного чи збройного поєдинку, а й від здатності актора органічно поєднувати фізичну дію з внутрішньою мотивацією та емоційною достовірністю. Психофізична координація дає акторам змогу безпечно і органічно зіграти смертельну рану, сильний удар, падіння чи будь-який інший елемент сценічного бою як на сцені, так і в кіно. Вона розвиває увагу, швидкість реакції та вміння працювати з партнером. Завдяки цьому бій виглядає правдоподібно, але не шкодить дійовим особам. Тому тренування психофізичної координації під час сценічного бою є важливим елементом підготовки сучасного актора. Отже, сценічний бій є не лише технічним елементом видовища, а повноцінним виражальним засобом акторського мистецтва, що вимагає високого рівня професійної підготовки, дисципліни й творчої свідомості.

Джерела та література

Jaques-Dalcroze, E. (1921). *Rhythm, Music and Education*. G. P. Putnam's Sons New York and London. 334 p.

Lecoq, J. (2020). The Moving Body (Le Corps Poétique). Third Edition. 208 p.

Бондарчук, С. (2023). *Майстерство актора. Мімограмота*. Житомир: ПП «Євро-Волинь». 218 с.

Дідро, Д. (1966). *Парадокс про актора*. Київ: Мистецтво. 146 с.

Елькіс, Г. (1971). *Сценічне фехтування*. Київ: Мистецтво. 166 с.

Майборода Н. (2019). *Каскадерське мистецтво*. Монографія. Київ: Вид. центр КНУКіМ. 161 с.

Майборода, Н. (2024) Специфіка каскадерського мистецтва в фільмах жанру горрор. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 34. С. 137-142.

Майборода, Н. (2018). Професіоналізація каскадерського мистецтва в США (1900–1960 рр.): історична ретроспектива. *Вісник КНУКІМ : Серія «Мистецтвознавство»*. Вип. 39. С. 42-49.

Маслов-Лисичкін, А. О. (2014). Витоки сучасного каскадерського мистецтва і творчість перших акторів-каскадерів німого кіно. *Вісник КНУКІМ : Серія «Мистецтвознавство»,* Вип. 30. С. 56-61.

Роєнко. О. (2007).. *Фехтмейстер-актор. Актор-фехтмейстер*. Київ. http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Spkho_2007_3_13.pdf (дата звернення 06 жовтня 2025)

Старостін, Ю. (2016). Акторський тренінг: його зміст та основа. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* Вип. 19. С. 201-204.

Старостін, Ю. (2019). Сценічний рух як складова професійної підготовки актора. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 24. С. 75-78.

Юдов, М., Альмуваїл, Ф., Білецька, О., & Мандзій, І. (2021). Особливості сценічного бою в театрі та кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: «Сценічне мистецтво»*, № 4(2). С. 163-182.

References

Jaques-Dalcroze, E. (1921). *Rhythm, Music and Education*. G. P. Putnam's Sons New York and London. 334 p.

Lecoq, J. (2020). The Moving Body (Le Corps Poétique). Third Edition. 208 p.

Bondarchuk, S. (2023). *Maisterstvo aktora. Mimohramota* [The Art of Acting. Mimogramota]. Zhytomyr: PE «Yevro-Volyn». 218 p.

Diderot, D. (1966). *Paradoks pro aktora* [The Paradox of the Actor]. Kyiv: Mystetstvo. 146 p.

Elkis, G. (1971). *Stsenichne fekhtuvannia* [Stage fencing]. Kyiv: Mystetstvo. 166 p.

Maiboroda, N. (2019). *Kaskaderske mystetstvo*. Monohrafiia [Stunt Artistry. Monograph]. Kyiv: KNUKiM Publishing Center.161 p.

Maiboroda, N. (2024). Spetsyfika kaskaderskoho mystetstva v filmakh zhanru horror [The specifics of stunt art in horror films]. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University*. Vyp. 34. P. 137-142.

Maiboroda, N. (2018). Profesionalizatsiia kaskaderskoho mystetstva v SShA (1900–1960 rr.): istorychna retrospektyva [Professionalization of stunt art in the United States (1900–1960): a historical retrospective]. *Bulletin of KNUKIM. Series «Art Studies»*. Vyp. 39. P. 42-49.

Maslov-Lysychkin, A. O. (2014). Vytoky suchasnoho kaskaderskoho mystetstva i tvorchist pershykh aktoriv-kaskaderiv nimoho kino [The origins of modern stunt art and the work of the first stunt actors in silent cinema]. *Bulletin of KNUKIM. Series «Art Studies».* Vyp. 30. P. 56-61.

Roienko, O. (2007). *Fekhtmeister-aktor. Aktor-fekhtmeister* [Fencing Master-Actor. Actor-Fencing Master]. Kyiv. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Spkho_2007_3_13.pdf (data zvernennia 10 zhovtnia 2025 r.)

Starostin, Y. (2016). Aktorskyi treninh: yoho zmist ta osnova [Acting training: its content and basis]. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University*. Vyp. 19. P. 201-204.

Starostin, Y. (2019). Stsenichnyi rukh yak skladova profesiinoi pidhotovky aktora [Stage movement as a component of the actor's professional training]. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University*. Vyp. 24. P. 75-78.

Yudov, M., Almuvail, F., Biletska, O., & Mandzii, I. (2021). Osoblyvosti stsenichnoho boiu v teatri ta kino [Features of stage combat in theater and cinema]. *Bulletin of the Kyiv National Culture and Arts University. Series: «Performing Arts»*. Nr 4(2). P. 163-182.

Oleksandr Levytskyi

Psychophysical coordination of actors as a factor in the effectiveness of stage fighting

Abstract. The purpose of this article is to substantiate the importance of psychophysical coordination of actors as a basic condition for safe and artistically convincing staging of stage fights in contemporary Ukrainian theater and cinema. ***The research methodology*** is based on historical, comparative, and art history approaches. ***Research methods:*** analysis and synthesis of personal student, acting, and teaching experience; observation of the work of other actors and directors in the theater and on the film set; and staging of stage fights with students (experimental method). ***The scientific novelty*** of the study lies in the fact that, for the first time, the psychophysical coordination of an actor in a stage fight is considered not only as a set of physical and technical skills, but also as a process closely related to the emotional content of the stage action. This approach allows for the combination of technical precision with plastic expressiveness, while ensuring conscious control over the situation and the safety of all participants in the stage action. This study considers stage combat as a creative process that combines physical, psychological, and emotional components. ***Conclusions.*** At the Karpenko-Karyi National Theatre, Cinema and Television University it is particularly convenient to study the influence of psychophysical coordination on the effectiveness of stage fights, as this higher education institution provides an opportunity to combine practical creative experiments and theoretical analysis. Preparing an actor for battle scenes is a multi-stage process that combines technical, psychophysical, and partnership components. Training psychophysical coordination during stage combat is an important element in the preparation of a modern actor. That is why stage combat is not only a technical element of the performance, but a full-fledged expressive means of acting, requiring a high level of professional training, discipline, and psychophysical coordination.

Keywords: theater, theatrical art, actor, acting skills, stage combat, psychophysical coordination, stage fencing, working with a partner, battle scenes.

Подано до редакції 14.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 792.075:792.2/.9(091)](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345146

Лягущенко Андрій,
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7694-3078
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри
організації театральної справи імені Ігоря Безгіна.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.
Київ, Україна

Andrii Lyagushchenko,
PhD of Art studies, professor of Theatre
Organization Department named after Igor Bezgin.
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University. Kyiv, Ukraine

ТРАНСФОРМАЦІЇ ПОСТАТІ ТЕАТРАЛЬНОГО МЕНЕДЖЕРА В ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВ

Анотація. Мета статті – виокремивши постать управлінця художньою перформативною діяльністю, розглянути проблему історичної трансформації професії театрального менеджера. ***Методологія дослідження*** ґрунтується на застосуванні історико-хронологічного методу, що дало змогу розглянути етапи становлення й розвитку театрального менеджменту; на методі порівняльного аналізу для виділення постаті управлінця з інших театральних професій; методі теоретичного узагальнення для виявлення й опису закономірностей та особливостей формування постаті театрального менеджера. Культурно-історичний підхід визначив загальну мистецтвознавчу спрямованість дослідження та допоміг у реалізації його мети. ***Наукова новизна*** дослідження полягає в тому, що розглядалося мало вивчене питання, пов'язане з історією формування професії театрального менеджера в контексті розвитку перформативних мистецтв. ***Висновки***. Доведено, що постать управлінця творчо-організаційним процесом формувалася у тісному зв'язку із розвитком театру, який виробив найбільш ефективні організаційно-правові форми свого функціонування, зокрема, колективну, приватну, корпоративну та державну. З'ясовано, що першою у театральному менеджменті з'явилася дуалістична постать драматурга-актора, а професіоналізація театру призвела до роз'єднання компетенцій автора й виконавця та передачу останньому управлінських функцій, хоча в доленосні періоди формування або відродження національної сцени драматурги знову стають менеджерами. Наголошено, що комерціалізація перформативних мистецтв породила постать підприємця, не пов'язаного із авторською або виконавською діяльністю. Артикульовано, що драматурги, актори й підприємці, які здійснювали управлінські функції, в різний час та у різних країнах називалися – імпресаріо, антрепренер, продюсер, а сьогодні ці визначення стали загальними маркерами професіональних компетенцій фахівців театрального менеджменту. Запропоновано використовувати матеріали публікації у викладанні відповідних освітніх компонентів.

Ключові слова: перформативні мистецтва, сценічне мистецтво, хореографічне мистецтво, театр, балет, танець, драматург, актор, менеджер, імпресаріо, продюсер, театральний менеджмент, організаційно-правова форма.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Виникнення й формування постаті театрального менеджера, як багатофакторного явища у контексті історії театру, є важливим питанням вивчення цієї складової перформативних мистецтв. Сьогодні виникла необхідність розширення вітчизняної дослідницької оптики, оскільки до цього спонукає рішення уряду України, що об'єднало раніше окремі спеціальності «сценічне мистецтво» та «хореографічне мистецтво» під дахом «перформативних мистецтв». Про те, що ми опинилися у тренді світового наукового дискурсу, свідчить зарубіжний досвід. Зокрема, відомий американський дослідник Марвін Карлсон зауважує, що «вивчення традиційного "художнього" перформансу, такого як театр і танець, набуло нових вимірів і почало досліджувати нещодавно виявлені зв'язки між цими та іншими культурними і соціальними видами діяльності» (Карлсон, 2018, с. 7). Одним із найважливіших видів людської діяльності є управлінська, тому черговий спалах вітчизняної зацікавленості нею саме у художньому сегменті (перша потуга, як ми пам'ятаємо, відбулася 50 років тому, коли була створена кафедра організації та управління театральною справою в КДІТМ імені І. К. Карпенка-Карого), робить проблему історичного розвитку професії театрального менеджера вкрай актуальною.

На сучасному етапі, коли дедалі відчутнішою стає енергія змін у галузі культури і мистецтва, що їх рухатиме нове покоління управлінців, великого значення набуває досвід формування й трансформацій постаті менеджера перформативних мистецтв. Особливо актуальним це є для підготовки сучасних фахівців у царині театрального менеджменту, зважаючи на небезпеку розмивання художньої складової в загальному масиві перформативної діяльності. Вважаємо, що знання історично сформованих особливостей професії є запорукою ефективної діяльності сучасних театральних менеджерів, які перебуватимуть на вістрі актуальних трансформацій галузі. Ще раз, як і в минулих наших публікаціях, наголосимо, що названа проблема має досліджуватися у загальному контексті розвитку не російсько-радянських, а світових перформативних мистецтв. У статті спробуємо означити основні закономірності цього нового дискурсу, зосередившись передусім на історичній тяглості постаті менеджера у масиві інших театральних професій.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Вітчизняні та зарубіжні історики зарубіжного й вітчизняного театру від Людмили Дмитрової, Петра Руліна, Макса Германа, Олександра Гвоздева до Ростислава Пилипчука, Олександра Клековкіна, Наталії Владимирової, Оскара Брокета, Фредеріка Гілді, Марвіна Карлсона завжди приділяли увагу постаті управлінця перформативною діяльністю. Зі свого боку, дослідники театрального менеджменту Ігор Безгін, Стівен Ленглі, Геннадій Дадамян, Олексій Безгін, Сергій Васильєв, Андрій Лягущенко, Микола Юдов, Владислав Корнієнко завжди враховували у своїх розвідках історико-мистецький контекст. Зокрема, В. Корнієнко абсолютно слушно вважає, що «генезис розвитку людства впродовж значного історичного часу сформував стале бачення основних управлінських засад, <…> практика менеджменту стає вкрай необхідною та вкрай актуальною у сфері художньо-творчої діяльності» (Корнієнко, 2025, с. 31). Історичний дискурс професії театрального менеджера намітив Микола Юдов, справедливо наголошуючи на початковому синкретизмі творчо-організаційних компетенцій представників художнього сегменту перформативних мистецтв. (Юдов, 2021, с.173-179).

Спробою відійти від імперських наративів та актуалізувати проблему історії театрального менеджменту, стали дослідження А. Лягущенка «Український театр. Видатні діячі та менеджмент» (А. Лягущенко, 2021, 495 с.), а також «Державний театральний менеджмент у контексті історичного розвитку сценічного мистецтва» (А. Лягущенко, 2023, с. 10-20.). У першій розвідці був проведений ґрунтовний розгляд історії вітчизняного театрального менеджменту із зосередженням як на постатях видатних організаторів, так і на умовах та обставинах їх діяльності включно із принципами державного управління, а в другій – розглядалася еволюція розвитку основних типів державної театральної політики та інструменти її реалізації.

Вважаємо, що зараз на часі зосередитись на формуванні постаті менеджера в історичному контексті розвитку зарубіжних і вітчизняних перформативних мистецтв. Саме такий аспект дослідження обумовив ***мету статті*** – зосередившись на художній обумовленості управлінської діяльності у перформативних мистецтвах, розглянути історичний процес формування постаті театрального менеджера, виокремивши його з інших театральних професій,

насамперед драматурга й актора; дослідити виникнення визначень менеджерської діяльності в театрі та розвиток його організаційно-правових форм; удосконалити викладання освітніх компонентів, пов'язаних із менеджментом перформативних мистецтв, для студентів та аспірантів.

Виклад основного матеріалу. Українська дослідниця, одна із заспівувачів вітчизняного театрознавства, Людмила Дмитрова у «Підручній книзі з історії зарубіжного театру» наводить формулювання, згідно з яким «центральною постаттю в театральній справі була та особа, що сполучала в собі і автора, і режисера, і антрепренера» (Л. Дмитрова, 1929, с. 138). Уточнимо лише, що вказане визначення підручної книги наводилося щодо початку епохи режисерського театру та авангардних балетмейстерських пошуків у балеті й танці, а взагалі в тексті, що стосується попередніх періодів розвитку сценічного й хореографічного мистецтв, поруч із автором та управлінцем, завжди перебуває виконавець. Отже, історія театрального менеджменту починається із дуалістичної постаті драматурга-актора, в нетрях якої виникає та існує під різними назвами в різних епохах і країнах керівник художньою перформативною діяльністю.

Сьогодні найбільш поширені дві основні, конкуруючі між собою, теорії народження театру, одна із яких бачить його початок у оповіді тексту, а інша – в ритуальній грі. На нашу думку ,полеміка тут безперспективна, як і дискусії про курку та яйце, адже театр народився тоді, коли автор об'єднався з виконавцем у прямому й переносному сенсі. Відбулося це, як прийнято вважати, у 534 р. до Р. Х. стараннями давньогрецького популістського політика Пейсистрата, який заохотив талановитого перформера Фесписа до написання і представлення першої трагедійної вистави, що відрізнялася від попередніх релігійних дійств наявністю спеціально написаного діалогу між хором і першим актором-протагоністом. Відомі дослідники театру О. Брокетт і Ф. Гілді вважають однією із головних умов виникнення сценічного й хореографічного мистецтв «наявність осіб, які можуть перетворити перформативні елементи на театральну подію високого рівня організації» (Брокетт, Гілді, 2014, с. 19). Останнє словосполучення, безперечно, вказує на наявність у драматурга й актора Фесписа та його наступників відповідних організаційно-управлінських компетенцій.

Звернемо увагу і запам'ятаємо ще одну суттєву рису новонародженого менеджменту перформативних мистецтв. Людмила Дмитрова наводить наступну тезу: «Організовували театральні вистави Старої Греції держава й громада» (Дмитрова, 1929, с. 134). Сучасні театрознавці, зокрема Наталія Владимирова, так само вказують на «виняткову роль держави в організації вистав за часів Давньої Греції» (Владимирова, 2024, с. 22). Безперечно, давньогрецький винахід став для владних структур багатьох країн наступної європейської цивілізації прикладом у формуванні своєї театральної політики аж до сьогодення. Але дуже важливо, що він поєднувався із громадською самоорганізацією величезної багатонаціональної когорти відомих й безвісних театральних менеджерів. Ми побачимо, як залежно від соціально-політичних, релігійних, культурних та інших обставин, вказана тенденція більшою чи меншою мірою проявлялася в процесі історичного розвитку перформативних мистецтв різних країн і народів включно із вітчизняним театром.

Практично аматорський, але підтриманий владою як важливий соціальний інститут, давньогрецький театр епохи розквіту Афінської держави починає стрімко професіоналізуватися у епоху еллінізму. Одночасно з цим відбувається падіння соціального престижу художньої перформативної діяльності, яка з ритуалу перетворюється на розвагу, а її діячі з поважних громадян на культурну обслугу. Починають складатися компанії драматичних акторів та об'єднання інших виконавців, зокрема мімів, для яких професія є основним джерелом існування. Актуалізується питання приналежності цих утворень, які стають власністю або всієї спільноти професіональних перформерів, або однієї людини, або групи осіб, які не належать до колективу виконавців. Ці перетворення провіщають народження колективної, приватної та корпоративної організаційно-правових форм сценічного мистецтва.

Управлінські компетенції поглиблюються у римські часи, коли остаточно оформлюються акторські товариства на чолі з обраним керівником, який одержує латинську назву *domini*, тобто господар трупи (Брокетт, Гілді, 2014, с. 66). Отже, маємо першу назву постаті театрального менеджера, функції якого практично перебирає на себе провідний авторитетний актор, відтісняючи від управлінської діяльності драматурга. Взагалі,

з часів занепаду античності починає простежуватися тенденція, відповідно до якої професіоналізація й падіння соціального статусу театру ведуть до роз'єднання іпостасей автора й виконавця та передачу останньому менеджерських функцій. Хоча в періоди, коли перформативні мистецтва ставали важливою державною або громадською справою, архаїчна постать драматурга-менеджера з акторством чи без нього знову актуалізується. Як вважає Олександр Клековкін, відбувалося це тоді, коли явище театру вдало «пристосовувалося – замовником і самими митцями, а у кінцевому рахунку – самим суспільством, до власних потреб» (Клековкін, 2004, с. 15). Прикладом тому є феномен Мольєра в абсолютистській Франції, Лессінга та Ґете в роз'єднаній Німеччині або наших корифеїв у імперській Росії.

У середньовіччі замовником театральної діяльності стає католицька церква, а організатором міська влада й ремісничі цехи. Як зазначає український дослідник М. Капраль, «безпосередньою формою духовної активності ремісників були релігійні братства» (Капраль, 2012, с. 95). І от саме братства, що були афілійованими з церквою громадськими організаціями, стають посередниками між церковними ієрархами та організаторами й виконавцями перформативних релігійних дійств. Завдяки цьому вони одержують матеріальний зиск від показу театральних видовищ, спрямовуючи гроші на благодійну, просвітницьку та культурну діяльність.

Серед братств з'являються такі, що починають спеціалізуватися конкретно на перформативній діяльності. Зокрема, яскравим прикладом цьому є знамените паризьке «Братство страд Господніх», яке понад двісті років мало монополію на показ релігійних вистав у Парижі. Тим самим в організаційно-правових формах театрального менеджменту остаточно утверджується принцип корпоративізму, «за яким корпораціями вважалися асоціації, які уповноважували своїх членів до колективної дисципліни й обов'язково мали бути затверджені привілеєм від публічної влади» (Капраль, 2012, с. 14). Із поширенням магдебурзького права ці норми стають єдиними від Атлантичного океану до Дніпра й Карпатських гір.

Так само універсальним був і середньовічний релігійний театр, дійства якого в різних країнах вибудовувалися за однаковими творчо-організаційними канонами. Фінансування здійснювалося за рахунок міських коштів, цехових внесків, пожертв, іноді з'являвся прибуток від платного показу. Підготовка подібного художнього перформансу вимагала значних управлінських зусиль і тому, попри те, що більшість учасників дійств були аматорами, виникає професія сценічного розпорядника – педжент майстра (pageant master), назва якого походила від тодішнього сценічного майданчика (Брокетт, Гілді, 2014, с. 100). Майстрами ставали найбільш активні учасники дійств, насамперед провідні актори чи автори текстів.

Отже, наступна іпостась театрального менеджера являла собою постать активного дієвця-аматора, який міг бути і драматургом, і актором на кшталт легендарного майстра шевського цеху Ганса Закса – проводиря нюрнберзьких мейстерзінгерів. Професіоналами тоді були мандрівні світські акторі, які волею замовника релігійного театру – церкви – перебували на маргінесі суспільно-культурного життя. Їх діяльність активізується наприкінці середньовіччя, коли починається розпад єдиного середньовічного релігійно-художнього перформансу і виокремлюються національні сценічні культури під патронатом місцевої світської знаті. Як у пізні античні часи відроджуються сталі професіональні трупи-товариства і там вирізняється постать керівника трупи – актора-менеджера.

З приходом модерного часу, перші прояви якого з'являються в Італії, традиції релігійного середньовічного театру швидко змивають потужні хвилі гуманістичного світогляду. Суспільне замовлення італійського ренесансу було більшою мірою спрямовано на інші види мистецтва – літературу, живопис, скульптуру, архітектуру, які швидко породили видатну плеяду професіоналів. Вони зруйнували середньовічну цехову обмеженість, об'єднавшись у багатопрофільні академії. Театр в італійських землях відстав від цього руху інтелектуальної еліти й не одержав з її лав видатних професіоналів. Світський театр ерудитів-інтелектуалів, базований на драматургії вченої комедії та трагедії, був і залишився аматорським і не публічним. Відповідно, італійські драматурги цього періоду не стали театральними менеджерами-професіоналами, а залишилися філософами, державними діячами та й навіть високими духовними особами.

А от повністю присвятили себе театру діячі італійської імпровізаційної комедії, пізніша загальновідома назва якої – комедія дель-арте, що

якраз і означає професіоналізм. І хоча провісник цього театру Анжело Беолько був актором-драматургом, його послідовники чудово обходилися без досконало розписаного тексту. Як зазначає Патріс Паві, «довіряючи адаптацію текстів, їхню інтерпретацію керівникові трупи (саросomico, corado), у театрі зробили перші кроки щодо утвердження «диктату» режисера» (Паві, 2006, с. 217). Постать головного коміка, як хранителя сценаріїв, засвідчила появу в професіональній трупі не тільки творчого, а й адміністративного керівника, якого починають називати імпресаріо (Бакануровський, Корнієнко, 2009, с. 107). Тоді ж остаточно утверджується колективна організаційно-правова форма театральної справи, що передбачала пайові внески акторів-засновників, від чого залежала їх частка у прибутках.

Отож маємо ще одну назву постаті театрального менеджера, яка, на відміну від попередніх визначень, поширюється за межі побутування окремої національної театральної культури й стає універсальною. Відтоді імпресаріо в різних країнах починають називати обраного або призначеного менеджера відповідної колективно-пайової або приватної трупи. Ця дефініція побутує по сьогодні, особливо активно використовуючись у шоу-бізнесі та оперно-балетному театрі, зважаючи на італійське походження музичних жанрів перформативних мистецтв. Розглядаючи далі трансформації постаті театрального менеджера, ми побачимо, що імпресаріо в різні періоди та в різних країнах ставали як автори, так і виконавці.

В Іспанії початку модерної доби завдяки потужній ролі католицької церкви відбувся плавний та поступовий перехід від середньовічної релігійної універсальної сцени до національного світського театру. Королівська влада, перебуваючи під могутнім впливом панотців, була головним замовником художньої перформативної діяльності, допустивши до неї професіоналів. Театр став важливою державною справою у пропагандистському й фінансовому аспектах. Його діяльність була дозволена за умови виконання соціального замовлення, що полягало у продукуванні та показі моралізаторських п'єс ауто, побудованих за середньовічними зразками. Вони стали для всіх драматургів і труп обов'язковою умовою провадження світського театру.

Фундатор національної іспанської сцени Лопе де Руеда та його послідовники до 1590 р. ще поєднували хист драматурга, актора й менеджера-імпресаріо, називаючись авторами п'єс (autores de comedias) (Брокетт, Гілді, 2014, с. 162). А вже такі видатні драматичні письменники, як Лопе де Вега, Тірсо де Моліна, Кальдерон, в умовах подальшого підвищення соціального статусу театру та його комерціалізації мають змогу не займатися виконавською й менеджерською діяльністю і зосереджуються лише на письменстві, яке дає можливість доволі безбідного фізичного існування, та на релігійних справах для душі. Професіональні пайові колективи виконавців здебільшого переходять під оруду акторів-менеджерів, найбільш підприємливі з яких починають перетворюватись на приватних власників.

У модерній Іспанії отримує нове дихання середньовічна форма релігійних братств, які вдало пристосувалися до нових умов. Церква й держава підпорядкували світську професіональну сцену своїм вимогам, не тільки задля ідеологічної, а й комерційної складової. Завдяки контролю братств значна частина прибутку від публічних вистав та здачі в оренду театральних приміщень ішла на утримання шкіл, шпиталів, притулків і власні потреби. В свою чергу, іспанські актори, сумлінно виконуючи суспільну угоду між театром і владою, почувалися доволі комфортно і в соціальному, і в матеріальному плані. Це було нетипово для тодішньої Європи, особливо зважаючи на жорстокий характер іспанського католицизму, який, зокрема, запровадив тотальну цензуру над мистецтвом. Прикритий владною парасолькою, іспанський театр пережив свою «золоту добу» і занепав наприкінці XVII ст. разом із втратою могутності держави.

Світська влада протестантської Англії показово відсунула церкву від театральних справ, заборонивши наприкінці XVI ст. релігійні вистави середньовічного зразка й перебравши на себе патронат сценічного мистецтва. У відповідь радикальні представники англіканської церкви та їх мирські прихильники, що звалися пуритани, зайняли різко негативну позицію стосовно акторів і театру взагалі. Англія абсолютно своєрідно прожила досвід як італійського, так й іспанського театру, апелюючи при цьому напряму до античної тенденції. В Англії драматурги, сформувавшись, як і в Італії у освіченому університетському середовищі, принесли, на відміну від італійських ерудитів, свою творчість до професіонального театру (Брокетт, Гілді, 2014,

с. 128). При цьому вони були вільними від будь-яких зобов'язань перед церквою. У театрі драматурги зустрілися із активною громадською самоорганізацією професіональних акторських труп, що була властива самодостатньому англійському протестантському менталітету.

На відміну від Іспанії, англійський дух підприємництва чи не вперше робить театр важливою державною й громадською справою більше в бізнесовому ніж у ідеологічному контексті. В тогочасній Англії основною була колективна організаційно-правова форма функціонування перформативного мистецтва, що мала вигляд пайового акторського товариства. Разом із тим, впливовими постатями стають менеджери, які, будучи господарями театральних приміщень, одержують можливість стати одноосібними власниками трупи. Типовими тут є тесля Джеймс Бербедж чи ділок Філіп Генслоу, які остаточно поставили англійську театральну справу на комерційні рейки. В англійському театрі завершується, розпочатий в Іспанії, процес формування приватної форми, витоки якої сягають античних часів, хоча знайому всім назву «антреприза» вона отримає у Франції лише у XVIII ст.

Актор-організатор і керівник залишається головною постаттю у менеджменті англійського сценічного мистецтва від XVI ст. до початку XX ст. Такий менеджер міг докладати своїх зусиль як обраний чи призначений імпресаріо колективного пайового акторського товариства або приватної трупи. Деякі найбільш підприємливі актори ставали навіть власниками театрального колективу, і їх пізніше стануть називати на французький манер антрепренерами. На початку становлення англійської ренесансної сцени ще трапляється поєднання в одній особі актора і драматурга, але надалі поширення й комерціалізація театру, дає змогу більшості авторів існувати з коштів за реалізацію своїх п'єс численним професіональним трупам та не перебирати на себе виконавські і менеджерські компетенції. І лише яскраві постаті на кшталт Шекспіра могли поєднувати три іпостасі – драматурга, актора і пайовика, який виконував певні менеджерські функції.

Такою постаттю у Франції XVII ст. був Мольєр. Людмила Дмитрова наводить таку характеристику цього видатного діяча французького класицистичного театру: «Мольєр, як керівник, користувався з величезної пошани та любові всіх своїх товаришів, жвавий, запальний він ставив дуже суворі вимоги своїм акторам, але всі охоче йшли за його талановитими вказівками, свідомо розуміючи, що лише його акторський та письменницький хист так приваблюють глядачів до цього театру» (Дмитрова, 1929, с. 271-272).

Трупи часів Мольєра працюють у вже традиційній організаційно-правовій формі колективного акторського пайового товариства, але в них відбувається поділ управлінських компетенцій, де, окрім голови товариства-імпресаріо, який був актором-менеджером, з'являються скарбник, секретар й контролер.

Зробивши мистецтво важливою справою влади, абсолютистська Франція дала світу величний стиль класицизму, сталу концепцію державного театру, а також методику класичного балету, який сформувався при дворі Людовика XIV як модель ідеального ієрархічного суспільства, осяяного волею «короля-сонця». Їх практичним втіленням у перформативних мистецтвах, стали Королівська академія музики та Комеді Франсез. Обидва ці колективи сформувалися в організаційно-правовій формі державного репертуарного театру, адже біля їх джерел стояли видатні керівники-автори – композитор Жан-Батіст Люллі та драматург Жан-Батіст Мольєр. Французький досвід мав великий міжнародний вплив, і державний оперно-балетний та драматичний театр поширився Європою та світом саме у такий концепції.

В епоху Просвітництва підвищується соціальний статус театру, який починає заступати церкву у суспільному житті. Подібно до того, як у середньовіччі Святе Письмо стало початком релігійного театру, у XVIII ст. відбувається певна сакралізація просвітницького драматургічного тексту. Багато п'єс одержують розважливо-повчальну, майже біблійного пафосу авторську передмову. Продуценти просвітницьких творів, у тому числі драматургічних, починають відігравати поважну роль у суспільно-політичному й громадському житті. В таких умовах з'являється тенденція актуалізації постаті драматурга-менеджера, вільного від акторства. На його діяльність впливає не тільки владна воля чи громадські настрої, а й наявність у тій чи іншій країні державних театрів та рівень комерціалізації художньої перформативної діяльності. У тих країнах, де ці фактори з'явилися раніше, автори залишаються поза управлінням театрами, як Вольтер та Бомарше у Франції чи

Гольдоні й Гоцці у Венеційській республіці, а там, де вони тільки формувалися, драматурги ставали безпосередніми учасниками менеджерської діяльності, як Лессінг та Ґете у німецьких землях.

Німецька сцена доволі пізно стала позбавлятися тягаря середньовічних традицій, активно використовуючи досвід англійського й французького професіонального театру. В авангарді цього процесу опинилася актриса Кароліна Нейбер, яка фактично була імпресаріо у створеній разом із чоловіком Йоганом Нейбером одній із перших постійних німецьких професіональних труп. Обравши місцем свого базування найкультурніше на той час німецьке місто – університетський Лейпциг, цей колектив виховав цілу плеяду видатних діячів німецької сцени. Важливо, що у найпродуктивніші роки діяльності трупи, поруч із акторами-менеджерами був теоретик й драматург Йоган-Крістоф Ґотшед.

Продовжилась ця тенденція із появою у німецькій драматургії могутніх постатей Ґотгольда Ефраїма Лессінга та Йоганна Вольфґанґа Ґете. Вони чи не вперше стають імпресаріо не лише задля забезпечення сценічного життя своїх п'єс, а й для реформування театру. Прикладом тут є діяльність Лессінга на посаді своєрідного «драматурга-організатора» (Дмитрова, 1929, с. 300), а радше завліта й художнього керівника корпоративного Гамбурзького національного театру, та Ґете – у статусі всевладного управлінця-практика державного Веймарського придворного театру (Дмитрова, 1929, с. 301). Дуже важливо, що німецькі драматурги-менеджери послідовно вибудовували творчо-організаційну модель репертуарного стаціонарного театру.

У сформованих раніше ніж німецька європейських театральних культурах, в часи Просвітництва, на тлі загального укрупнення постаті автора, можна побачити різні вияви активності драматургів у менеджерській діяльності. Так, у Англії, яка відбудовувала традиції професіонального театру після революційного пуританського погрому, автори ще сперечаються із виконавцями за першість у театральному менеджменті. Зокрема, видатний драматург Річард Брінсклі Шерідан змінює легендарного актора Девіда Гарріка як імпресаріо патентованого лондонського театру «Друрі-Лейн», а пізніше стає і його повноцінним власником. У старих театральних центрах – Парижі та Венеції драматургічна та менеджерська діяльність повністю розмежовуються. У столиці Франції це зумовила монополія державних театрів, а у перлині Адріатики, навпаки, розвинений ринок перформативних мистецтв, де правила гри диктували приватні власники численних театральних приміщень (Дмитрова, 1929, с. 285).

Таким чином, у XVIII ст. повсюдно відбувається остаточна професіоналізація театральної справи та перетворення її на сталий бізнес. У Франції в цей період термін антрепренер (entrepreneur), тобто підприємець, що побутував у економічному середовищі, починає використовуватись принагідно до людей, які розуміли театр як бізнес (Баканурський, Корнієнко, 2009, с. 33). А зважаючи на значний французький культурний вплив, ця дефініція відтоді стає у значній частині світу ще одним поширеним визначенням постаті театрального менеджера. Приватна, корпоративна й державна організаційно-правові форми власності починають витісняти, особливо у великих театрах Європи, давнє колективне акторське пайове товариство. Особливого поширення набувають приватні театри, де менеджмент здійснює не призначений імпресаріо, а сам власник антрепренер.

Найбільш показовою була трансформація постаті театрального менеджера у перформативних мистецтвах США. Там був використаний увесь творчий та організаційний досвід європейського театру модерного часу, але зі своїми значними відмінностями. Зокрема, відсутність власних драматургів зумовила імпорт репертуару з Європи. В цих умовах, як зазначає Стівен Ленглі, у США від створення першої професіональної трупи у середині XVIII ст. і до останньої чверті XIX ст. «всі театральні менеджери були водночас акторами» (Ленглі, 2000, с. 162). Вони ставали імпресаріо спочатку колективних пайових (акціонерних), а потім численних приватних (фондових і комбінованих) театральних компаній. Ці колективи були сталими репертуарними театрами, вершиною розвитку яких стали антрепризи перших драматургів-менеджерів Августина Дейлі та Стіла Маккея у Нью-Йорку (Брокетт, Гілді, 2014, с. 358-359). Але автори не зайняли провідних позицій у театральному менеджменті США, хоча їх трупи вважаються провісниками місцевого режисерського театру.

Американська абсолютизація комерційної складової перформативних мистецтв породила мало знайомий у Європі принцип «довгих прока-

тів» однієї вистави. Це призвело до зникнення наприкінці XIX ст. у США постійного репертуарного театру, який замістив вільний акторський ринок, контрольований гастрольними агенціями. Невдовзі вони об'єдналися, утворивши Театральний синдикат – як вершину тотальної централізації театрального менеджменту. «Театральною справою почали керувати акціонерні компанії, антрепренери-капіталісти, імпресаріо-підприємці» (Дмитрова, 1929, с. 410). На перший план виходить постать не пов'язаного професіонально зі сценою підприємливого агента-посередника, яка замінює у театральному менеджменті актора і драматурга.

Комерсанти переважно були людьми, далекими від сценічного мистецтва, та бачили в ньому лише засіб заробітку. Але із становленням режисерського театру на початку XX ст. з бізнесового середовища виокремлюється постать незалежного продюсера, який розуміється не лише на грошах, а й на мистецтві. Зокрема, Стівен Ленглі зазначає: «У британському театрі продюсерами називають режисерів-постановників; на континенті ця посада називається режисер. В американському театрі продюсер – це людина, яка виступає ініціатором театрального проекту, відповідає за майно, забезпечує авторські права та знаходить капітал, необхідний для постановки» (Ленглі, 2000, с. 57). Отже, продюсер поєднує у собі всі менеджерські компетенції від імпресаріо до антрепренера. Тандем продюсера з режисером, диригентом, балетмейстером, куди долучаються автори й виконавці, заступає в управлінській діяльності драматурга чи актора.

У річище загальносвітових тенденцій розвивався й вітчизняний театральний менеджмент. Біля його витоків перебувала постать драматурга-менеджера Якуба Ґаватовича, трупа якого у 1619 р. представила написані ним перші твори української драматургії. Через два віки організаційними проблемами новітнього українського театру знову перейнялися автори – Іван Котляревський та Григорій Квітка-Основ'яненко. Їх постаті, як драматургів-менеджерів, абсолютно відповідали тогочасним просвітницьким тенденціям становлення нової театральної культури. Зокрема, керівникові Полтавського вільного театру Котляревському личать лаври директора Веймарського театру Гете, адже стартові можливості були схожими – державно-муніципальний, патронований тут князем, там герцогом сценічний колектив. Українські дослідники наголошували, що «лише обовязки фактичного директора полтавського театру й потреба дати для цього театру відповідний український репертуар спонукали Котляревського виступити в характері драматурга» (Білецький, 1930, с. 198).

Безумовно, для менеджера Котляревського перформативні мистецтва стали важливою громадською справою, яка започаткувала нову українську драматургію і театр. Маючи акторські здібності (згадаємо, як він комікував на вечірках полтавських губернаторів), Котляревському не було потреби грати у своєму театрі, де сяяла плеяда видатних виконавців, очолювана Щепкіним. Тому в цьому початковому епізоді вітчизняного театрального менеджменту відсутня архаїчна постать драматурга-актора. Так само, як і в ситуації з не менш виконавськи обдарованою людиною, яка замолоду була і танцюристом, і актором, але, ставши автором Квіткою-Основ'яненком, обмежилася постачанням своїх драматичних творів новому поколінню українських виконавців на чолі із Солеником. А професіональними приватними трупами, де формувалися українські виконавці, керували вправні актори-менеджери Штейн та Млотковський.

Для видатних діячів українського класичного театру другої половини XIX ст., об'єднаних сталим визначенням корифеї, запорукою успішності їх творчості була саме менеджерська діяльність, яка забезпечувала створення власних труп, провадження їх діяльності у надскладних умовах бездержавності нації, вибудовування стосунків із ворожою імперською владою. Для активно зростаючого українського суспільства театр стає важливою громадською справою. А ті, хто взялися за неї, відроджуючи й посуваючи далі вітчизняні перформативні мистецтва, виступили у архаїчній, але звичній для періодів становлення нової театральної культури, постаті драматурга-актора. Якщо згадувати топову п'ятірку чоловіків-корифеїв – Кропивницького, Старицького, Карпенка-Карого, Садовського, Саксаганського, то всі вони були граючими імпресаріо або антрепренерами, які більше чи менше збагачували текстами репертуарну валізу своїх труп. Саме так було у театрі класичної Греції, Іспанії початку «золотої доби», Франції часів Мольєра й навіть США у тому ж кінці XIX ст.

Покоління модерної й авангардної української сцени в особах Леся Курбаса, Гната Юри та Василя Василька було вже режисерами-менеджерами першої половини XX ст. Проте вони, відчуваючи на собі багатовікове родове тавро театральних

управлінців, пройшли крізь власне акторство і навіть авторську іпостась, продукуючи за необхідності драматургічні інсценізації для власних постановок. Тут слід згадати хоча б «Джиммі Гіггінса» Курбаса за Сінклером, «Бравого вояка Швейка» Юри за Гашеком, «Землю» Василька за Кобилянською. Тобто в кожному із них, більше чи менше, існували всі давні іпостасі театрального менеджера. Ось як, зокрема, характеризував хист Гната Юри Йосип Гірняк: «Він був клясичним зразком антрепренера з амбіціями актора, режисера, адміністратора – словом, всеохопного господаря, що володіє всім неподільно» (Гірняк, 1982, с. 100).

Натомість Курбас все ж намагався позбутися інерції минулого, використовуючи американський досвід засновника школи наукового управління Тейлора. В «Березолі» київського періоду, зокрема, була заснована ціла Станція наукової організації праці, де планували опрацьовувати питання театрального менеджменту. Але тоталітаризм не дав здійснитися цим планам і вітчизняне управління театром випало із загальносвітового річища розвитку художньої перформативної діяльності. Радянська влада, спокушаючись лаврами тирана-популіста Пейсистрата, пристосувала театр для своїх ідеологічних потреб. Фантом драматурга-менеджера відродився в радянській редакції, коли Іван Микитенко домігся від влади створити на противагу «Березолю» Харківський театр революції, або Олександр Корнійчук фактично зробив франківців своїм кишеньковим театром. Але тодішні радянські автори хотіли володарювати, але не керувати й відповідати. Надалі в радянському театральному менеджменті людей театру взагалі стали заміщати висуванці-непрофесіонали, і така тенденція продовжувалася аж до створення кафедри організації та управління театральною справою в КДІТМ імені І. К. Карпенка-Карого, п'ятдесятиріччя якої відзначається 2025 року.

Висновки. Потреби якісної підготовки сучасних театральних менеджерів актуалізують необхідність ознайомлення з історичними трансформаціями цієї професії у широкому контексті розвитку перформативних мистецтв. Розглядаючи вказану проблему, доведено, що постать управлінця процесом колективної художньої творчості формувалася у тісному зв'язку із розвитком театру, а його дієвці в різні періоди виробили найбільш ефективні організаційно-правові форми своїх професіональних осередків, зокрема, колективну, приватну, корпоративну та державну.

Проаналізувавши трансформації професії театрального менеджера, з'ясовано, що першими її представниками стали драматурги-актори, які з'явилися одночасно із виокремленням художньої перформативної діяльності, а професіоналізація театру привела до роз'єднання постатей автора та виконавця і передачу останньому управлінських функцій. Разом з тим зазначено, що у різних народів, у тому числі в українців, простежується загальна тенденція повернення драматурга до менеджменту в доленосні періоди формування або відродження національної театральної культури. Наголошено, що комерціалізація перформативних мистецтв призвела до появи постаті підприємця, не пов'язаного із авторською або виконавською діяльністю.

Артикульовано, що актори, драматурги, підприємці, які займалися організацією та управлінням процесом колективної художньої творчості, в різний час та у різних країнах називалися – імпресаріо, антрепренер, продюсер. Сьогодні ці визначення стали загальними маркерами професіональних компетенцій фахівців театрального менеджменту, якісній підготовці яких покликана сприяти запропонована стаття.

Джерела та література

Carlson, M. (2018). *Performance: A critical introduction*. Third edition. London. New York: Routledge. 291 p.

Корнієнко, В. (2025). Теоретичні засади та практичний досвід менеджменту в театрально-видовищній сфері України: модерні та постмодерні аспекти. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* Вип. 36. С. 30-37.

Юдов, М. (2021). Театральне продюсування: історичний дискурс. *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів.* Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 173-179.

Лягущенко, А. (2021). *Український театр. Видатні діячі та менеджмент*. Київ: Мистецтво. 495 с.: іл.

Лягущенко, А. (2023). Державний театральний менеджмент у контексті історичного розвитку сценічного мистецтва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Зб. наук. праць.* Вип. 33. С. 10-20.

Дмитрова, Л. (1929). *Підручна книга з історії зарубіжного театру.* Випуск 1-й. За редакцією й з вступними увагами проф. О. Білецького. Харків: Державне видавництво України. 476 с.

Брокетт, Оскар Ґ., Гілді, Франклін Ґ. (2014). *Історія театру* (10 видання) / Пер. з англійської. Львів: Літопис. 730 с.

Владимирова, Н. (2024). *Історія театру Західної Європи і США*. Посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 204 с.

Клековкін, О. (2004). *Античний театр*: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Київ: АртЕК. 208 с.

Капраль, М. (2012). Люди корпорації: Львівський шевський цех у XVII-XVIII ст. Львів: Львівське відділення ІУАД ім. М. С. Грушевського НАН України. 552 с. + 16 іл.

Ленглі, С. (2000). *Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід* . Пер. з англ. За ред. І. Д. Безгіна. Київ: ВВП «Компас». 640 с.

Білецький, Л. (1930). Біля початків нової української комедії і водевілю. *Записки наукового товариства імені Т. Г. Шевченка. Том XCIX.* Львів: Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка, 1930. С. 173-212.

Гірняк, Й. (1982). *Спомини*. Упорядкував Богдан Бойчук. Нью-Йорк: В-во Сучасність. 487 с.

References

Carlson, M. (2018). *Performance: A critical introduction*. Third edition. London. New York: Routledge. 291 .

Kornienko, V. (2005). Teoretychni zasady ta praktychnyi dosvid menedgmentu v teatralno-vydovyschniy sferi Ukrainy: moderni ta postmoderni aspekty [Theoretical foundations and practical experience of management in the theatrical and entertainment sector of Ukraine: modern and postmodern aspects]. *Naukovyi visnyk Kyivskogo natsionalnogo universytetu teatru, kino I telebachennya imeni I K. Karpenka-Karogo*. Vyp. 36. S. 30-37.

Udov, M. (2021). Teatralne produsuvannya: istorychnyi dyskurs [Theatrical production: a historical discourse]. *Scenichne mystetstvo: dominuuchi problemy hudozhnyo-tvorchyh procesiv: materially Vseukrainskoi naukovoi konferencii naukovo-pedagogichnyh pracivnykiv, doktorantiv, aspirantiv ta magistrantiv. Kyiv: Vyd. centr KNUKIM, 2021. S.* 173-179.

Lyaguschenko, A. (2021). Ukrainskiy teatr. Vydatni diyachi ta menedgment [Ukrainian Theater. Prominent figures and management]. Kyiv: Mystetstvo. 495 s.:il.

Lyaguschenko, A. (2023). Derzhavnyi teatralnyi menedgment u konteksti istorychnogo rozvytku scenichnogo mystetstva [State theater management in the context of the historical development of performing arts]. *Naukovyi visnyk Kyivskogo natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo. Zbirnyk naukovyh praz / Kyivskyi natsionalnyi universytet teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vyp. 33. S. 10-20.

Dmytrova, L. (1929). Pidruchna knyga z istorii zarubizhnogo teatru [A handy book on the history of foreign theatre]. Vyp. 1-yi. Za redaktsieu y z vstupnymy uvagamyprof O Biletskogo. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvoUkrainy. 476 s.

Brokett, Oskar G., Gildi, Franklin G. (2014). Istoriya teatru [History of theatre]. (10 vydannya). Per. z angl. Lviv: Litopys. 730 s.

Vladimirova, N. (2024). Istoriya teatru Zahidnoyi Evropi i SShA [History of theater in Western Europe and the USA]. Posibnik dlya vischih navchalnih zakladiv kulturi i mistetstv. Kyiv: KNUTKIT imeni I. K. Karpenka-Karogo. 204 s.

Klekovkin, O. (2004). Antychnyi teatr [The antic theatre]: Navchalnyi posibnyk dlya studentiv vyschyh navchalnyh zakladiv kultury i mystetstv. Kyiv; ArtEK. 208 s.

Kapral, M. (2012). Ludy korporatsii: Lvivskiy shevskiy tseh u XVII-XVIII st. [People of the corporation: Lviv shoemaking workshop in the 17th-18th centuries]. Lviv: Lvivske viddilennya IUAD im. Grushevskogo NAN Ukrainy. 552s. 16 il.

Lengly, S. (2000). Teatralnyi menedgment I producerstvo. Amerykansyi dosvid [Theatre Management and Production. American Experience]. Pereklad z angl. za red. I. Bezgina. Kyiv: VVP «Kompas». 640 s.

Biletskyi, L. (1930). Bilya pochatkiv novoi ukrainskoi komedii i vodevilu [At the beginning of new Ukrainian comedy and vaudeville]. *Zapysky naukovogo tovarystva imeni T. G. Shevchenka. Tom XCIX.* Lviv: Naukove tovarystvo imeni T. G. Shevchenka, 1930. S. 173-212.

Girnyak, Y. (1982). Spomyny [Memories]. Uporyadkuvav Bogdan Boychuk. New-York: V-vo Suchasnist. 487 s.

Andrii Lyagushchenko

Transformations of the theatre manager's role in the historical context of the development of the performing arts

Abstract. The purpose of the research. To highlight the role of the theatre manager in artistic performance activities and examine the historical transformation of the profession. ***The research methodology*** is based on three methods: the method of theoretical generalization, which was used to identify and describe the patterns and characteristics of the formation of the role of the theatre manager; the comparative analysis method, which distinguishes the role of the manager from other theatre professions; and the historical-chronological method, which examined the stages of the formation and development of theatre management. ***The cultural-historical approach*** determined the art-historical focus of the research and helped to achieve its goal. ***The study's scientific novelty*** lies in its examination of an under-researched issue related to the history of theatre management in the context of performing arts development. ***Conclusions.*** It has been proven that the role of creative and organizational process manager emerged in combination with the development of theatre, which established the most effective legal and organizational structures for its operations. These structures include collective, private, corporate, and state forms.

It has been established that the dual role of playwright and actor was the first to emerge in theatre management. Authorial and performing roles became distinct as a result of the professionalization of theatre, with managerial responsibilities being delegated to the latter. However, during critical periods in the development or revival of national theatre, playwrights once again took on managerial roles. It is underscored that the commercialization of the performing arts has resulted in the emergence of entrepreneurs who are not involved in creative or performing activities. Playwrights, actors, and entrepreneurs who performed managerial functions were known as impresarios, entrepreneurs, and producers in different countries and at different times, and these terms now commonly indicate the professional competencies of theatre management specialists. It is proposed that the publication's materials be used to teach the relevant educational components.

Keywords: performing arts, stage art, choreographic art, theatre, ballet, dance, playwright, actor, manager, impresario, producer, theatre management, organizational and legal form.

Подано до редакції 31.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 792.028(045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345147

Майкут Кирило,
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1012-697X
аспірант кафедри театрознавства. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

***Kyrylo Maikut*,**
Aspirant of Theatre Studies Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

АКТОРСЬКА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ

Анотація. Мета статті – розглянути поняття імпровізації як самодостатній метод при створенні сценічного образу. Осмислити акторську імпровізацію як феномен, що поєднує філософські, психологічні та технологічні аспекти акторської творчості. ***Методологія*** дослідження базується на поєднанні елементів структурно-аналітичного, описового та історико-реконструктивного методів. ***Наукова новизна*** полягає у переосмисленні імпровізації як цілісного творчого процесу, що допомагає створити сценічний образ на більш глибинному рівні осмислення та урізноманітнити професійний інструментарій актора. У ***Висновках*** зазначено, що акторська імпровізація охоплює три взаємопов'язані аспекти – філософський, психологічний і технологічний, які разом формують цілісну систему. Взаємодія цих аспектів проявляється багатогранно, що наголошує комплексність і системність імпровізаційного методу.

Ключові слова: акторська імпровізація, сценічне мистецтво, філософія творчості, феноменологічний підхід, педагогіка, актуалізація, тренаж, творче рішення.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Імпровізація в українському театральному процесі завжди посідала важливе місце як необхідний елемент, що додає акторській грі ефекту живої сценічної присутності. Ще в часи діяльності Леся Курбаса імпровізація використовувалась як засіб формування сценічного мислення, технічної гнучкості та внутрішньої свободи актора. Вона давала можливість експериментувати з образами, текстом та взаємодією з партнерами на сцені, формуючи унікальний стиль українського театру. Подальший розвиток української театральної традиції, зокрема робота таких режисерів, як Митницький Е., Лісовець О., Богомазов Д., підтверджує, що імпровізація залишилася активним компонентом постановочних методик. Вона використовується не лише для розігріву чи вправ на сценічну швидкість реакцій, а як ключовий механізм творчого пошуку, що дає змогу акторам глибше входити у роль і підтримувати живу емоційну присутність у виставі. Незважаючи на історичне використання імпровізації в українському театрі, в сучасному театральному процесі спостерігається тенденція до формалізації репетицій і вистав, що призводить до звуження потенціалу, який містить у собі імпровізаційний метод. У науковій сфері існує певний вакуум щодо системного дослідження того, яким чином імпровізація як метод може впливати на формування сценічного образу та сприяти подоланню внутрішніх бар'єрів актора. Це відкриває перспективи для комплексного аналізу імпровізаційного методу як інструмента розвитку акторської майстерності.

Таким чином, можемо сформулювати основну проблему: відсутність ґрунтовного аналізу імпровізації як комплексного явища в українському

театрі, що включає філософські, технологічні та психологічні аспекти, а також визначення її ролі у розвитку професійної майстерності актора.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Дослідження імпровізації в українському театрі має давню традицію. Історичні джерела свідчать, що ще в період діяльності Леся Курбаса імпровізація використовувалась як метод формування сценічного образу, розвитку акторської техніки та підтримки живої сценічної присутності. Літопис «Життя і творчість Леся Курбаса» (Богдан Козак, 2012, с. 374.) висвітлює різні аспекти імпровізаційної практики, демонструючи її важливість у системі театральної методики. Це твердження також знаходить відображення у працях «Режисер Лесь Курбас» (Бобошко, 1987, с. 38) та «Березільська культура, історія, досвід» (Єрмакова, 2012, с. 16). Значне уточнення та розширення поняття «імпровізації» в українському театральному контексті пропонує Г. Веселовська у монографії «Український театральний авангард». Додаткову теоретичну опору надає Е. Митницький, дослідивши природу акторського існування та взаємодію виконавця з режисером у своїй книзі «Ми живемо, доки любимо» (Митницький, 1998, с. 65). Щоб уникнути звуження поняття імпровізації, було досліджено її у міждисциплінарній площині, зокрема, в музичному аспекті цей феномен розкрито в праці «Вільна імпровізація та свобода самовираження» (Кисляк, Бойко, 2024). У театральному ж просторі акцент доцільно робити на статті «Імпровізація як метод виховання майбутнього актора в сучасному театральному просторі» (Шаролапова, 2016, с. 63). Для простеження ролі імпровізації в площині створення образу особливої уваги заслуговують праці «Лесь Курбас. Філософія театру» (Савчук, 2022, с. 719) та «Концепція “ритму” Леся Курбаса в контексті інтерпретації літературного твору на екрані» (Мірошниченко, 2025, с. 76.).

Можемо констатувати, що минулі дослідження створюють значну теоретичну базу, а сучасні публікації підтверджують практичне значення імпровізації, забезпечуючи міцні точки опори для подальших наукових досліджень. Проте до цього часу в науковому просторі відсутні праці, які б системно позиціонували імпровізацію як повноцінний метод створення сценічного образу, поєднуючи всі її аспекти в єдину методологічну систему. Зважаючи на це, ***мета статті*** – розглянути імпровізацію як самодостатній та дієвий метод при створенні сценічного образу.

Виклад основного матеріалу. Імпровізація є невід’ємним компонентом професійної майстерності актора, що дає змогу підтримувати внутрішню правдивість і гнучкість у сценічній дії. В українському театрі її роль простежується від експериментальних практик Леся Курбаса до сучасних методик акторської підготовки. Історично імпровізація в українському театрі формувалась як відповідь на потребу створювати «живий» театр – виставу, що постійно змінюється у моменті взаємодії актора з партнером, простором і глядачем. Практика Л. Курбаса демонструє, що імпровізація – це не випадковість, а результат систематичної роботи та творчого експерименту, коли сцена розглядається як лабораторія живих рішень, а актор – як активний творець образу. У сценічному мистецтві імпровізація розглядається крізь призму трьох взаємопов’язаних аспектів одного поняття:

1. Філософський аспект стосується режисерського вибору сценічного існування актора та стилістичних, жанрових особливостей вистави. Від цього аспекту залежить організація творчого процесу і, зокрема, використання імпровізації як дієвого методу при створенні образу. Особливо це помітно на перших репетиціях після застільного періоду, коли рушійна сила імпровізації спонукає актора до пошуку нових граней у процесі створення майбутнього персонажа. Театр, на відміну від кінематографа, – мистецтво нефіксоване, а тому філософія імпровізації вбачає необхідність постійного оновлення і розвитку сценічної дії, збереження унікальності кожного виконання.

2. Психологічний аспект акцентує увагу на внутрішньому налаштуванні актора. Репетиційні тренажі та імпровізаційні вправи допомагають підтримувати емоційну гнучкість, партнерську увагу та сценічну віру. Сформувати глибоке переживання моменту здатен актор, який навчений швидко реагувати на нові партнерські дії та вміє приймати непередбачувані обставини та помилки як частину творчого процесу.

3. Технологічний аспект стосується практичної реалізації імпровізації на сцені. Це робота з простором, музикою, ритмом, темпом, паузами та партнером, а також свідоме включення випадкових елементів у драматургічну структуру. Технологічний аспект розвиває здатність відігравати

кожну сцену немов «уперше», не повторюючи механічно напрацьовані дії.

Синергія цих аспектів утворює гармонічну імпровізацію – методологію, що одночасно розвиває емоційну гнучкість, партнерську увагу та сценічну віру, підсилюючи ефект сценічної правди. При цьому імпровізація залишається структурованою та спрямованою на розвиток образного мислення, а не на хаотичне демонстрування випадкових реакцій.

Як можемо підсумувати з вищеописаного, практична користь імпровізації очевидна: вона дає можливість зберігати «живий» характер вистави, підтримувати внутрішню мотивацію акторів, забезпечує ефективну роботу під час повторних показів, а також стимулює розвиток індивідуального акторського темпераменту. Імпровізація в театрі – це потужний інструмент професійного становлення актора, здатний підтримувати високий рівень сценічної правди впродовж тривалого часу. В контексті збереження імпровізаційної свіжості під час гри у вже сформованій виставі, показовим є поняття «скасування прем'єри», яке сформулював Л. Курбас. Він був великий противник «застиглого» театру, тож стверджував, що «кожен спектакль є прем'єра, після якого роблять правки і поліпшення» (Бобошко, 1987, с. 32.). Саме завдяки імпровізації актор здобуває навичку вільно взаємодіяти з партнером, своєчасно реагувати на режисерські пропозиції та зберігати внутрішню правдивість у нових незапланованих обставинах.

Постає питання: як стимулювати появу імпровізації та впроваджувати її як метод при створенні образу? Безперечно, акторський тренаж є одним із найбільш дієвих механізмів, що вирішує поставлене завдання. Проте на практиці подібні тренажі дуже часто залишаються на рівні акторських вправ, що звучать красномовно в аудиторії, але не використовуються під час роботи над виставою. На рівні акторської техніки імпровізація проявляється у вмінні поєднувати підготовлену дію зі спонтанною реакцією. Актор, який володіє імпровізаційним методом, завжди «живий» – він не грає механічно, а шукає правду моменту. Це вимагає майстерного володіння тілом, голосом, увагою, ритмом. Тільки тоді спонтанність стає контрольованою, а не хаотичною, і саме тоді ми можемо говорити про імпровізацію як про технологію, що допомагає створити сценічний образ по-справжньому живим, а не бутафорським. У театрі Курбаса («Молодий театр», а згодом – «Березіль») ця технологія була принциповою. Л. Курбас вважав, що актор має бути водночас музикантом, філософом і аналітиком – здатним осмислити дію через форму (Бобошко, 1987, с. 46.). Репетиційний процес у його студіях будувався на імпровізаційних етюдах, які поступово переходили в структуру вистави. Так актор не втрачав живої природи творчості, навіть у жорстких сценічних межах, що було найкращою профілактикою «застиглого театру».

Із вищевказаного можемо допустити, що проблематика так званого «застиглого» театру часто зумовлена браком психофізичної гнучкості та втратою здатності проживати матеріал наново, як уперше. Імпровізація, яка на перший погляд здається випадковістю або проявом натхнення, насправді є результатом ґрунтовної підготовки, постійної роботи над собою та чіткої стратегії постановника. Доцільно пригадати цілком слушне твердження, що найкраща імпровізація – заздалегідь запланована. Але тут важливо не сплутати імпровізацію з довільністю або безструктурністю. Щоб цього не допустити, слід сфокусуватись на цьому понятті як на методі оновлення внутрішньої логіки дії, а не її зовнішньому малюнку, адже коли імпровізація народжується поза контекстом драматургічного матеріалу з метою розвеселити публіку, то є небезпека перетворити виставу на низькопробний фарс. Імпровізація та легковажність не мають нічого спільного. Навпаки, її роль полягає у тому, щоб нові творчі знахідки допомагали пірнати глибше в контексті розуміння та відтворення обраного матеріалу. Для запобігання легковажному ставленню до імпровізації, доцільно розглядати її як методологічно обґрунтований інструмент творчої діяльності.

Реалізація вищезазначеної ідеї яскраво проявляється в акторській та режисерській практиці Леся Курбаса, чия система стала фундаментом для формування сучасних українських методів роботи над роллю. Практичне втілення театру Леся Курбаса завжди базувалося на творчій свободі, на «живому процесі», який дуже близький до того, що ми визначаємо як імпровізацію. Хоча Лесь Курбас не залишив розробленої теорії про імпровізацію, але його практика декларувала сцену як лабораторію для живих рішень. Він розглядав виставу не як завершений продукт, а як живий організм, що весь час змінюється, простір не як сталу величину, а як місце відкриття нових фарб життя крізь призму творчого осмислення та філософічного підходу

до цього процесу. Зокрема, мистецьке об'єднання Березіль було сміливим та експериментальним. Його новаторство полягало в тому, що був узятий новий курс у напрямі філософічності творчого процесу, натомість побутовий театр відходив на другий план. Всі творчі процеси були буквально пронизані імпровізацією, тому що, якщо ти щось робиш уперше, у тебе немає взірців, на які можна спертися. Було створено середовище, де актор та режисер могли сміливо експериментувати з рухом, звуком, світлом, темпоритмом, стилістикою – це була імпровізація в чистому вигляді. Така смілива стратегія не просто сприяла народженню нової форми, а радше започаткувала нову сценічну філософію, вибудувану на свіжих, сміливих та багато в чому новаторських ідеях Леся Курбаса (Савчук, 2022, 182 с.).

На підкріплення вищесказаного слід пригадати принцип роботи Курбаса при створенні таких вистав, як «Газ», «Джиммі Гіггінс» та «Народний Малахій». Під час роботи над цими виставами Курбас сміливо експериментував з формою, зокрема інтегрував рух – як акцент, емоційний вибух. У тандемі з композиторами А. Буцьким та Ю. Мейтусом він розробив новий підхід використання музики у виставі, що відображало його спрямованість до «живого» театру в якому імпровізація була незамінним компонентом. (Makaryk, 2004, с. 169).

Вочевидь як Молодий театр, так і Березіль можна назвати синтетичним театром з власним стилем. Але як не заплутатися у цьому розмаїтті експериментів та сміливих ідей? На це питання у Курбаса була дуже чітка і дієва відповідь: «Коли бачиш, що не можеш впоратися з синтетичністю своїх ідей; коли заплутавсь в декораціях, музиці тощо, прибери все – і займайся акторами, бо актор – головне у виставі». Акторам він радить іти від нагромадження найбільших труднощів до найбільшої свободи та легкості (Єрмакова, 2007, с. 23-24.). Л. Курбас створив свого роду лабораторію живих рішень, що давала змогу творцям виходити за межі стандартної інтерпретації драматургічного матеріалу. Таким чином, ним був сформульований, зокрема, метод трансформації, що буквально провокував глядацьке образне мислення. У цьому контексті імпровізація – не хаотичне нехтування формою, а тонко збудована відповідь на ситуацію, що миттєво пробуджує живе сприйняття в глядача. Саме такий підхід максимально влучно підходить під визначення «гармонічна імпровізація». Леся Курбаса слід розглядати не лише як теоретика, а передусім як практика, що розробляв систему акторського тренінгу (Мірошниченко, 2025, с.74-76).

З нашого погляду, імпровізація – це не просто допоміжний елемент сценічної дії. Це – філософія театру. Кожна вистава нагадує нове життя зі своєю «річкою енергії». Звісно, в цій річці режисер старанно вибудовує «береги» та визначає її напрямок, але щоразу вона тече по-різному, вбираючи в себе унікальність моменту «тут і зараз». Отже, наведемо приклади, як можна ініціювати доцільну імпровізацію, про яку йшлося вище, окрім акторських тренінгів:

1. Робота з навколишнім простором. Кожна частина сцени, кожен предмет – це привід зачепитись за нього і відтворити тут і зараз досі не відрепетирувану емоцію. Щойно актор відчує, що навколишній простір несе в собі безліч можливостей для імпровізації – він одразу стає «живим» та енергетично наповненим;

2. Взаємодія з музично-звуковим оформленням вистави. Музика діє на нашу підсвідомість напряму, оминаючи процес усвідомлення. Якщо дотримуватися культури уважного прослуховування музичних творів, то в процесі сценічної роботи спершу народжуються емоції та асоціації, а вже згодом активізується раціональне мислення. Отож із цього можна зробити висновок, що музика для актора – ідеальний активатор правдивої імпровізації, що ґрунтується на внутрішній правді та сакральних переживаннях;

3. Робота з партнером. Живий «обмін енергією» на сцені народжується з уміння слухати та реагувати. Тут важливо не завчити ці реакції, а відчувати їх щоразу, як уперше. Що це нам дає, адже подібні процеси можуть бути невиправдано складними для психіки? Це забезпечує відчуття справжнього кругообігу енергії в творчому просторі. Тільки «живий» театр здатен викликати глибинні переживання у глядача, а, зрештою, саме це являється основним творчим завданням колективу. Тому акторам, які задаються питанням «як розвинути вміння імпровізувати», слід почати з уваги. Якщо актор не просто промовляє текст, а бачить та чує партнера, сцена кожен раз розвивається по-новому, навіть якщо текст залишається тим самим;

4. Зміна темпу та ритму. Іноді найпростіший спосіб створити імпровізацію – змінити звичну

швидкість виконання дії або подачі реплік. Незаплановане уповільнення ритму може створити напруження, а раптове прискорення – вибух емоцій. Цей технологічний інструмент дуже ефективно застосовувати в репетиційному процесі під час пошуку нових емоційних фарб;

5. Свідоме використання пауз і відчуття міри. Мовчання може бути сильнішим за будь-яку репліку. Раптова пауза в несподіваний момент здатна змінити сенс сцени, наголосити важливість сказаного або створити комічний ефект. Найголовніше в цьому процесі пошуку нових реакцій не загубити закладений драматургом та режисером сенс. У контексті вирішення цього завдання доречно звернутись до думки видатного режисера Е. Митницького, який неодноразово втілював на практиці свій постулат, сформульований у його книзі «Ми живемо, доки любимо»: «Найголовніше – режисерський смак, а найвище досягнення театру – акторська точність» (Митницький, 1998, с. 72.).

6. «Будь-ласка, помиляйтесь!» Саме так звучить базовий принцип імпровізації, не усвідомивши який неможливо говорити про свободу творчого прояву. Саме відсутність страху помилитись є найкращим підґрунтям для доцільної та влучної імпровізації.

Щоб дослідити практичну користь імпровізації в контексті створення сценічного образу, розглянемо її як засіб розвитку емоційної гнучкості, партнерської уваги та сценічної віри. Імпровізація – це форма діяльності (в театрі, музиці, сценічному виступі), що акцентує увагу на спонтанному реагуванні на непередбачувані обставини та прийнятті невизначеності – як творчого ресурсу. Вона має потенціал не лише як художній прийом, а й як засіб розвитку психологічних характеристик виконавця – зокрема, емоційної гнучкості, партнерської уваги та сценічної віри. Розглянемо, яким чином імпровізаційна практика сприяє розвитку акторської майстерності та які є емпіричні підтвердження цієї гіпотези.

Емоційна гнучкість – це здатність проявляти свої емоційні реакції залежно від ситуації, а не вперто застосовувати одну й ту саму модель реагування. У контексті сценічної дії процес імпровізації активується через необхідність:

– швидко реагувати на нові партнерські пристосування;

– приймати помилки чи непередбачувані реакції як частину виступу (а не виключно як провал);

– адаптуватись до особливостей власного психоемоційного стану саме в день вистави.

Партнерська увага – це здатність бути зосередженим на іншому виконавці чи групі виконавців, реагувати на їхні дії та підтримувати спільний енергетичний зв'язок. У сценічній імпровізації увага до партнера є визначною характеристикою, адже якщо один з учасників дійства не чує партнера – сценічна правда порушується. Тож можемо стверджувати, що імпровізація значно покращує взаємодію на сцені між партнерами, що в свою чергу забезпечує якісно інший рівень сценічної майстерності. Дане судження підкріплюється не лише емпіричними спостереженнями, а й науковими джерелами. Зокрема в праці «Вільна імпровізація як найвищий прояв творчого самовираження» (Кисляк, Бойко, 2024) партнерська імпровізація розглядається в музичному контексті. Якщо ж пошукати підтвердження цієї гіпотези в театральному розрізі, то слід навести за приклад статтю «Імпровізація як метод виховання майбутнього актора в сучасному просторі» (Шаролапова Н. В.), в якій переконливо розкривається імпровізаційний потенціал в театральному мистецтві.

Сценічна віра та уява. Сценічна віра – це психофізичний стан актора, що розкривається у прийнятті актора запропонованих обставин як реальних. Подібний стан може виникнути лише за умови добре розвиненої уяви. На підтвердження цієї тези слід пригадати статтю Б. Пікон-Валлєн «Лесь Курбас і Всеволод Мейєрхольд» (*Курбасівські читання*, 2012), в якій досить ґрунтовно порівняно бачення ідеального актора цих двох творців. Обох майстрів поєднує твердження, що актор має володіти гнучким психофізичним апаратом і розвиненою уявою, без якої акторський темперамент не проявиться у всій повноті та яскравості. Для багатогранного розкриття поняття «імпровізація», важливо сформулювати, що таке «акторський темперамент». У наукових джерелах утворився певний вакуум в царині чіткого тлумачення даного терміна. Взявши до уваги праці згаданих майстрів, можемо сформулювати на рівні гіпотези таке визначення: «Темперамент – це сила уяви». Але для того щоб актор зміг проявити свій темперамент, потрібно вибудувати фундамент у вигляді

сценічної віри. Імпровізація, як метод, стимулює розвиток віри такими механізмами:

– Актор, реагуючи на непередбачені сценічні ситуації (раніше не відпрацьовані на репетиціях), дає волю несвідомим, новим реакціям, адже цього вимагають незаплановані обставини. В результаті формується психологічна установка зосередитись на «правді даного моменту», а саме такий підхід є основою сценічної віри;

– Уміння спрямовувати незаплановані обставини в творчий процес сприяє зростанню віри у власний професіоналізм та суттєво збагачує інструментарій актора;

– Партнерська взаємодія під час імпровізації вимагає від виконавців насамперед уваги до партнера, бо інакше імпровізаційні рішення будуть однобокі й партнерська взаємодія перетвориться в ізольоване існування. В результаті якісної взаємодії формується ефект спільної присутності у обставинах нової імпровізаційної дійсності, що сприяє вірі у сценічну ситуацію, як у реальну.

Отже, можемо підсумувати, що імпровізація – це «технологія», що активує три важливі компоненти сценічної дії: емоційну гнучкість, партнерську увагу та сценічну віру. Всі зазначені складові функціонують у синергії, підсилюючи ефект сценічної правди. Виконавець реагує на новий стимул (тут проявляється емоційна гнучкість), спрямовує увагу на партнера (або на себе, якщо ми говоримо про імпровізаційний внутрішній діалог) та діє в умовах невизначеності, приймаючи всі ризики пов'язані зі спонтанністю моменту (сценічна віра).

Ми розглянули, яким чином можна сприяти виникненню імпровізації під час сценічної дії, та визначили її цінність в контексті акту творчості. Тепер постає питання – як її зберегти під час багаторазового повторення матеріалу? Одним із можливих рішень є створення так званих «репетицій-досліджень» або «поновлювальних лабораторій» після прем'єри. Це форма роботи, під час якої актори не просто повторюють завчене, а заново досліджують мотивацію, внутрішні конфлікти, підтексти своїх героїв, звертаючись до матеріалу вистави як до живого організму, а не застиглої структури. Іншим варіантом може бути залучення невеликих змін у мізансценах, ритмах, внутрішніх мотиваціях, що не руйнують цілісність вистави, а, натомість дають змогу акторам зберігати гостроту сприйняття. Такий підхід вимагає високого рівня довіри між режисером та трупою, адже йдеться про делікатне балансування між фіксованою формою та її живим наповненням. У західній театральній практиці, зокрема, в роботах таких митців, як Пітер Брук та Єжи Ґротовський (Peter Brook – The Empty Space, 1968, Jerzy Grotowski – Towards a Poor Theater, 1968) часто акцент ставиться саме на необхідності постійного «живого» перегляду матеріалу. Їхній підхід базується на розумінні театру як процесу, а не результату. Це дає можливість зберігати акторську присутність не лише на рівні ремесла, а й на рівні щирої творчої взаємодії з партнерами, простором і глядачем.

Таким чином, можемо сформулювати: імпровізація – це «дарунок натхнення», який не виникає на порожньому місці. Потрібно створити підґрунтя для його появи. Найефективнішим способом збереження безпосередності живої реакції на сцені є проведення повноцінної репетиції перед кожною виставою, про що неодноразово згадується у книзі Ю. Бобошко «Режисер Лесь Курбас», адже тільки в постійній репетиційній роботі може народитися «розумний Арлекін» – справжній ідеал актора-майстра (Бобошко, 1987, с. 39.). Під час репетиційного процесу відбувається те «налаштування» на партнера, про яке згадувалось вище – спершу на побутовому рівні, а згодом на глибшому, творчому. Саме тоді актори, вже перебуваючи в образах, під пильним оком режисера, шукають нові барви – живі, нетривіальні, щоб вистава щоразу звучала інакше, а не перетворювалася на монотонне повторення.

Отже, розглянуті аспекти феномену імпровізації дають змогу зробити висновок, що імпровізаційний принцип є ефективним інструментом у процесі створення сценічного образу.

Висновки. Імпровізація демонструє високий потенціал як самодостатній метод у процесі створення сценічного образу. Філософський, психологічний і технологічний аспекти імпровізації утворюють три виміри одного явища. У філософському – вона допомагає режисерові визначити манеру існування та окреслити стилістичні особливості вистави. Саме філософський аспект імпровізації трактує театр як мистецтво свободи. У психологічному – формує внутрішню готовність актора до істини моменту та провокує до живих реакцій «тут і зараз». У технологічному – забезпечує конкретні засоби реалізації творчої дії. Цей аспект допомагає акторові повторювати матеріал і щоразу зберігати свіжість та безпосередність

емоційних реакцій. Разом ці аспекти створюють цілісну методологію сценічного творення, у якій імпровізація є не випадковим елементом, а серцевиною акторської професії. Створення образу – це складний психофізичний процес, в якому необхідно витримати баланс між інтелектуальним дослідженням обраного матеріалу та пошуком персонажа на тілесному та емоційному рівнях. Перспективним напрямом подальших досліджень є розвиток наукового обґрунтування імпровізації як самостійного методу виховання актора.

Таким чином, імпровізація є акторським інструментом подвійної природи: технічної та психологічної. Вона дисциплінує і водночас звільняє, формує професійний навик і дарує можливість осягнути момент щирості, де зустрічаються актор і глядач. У цьому полягає її унікальна цінність – імпровізація стає простором, де техніка переходить у філософію, а вистава – в акт справжнього мистецтва.

Джерела та література

Бобошко, Ю. М. (1987). *Режисер Лесь Курбас*. Київ: Мистецтво. С. 32-39.

Веселовська, Г. І. (2010). *Український театральний авангард*. Київ: Фенікс. 256 с.

Єрмакова, Н. (2008). Актор з погляду педагогіки: із практики мистецького об'єднання «Березіль». *Український театр*, № 2. С. 2124.

Козак, Б. (упор.). (2012). *Життя і творчість Леся Курбаса*. Львів: Вид-во ЛНУ ім. І. Франка. С. 374.

Кисляк, Б., Бойко, А. (2024). *Вільна імпровізація як найвищий прояв творчого самовираження*. Київ: Фенікс.

Митницький, Е. М. (1998). *Ми живемо, доки любимо*. Київ: Максимум. 250 с.

Мірошниченко, М. О. (2025). Концепція ритму Леся Курбаса в контексті режисерської інтерпретації літературного твору на екрані. *Культура України*. Вип. 88. С. 74-76.

Пікон-Валлєн, Б. (2012). Лесь Курбас і Всеволод Мейєрхольд. *Курбасівські читання*. Київ: КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого.

Савчук, О. В. (2022). *Філософія театру Леся Курбаса*. Київ: Фенікс. С. 182.

Шаролапова, Н. В. (2016). Імпровізація як метод виховання майбутнього актора в сучасному театральному просторі. *Мистецтвознавчі записки.* Вип. 30. С. 63-67.

Makaryk, I. R. (2004). Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics. Toronto: University of Toronto Press. P. 169.

Brook, P. (1968). *The Empty Space*. London: Penguin Books.

Grotowski, J. (1968). *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen.

References

Boboshko, Yu. M. (1987). Rezhyser Les Kurbas [Director Les Kurbas]. Kyiv: Mystetstvo. P. 32-39. [in Ukrainian]

Veselovska, H. I. (2010). Ukrainskyi teatralnyi avanhard [Ukrainian Theatrical Avant-Garde]. Kyiv: Feniks. [in Ukrainian]

Kozak, B. (ed.). (2012). Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa [Life and Work of Les Kurbas]. Lviv: Ivan Franko National University Press. P. 374. [in Ukrainian]

Kysliak, B., & Boiko, A. (2024). Vilna improvizatsiia yak naivyshchyi proiav tvorchoho samovyrazhennia [Free Improvisation as the Highest Form of Creative Self-Expression]. Kyiv: Feniks. [in Ukrainian]

Mytnytskyi, E. M. (1998). We Live as Long as We Love. Kyiv: Maksymum. 250 p.

Miroshnychenko, M. O. (2025). Kontseptsiia rytmu Lesia Kurbasa v konteksti rezhyserskoi interpretatsii literaturnoho tvoru na ekrani [The Concept of Les Kurbas's Rhythm in the Context of a Director's Interpretation of a Literary Work on Screen]. *Kultura Ukrainy*. Issue 88. P. 74-76. [in Ukrainian]

Picon-Valyen, B. (2012). Les Kurbas i Vsevolod Meyerhold [Les Kurbas and Vsevolod Meyerhold]. *Kurbas Readings*. Kyiv: I. K. Karpenko-Karyi University. [in Ukrainian]

Savchuk, O. V. (2022). Filosofiia teatru Lesia Kurbasa [The Philosophy of Les Kurbas's Theatre]. Kyiv: Feniks. P. 182. [in Ukrainian]

Sharolapova, N. V. (2016). Improvizatsiia yak metod vykhovannia maibutnoho aktora v suchasnomu teatralnomu prostori [Improvisation as a Method of Educating Future Actors in the Modern Theatrical Space]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. Issue 30. P. 63-67. [in Ukrainian]

Makaryk, I. R. (2004). Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics. Toronto: University of Toronto Press. P. 169.

Brook, P. (1968). The Empty Space. London: Penguin Books.

Grotowski, J. (1968). Towards a Poor Theatre. London: Methuen.

Yermakova, N. (2008). The Actor from the Perspective of Pedagogy: From the Practice of the Artistic Association "Berezil". Ukrainian Theatre, Nr. 2. P. 21-24.

Kyrylo Maikut

Actor's improvisation as a tool for creating a stage image

Abstract. The purpose of the article is to examine the concept of improvisation as an independent method in the creation of a stage image. The research seeks to comprehend acting improvisation as a phenomenon that unites the philosophical, psychological, and technological aspects of an actor's creativity. ***The research methodology*** is based on a combination of structural-analytical, descriptive, and historical-reconstructive methods. ***The scientific novelty*** lies in the reinterpretation of improvisation as an integral creative process that enables the creation of a stage image on a deeper level of understanding and diversifies the actor's professional toolkit. ***The conclusions*** indicate that acting improvisation encompasses three interrelated aspects – philosophical, psychological, and technological – which together form a coherent system. The interaction of these aspects manifests itself in a multifaceted way, emphasizing the complexity and systematic nature of the improvisational method.

Keywords: acting improvisation, stage art, philosophy of creativity, phenomenological approach, pedagogy, actualization, training, creative solution.

Подано до редакції 03.11.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 792.028.61:821.161.2-2Кар]:[811.161.2’373.232:811.161.2’373.612.2]](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345150

Овчієва Леся,
ORCID:https://orcid.org/0000-0003-3632-8641
доктор філософії, старший викладач кафедри
сценічної мови. Київський національний
університет театру кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

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

МЕТАФОРИЧНА ОНОМАСТИКА У П’ЄСАХ І. КАРПЕНКА-КАРОГО ТА ЇЇ ВПЛИВ НА МОВНО-ГОЛОСОВУ ХАРАКТЕРИСТИКУ ПЕРСОНАЖІВ

Анотація. Мета статті – дослідити специфіку метафоричної ономастики у п’єсах І. Карпенка-Карого та визначити її вплив на формування мовно-голосової характеристики персонажів, показавши, як через власні імена автор передає соціально-психологічні риси героїв і створює характеристику персонажів. ***Методологія*** дослідження передбачає комплексний підхід, що поєднує літературно-аналітичний, літеральний та мовно-психологічний методи. Літературно-аналітичний метод дав змогу дослідити художню функцію власних імен у контексті п’єс І. Карпенка-Карого, виділяючи семантичні та метафоричні особливості ономастики. Літеральний (текстологічний) аналіз забезпечив точне цитування та виявлення мовно-стилістичних засобів, які акцентують характер персонажів через їхні імена. Мовно-психологічний підхід використовувався для дослідження впливу імен на мовно-голосову характеристику персонажів: темп, інтонацію, ритм та експресію голосу, що дає можливість встановити зв’язок між семантикою імені та акторським виконанням. ***Наукова новизна*** полягає у тому, що у статті вперше комплексно проаналізовано метафоричну ономастику у п’єсах І. Карпенка-Карого з позицій її впливу на мовно-голосову характеристику персонажів. Раніше дослідження зосереджувалися здебільшого на семантиці імен або їх комічній функції, проте не розглядали взаємозв’язок між метафоричним навантаженням імені та театральною реалізацією мовного образу. Запропоновано системний підхід, який поєднує літературно-аналітичний і психолого-мовний аналіз, що дає змогу глибше оцінити роль ономастики у формуванні сценічного характеру та наголосити соціально-психологічні особливості персонажів. ***Висновки.*** Метафорична ономастика у п’єсах І. Карпенка-Карого є потужним засобом художньої виразності, який виконує не лише номінативну функцію, а й соціально-психологічну, емоційну та театральну. Аналіз власних імен у творах «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн» продемонстрував, що вони містять метафоричне навантаження, яке відображає риси характеру, соціальний статус і моральні позиції персонажів. Вплив ономастики на мовно-голосову характеристику проявляється у темпі мовлення, інтонації, експресії голосу та використанні пауз, що дає змогу акторові точніше передавати психологічний стан і соціальну роль героя. Таким чином, власне ім’я стає не лише назвою персонажа, а й акустико-семантичним інструментом формування сценічного образу. Метафорична ономастика І. Карпенка-Карого сприяє типізації персонажів, підсилює комічний або драматичний ефект і поглиблює емоційне сприйняття твору глядачем.

Ключові слова: метафорична ономастика, драматургія І. Карпенка-Карого, соціально-психологічна характеристика, власні імена, сценічний образ, мовно-голосова характеристика.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Однією з ключових особливостей драматургії І. Карпенка-Карого є глибокий психологізм персонажів і точне відображення соціальної дійсності через мову. У художньому тексті власні імена героїв часто набувають метафоричного значення, що надає драматургові можливість передати риси характеру, моральні позиції та соціальні амбіції персонажів. Попри численні дослідження ономастики в українській драматургії, недостатньо вивчено взаємозв'язок метафоричної ономастики та мовно-голосової характеристики персонажів, що обмежує розуміння повного художнього потенціалу власних імен у п'єсах І. Карпенка-Карого. Актуальність теми обумовлена потребою у комплексному аналізі того, як через метафоричні імена формується сценічний образ, впливає на інтонацію, ритм та експресію мовлення героїв, а також акцентує їх соціально-психологічні риси. Такий аналіз дає змогу не лише поглибити літературознавче розуміння творчості І. Карпенка-Карого, а й розширити методичні підходи до акторської інтерпретації персонажів на сцені.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій: проблема ономастики в українській драматургії та її художньо-виразна функція привертала увагу як класичних, так і сучасних науковців. Дослідження Т. Крупеньова «Функції власних назв у драматичних творах Лесі Українки: Монографія» (2004): наголошує, що власні імена в п'єсах виконують комічну та типізаційну функцію, даючи драматургові можливість створювати виразні та впізнавані образи. О. Коваль у праці «Функціонально-стилістичні особливості вживання онімів у поетичних творах М. Вінграновського» (2016) зосереджує увагу на метафоричній функції імен, досліджуючи їхню роль у формуванні соціально-психологічного типу персонажа.

Разом із тим, сучасні публікації О. Петренко «Стан і перспективи розвитку української літературної ономастики у слов'янському контексті» (2018) вказують на недостатню розробку теми впливу ономастики на мовно-голосову характеристику героїв, зокрема в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття. В більшості праць акцент робиться на семантичному та комедійному аспекті імен, тоді як їхній вплив на темп, інтонацію та експресію мовлення залишається недостатньо дослідженим.

Отож сьогодні маємо потребу у комплексному підході, який поєднував би літературно-аналітичний, текстологічний і мовно-психологічний методи для визначення впливу метафоричної ономастики на сценічне відтворення характерів персонажів у драматургії І. Карпенка-Карого. Цим і визначається ***мета статті*** – поглибити розуміння творчого доробку І. Карпенка-Карого та наголосити значення власних імен як інструменту художньої та сценічної виразності.

Виклад основного матеріалу. Повір'я про те, що існує зв'язок між ім'ям та долею і характером людини було відоме ще від давніх часів. Немає жодної людини, яка б не мала власного імені, хоч воно дається людині ще при народжені без її відома і згоди. Саме цими відомостями і володіє розділ мовознавчої науки «ономастика – <…> який вивчає власні назви, їх походження, будову, функціонування в просторі й часі» (Вербич, 2013, с. 3). Одним з перших дослідників цієї науки був І. Франко, який у своєму дослідженні «Причинки до української ономастики» писав: «Інтересна і дивна заразом річ, <…> що чоловік у своїм імю має такого товариша на все житє, що все йде біля нього з зачиненим наличником, товариша, що супроводить його від колиски до гробової дошки, 70, 80 літ, а якого значіня чоловік дуже часто не знає» (Франко, 1906, с. 1). У світовій та українській літературі є традиція використання власних імен і прізвищ, які відображають риси характеру, моральні якості або соціальний статус персонажів. Власне ім'я та прізвище в художньому творі виконує не лише номінативну функцію, а й стає носієм символічного, психологічного та соціального змісту, що впливає на сприйняття персонажа та його роль у сюжеті. Використання імен як символічного коду дає змогу автору створити більш цілісний та впізнаваний образ персонажа, а акторам – точніше передавати на сцені його внутрішній світ і соціальні взаємини. У акторському виконанні ці особливості імен безпосередньо впливають на мовно-голосову характеристику, темп і ритм мовлення, інтонацію та експресію, артикулюючи психологічну і соціальну складову образу.

Розумів і широко використовував цей наратив у своїх п'єсах І. Карпенко-Карий. Власні імена його персонажів виконують багатопланову функцію, поєднуючи номінативну, комічну, типізаційну та соціально-психологічну роль. Семантичне навантаження імен і прізвищ часто передає риси

характеру, моральні позиції та соціальні амбіції героїв, роблячи їх впізнаваними для глядача. Метафорична ономастика у п'єсах І. Карпенка-Карого є важливим художнім засобом, що формує тип персонажа, підсилює комічний або драматичний ефект та створює соціально-психологічно насичений сценічний образ. Вона дає змогу акторові точніше передавати психологічні та соціальні риси героя, роблячи сценічне виконання більш виразним і переконливим. Проявляється це у використанні алегоричних і символічних ознак, що дають можливість імені виконувати функцію маркера характеру. Прізвища та імена часто стають звуковими та смисловими образами, що впливають на інтонаційно-голосову манеру акторського виконання: швидкість мови, акценти, ритм і паузи.

У драматургії І. Карпенка-Карого власні імена персонажів виконують кілька взаємопов'язаних функцій, які забезпечують глибоке сприйняття характеру героїв та їхнього соціального становища. Вони мають типізаційну та комічну функцію: через метафоричні прізвища, такі як Боруля, Калитка, Пузир, автор наголошує дріб'язковість, жадібність або претензійність персонажів, створюючи при вже першому прочитанні п'єси впізнаваний тип героя. Імена виконують також соціально-статусну функцію, що допомагає глядачеві одразу зрозуміти позицію персонажа у соціальній ієрархії. Наприклад, у п'єсі «Хазяїн» власне ім'я Пузир вказує на владний характер героя та його соціальну роль. І, зрештою, власні імена несуть психологічну функцію, оскільки їх метафоричне значення впливає на мовно-голосову характеристику персонажа: темп мовлення, інтонаційні акценти, ритм і паузи. Через семантичне навантаження імен актори можуть варіювати інтонаційні акценти та темп мовлення, що наголошує характери персонажів і створює специфічний сценічний ефект. Це надає акторам можливість передати внутрішній стан героя та його емоційну насиченість.

Таким чином, у драматургії І. Карпенка-Карого власне ім'я стає не лише номінативним знаком, а й акустико-семантичним і сценічним інструментом, що забезпечує багатовимірність сприйняття персонажа та підсилює емоційний ефект вистави. У формуванні мовно-голосового образу персонажа власні імена стають орієнтиром для пошуку голосових характеристик мовлення у акторському виконанні.

Крім того, метафоричні імена можуть формувати певний тип голосового образу, який глядач сприймає як невід'ємну рису персонажа. Так, комічні імена (Боруля, Калитка) зумовлюють театрально-виразне, емоційно забарвлене мовлення, тоді як імена персонажів із владним чи серйозним характером (Пузир) потребують уповільненої, впевненої вимови та глибокої інтонаційної насиченості. Це дає акторам можливість передати соціально-психологічні особливості героїв, підсилює емоційне сприйняття, забезпечує глядачу більш глибоке розуміння сценічного образу і виступає важливим інструментом формування сценічного мовлення.

Будучи прекрасним актором, талановитим режисером і прогресивним драматургом І. Карпенко-Карий використовував метафоричну ономастику як під час написання своїх п'єс, так і у роботі над роллю, а саме у пошуках мовно-голосових характеристик персонажів. З-під його пера вийшло 24 п'єси, але ми зосередимо свою увагу на трьох сатиричних комедіях драматурга – «Сто тисяч», «Хазяїн» та «Мартин Боруля».

Комедія «Сто тисяч» спочатку мала назву «Гроші», мабуть, саме тому І. Карпенко-Карий і дав прізвище головному герою п'єси – Калитка, що означає гаманець або торбинка для грошей чи тютюну. Відомий дослідник творчості драматурга О. Борщаговський високо оцінював сюжетну побудову п'єси: «Сюжет "Ста тисяч" такий буденний, що, здається, він міг бути запозичений з першої-ліпшої провінціальної газети тих років. Герасим Калитка – не виняток; десятки й сотні таких самих, як він, людей, засліплених жадобою до грошей, ставали жертвами шахраїв, що продавали фальшиві гроші», – а далі критик продовжував: «І разом з тим сюжет цієї комедії має в собі, як ми побачимо, великі сценічні можливості, велику комедійну і трагікомічну потенцію, нарешті здатність захоплювати, зацікавлювати й підтримувати напружений стан аж до фіналу» (Борщаговський, 1948, с. 185-186).

Калитка стає жертвою шахраїв, погодившись купити сто тисяч карбованців фальшивих грошей, він тяжко обманюється в своїх планах. Про що заявляє інший персонаж цієї п'єси – Бонавентура: «На тім тижні в г**о**роді була така сама оказія!» (Карпенко-Карий, 1989, с. 282). З розпачу Калитка намагається повіситись у власній клуні. Його випадково рятує Бонавентура. Але він не радіє з цього: «Кра-

ще смерть, ніж така потеря!» (Карпенко-Карий, 1989, с. 283) – цими словами і риданням Калитки закінчується комедія. І ось саме прізвище Калитки розкриває характер персонажа. Його одержимість до збагачення. В його лексикон давно увійшли слова: розписка, вексель, купча, запродажна – які теж яскраво характеризують героя п'єси. Про землю він говорить, як і про гроші, жагуче, закохано, з ліричною проникливістю: «Ох, земелько, свята земелько, божа ти дочечко! Як радісно тебе загрібати докупи, в одні руки... Приобрітав би тебе без ліку. Легко по своїй власній землі ходить. Глянеш оком навколо – усе твоє; там череда пасеться, там орють на пар, а там зазеленіла вже пшениця і колосується жито; і все то гроші, гроші, гроші...» (Карпенко-Карий, 1989, с. 242-243).

На цьому нескладному сюжеті Тобілевич побудував високохудожню сатиричну комедію, що викриває значення грошей у власницькому суспільстві.

Образу Калитки протистоїть персонаж романтика-скарбошукача – Бонавентури. І знову ж таки звернемось до значення імені – Бонавентура (походить з латини – Bonaventura, що утворене від двох слів: bonus – «добрий», ventura (від venire – «приходити», ventura – «те, що станеться, доля»)). Отже, Бонавентура буквально означає «добра доля», «щаслива доля», або «той, кому судилося щастя». Він мріє про скарб, про той бажаний скарб, що одразу збагатив би його, тоді він поїхав би до Парижа. Шукання грошей давно вже стало idée fixe Бонавентури, а тому може здатися зайвим виявляти причини цієї пристрасті. Але його ім'я, що символізує «щасливу долю», вселяє віру в те, що він все ж колись знайде той скарб, хоч, можливо, і нескоро, але «Опит – велікоє діло!» (Карпенко-Карий, 1989, с. 282).

Роль Калитки у постановці цієї п'єси виконував сам автор – І. Карпенко-Карий. Його сценічним партнером, у ролі Бонавентури, виступав П. Саксаганський. Це був дуже вдалий дует. За спогадами дослідниці творчості драматурга С. Тобілевич: «образ Бонавентури такий, яким його створив письменник, викликав у публіки симпатію до себе, особливо, коли його показував на сцені Панас Карпович Саксаганський. Образ цей, хоч і комедійного плану, надавав усій п'єсі цікавого забарвлення. У світі хижаків то був світлий промінь. На тлі його Калитка, <…> вимальовується більш рельєфно. Ясно видно, що він уже не "окунь", а справжня акула. Скільки б не проковтнула його несита пелька отієї "любої земельки", а йому все буде мало. Душа в нього болить і жадає ще і ще більшого "шматочка"» (Тобілевич, 1957, с. 323). Сходяться в напружених сценах суворий, роздратований Калитка і легковажний, говіркий, охочий на авантюри ледар-мрійник Бонавентура. Обидва типи– Калитка і Бонавентура – породжені однією дійсністю, але не схожі один на одного. Своєрідну індивідуальність Калитки виконавець ролі повинен відтінити не декламаціями, а грою. Треба передати психічний стан власника, коли він говорить: «Легко по своїй власній землі ходить... Кусочками, шматочками купував, а вже і у мене набралося: тепер маю двісті десятин – шматочок кругленький!» (Карпенко-Карий, 1989, с. 242-243). Зовсім іншу психологію має розкрити виконавець ролі Бонавентури, який теж прагне стати багатою людиною: «Сьогодня нема, завтра нема, післязавтра – міліон! Е! У мене опит <...> Викопаю – все пополам. Станеть і тобі, і мені, і нашим дітям, і внукам на весь вік...» (Карпенко-Карий,1989, с. 276).

У роботі над роллю П. Саксаганський поділяв настанови І. Карпенка-Карого: «Жанр комедії вимагає тонкого проникнення в природу світовідчуттів дійових осіб. Тут наївний і поверховий комізм не принесе належних результатів. Сміятися треба, але так, щоб вістря гумору не ковзали по поверхні, а тривожили душу, породжуючи прагнення <…> добра й правди» (Пільгук, 1976, с. 190). Згадує про виконання ролі Калитки І. Карпенком-Карим і його сучасник І. Мар'яненко: «Калитка, з його ненажерливістю, жадобою до "земельки", крутий, черствий, скупий, який усім єством тягнеться до наживи, у виконанні Івана Карповича був абсолютно простий, переконливий, позбавлений будь-якого мелодраматизму чи перебільшень зовнішнього порядку. Навпаки, діловитість, розрахунок кремезного куркуля, що підкорив своїй цілеспрямованій волі і сім'ю і наймитів, пронизують усю роль. Здавалося, роль була здійснена надзвичайно економними й простими засобами, ніби Іван Карпович, вдягшись у селянську одежу, швиденько проказує її. Та це було тільки перше враження. З яви в яву, з дії в дію образ набирав нових і нових нюансів і дедалі дуже захоплював» (Мар'яненко, 1953, с. 181). Артистичний талант І. Карпенка-Карого і справді не кидався в очі. Його гра була зовсім позбавлена ефектних рухів і жестів, які відразу зупиняють на

собі увагу глядача. Але разом з тим вона відзначалася технічною досконалістю, життєвою правдивістю, силою почуття, глибоким проникненням у психологію героїв і справжньою поетичністю. «Його трохи зеленкуваті очі аж прискали, аж палали. При цьому Карпенко-Карий не вдавався до будь-якої зовнішньої афектації в рухах і поведінці, щоб підкреслити свій акторський хист, не намагався нарочито виділитись з-поміж своїх партнерів. Він керувався однією думкою – якнайповніше й якнайглибше розкрити характер, психіку, весь внутрішній світ персонажа. Цим зумовлювались скупі жести, природна поведінка на кону, без притиску сказане слово. Зате виразно підкреслювалась емоційна сторона образу, передавались найтонші відтінки почуття, породженого мрією про багатство, про безмежні, як море, степи, що їх ненаситний Герасим Калитка прагне загребти до своїх рук. Слова "ідеш день – чия земля? Калитчина! Їдеш два – чия земля? Калитчина! Їдеш три – чия земля? Калитчина! Диханіє спирає..." Карпенко-Карий вимовляв з якимсь приглушеним, стриманим хвилюванням, але так, що почуття Калитчиної радості прорівалось на поверхню і виказувало всю сутність, весь зміст життя» (Стеценко, 1997, с. 220). Переконлива акторська гра І. Карпенка-Карого стала яскравим підтвердженням впливу значення прізвища на характер персонажа та знаходження відповідної мовно-голосової характеристики героя.

«Може, Калитці й не пощастило до кінця життя здійснити мрію через фатальну купівлю фальшивих ста тисяч. Але Пузир здійснив ідеал набувателя землі, він – хазяїн неозорих ланів та степів» (Борщаговський, 1948, с. 224). Адже десять років літературної, акторської, організаторської діяльності розділяють І. Карпенка-Карого між «Ста тисячами» та «Хазяїном». І знову драматург надає метафоричного значення прізвищу головного героя – Пузир. Слово «пузир» означає «бульбашку повітря» або «роздуту порожнину». Воно асоціюється з чимось надутим, порожнім, нестійким, що легко лопається. Прізвище Пузир має глибокий символічний і сатиричний зміст, воно символізує пихатість, зовнішню велич без внутрішнього змісту. «Пузир скупий і жадібний, і жадібність його не прихована риса характеру, не одна з граней скупості, а пристрасть, що цілком опанувала його, що надає його вчинкам енергії, розмаху, сміливості, здатності ризикувати. Образ Пузиря подано так психологічно повно і сильно, написано таким складним малюнком, що дає сплетіння світла й тіні» (Борщаговський, 1948, с. 234). Персонаж Терентій Гаврилович Пузир – це типовий образ скнари, який «роздувся» від грошей і власного багатства, але духовно порожній. Драматург глибоко переконаний, що як і пузир, він може луснути від власної ненаситності (що зрештою й стається – Пузир гине через дріб'язкову скупість). «Ні скупість сама по собі, ні жадібність, навіть уміло гіперболізована, не створили б такої яскравої індивідуальності і разом з тим не дали б такого типового, узагальнюючого характеру, як Пузир. Лише боротьба двох цих засад, поєднана з тонким, психологічно складним малюнком характеру, могла створити такий видатний образ, як Пузир» (Борщаговський, 1948, с. 234). Як зауважує театрознавець Р. Пилипчук: «Образ Пузиря мав свої прототипи в житті – українських капіталістів Терещенка, Харитоненка, але драматург зумів створити тип, який перевершив своїх прототипів» (Пилипчук, 1989, с. 18). І. Карпенко-Карий особисто взяв на себе виконання ролі Пузиря, хоч мав багато сумнівів з цього приводу і в листі до П. Саксаганського радився як розподілити ролі. А той в свою чергу запевняв брата, що ця роль належить саме йому: «Негативний герой – Пузир. А позитивний герой – "сміх". Душею своєю ти ненавидиш Пузиря. Устами своїми повинен вирікати його блюзнірські слова і так розкрити його характер, щоб передати критичний сміх драматурга і іронію глядачам» (Пільгук, 1976, с. 227). І знову прізвище визначає зерно образу у роботі актора над роллю, виконує характеротворчу функцію, а також допомагає акторові відшукати правильну і точну мовно-голосову характеристику персонажа.

Лишила відчутний слід у творчій свідомості й літературному досвіді драматурга й п'єса «Мартин Боруля», написана в своєрідній комедійній манері І. Карпенка-Карого. «У «Мартині Борулі» розрив між Тобілевичем-художником і моралістом ще мало відчутний, і ця комедія легко, безболюче відповідає на запитання, в чому ж власне полягає справжнє щастя для людини: чи в погоні за ефемерним дворянством, чи в <…> забезпеченому житті заможного селянина, який не цурається свого кола й не соромиться свого "низького" звання» (Борщаговський, 1948, с. 262).

Прізвище Боруля в однойменній п'єсі І. Карпенка-Карого має виразне метафоричне та символічне значення. Слово боруля в народній мові оз-

начає крижану бурульку, тобто щось тверде зовні, але крихке всередині, що тане від тепла. Прізвище символізує хиткість і примарність становища героя – Мартина Борулі. Він прагне стати дворянином, «піднестися» над своїм середовищем, але його мрія – тендітна, як бурулька, і розтає під тиском реальності. І. Карпенко-Карий обрав це прізвище з іронією: Боруля намагається «застигнути» у новому, чужому для нього стані, але його «шляхетність» – штучна, холодна й недовговічна ніби крига. Прізвище Боруля метафорично відображає ілюзорність, крихкість і тимчасовість соціальних претензій героя, який прагне здаватися вищим, ніж є насправді. «Пустяк! Сказано у бумазі, що не так хвамілія стоїть: у нових бумагах – Боруля, а у старих – Беруля!.. Бодай тому писареві руки назад лопатками повикручувало, що написав – Беруля… Я і сам не знаю, хто я: чи Боруля, чи Беруля.. Може, й Беруля!..» (Карпенко-Карий, 1989, с. 191).

«Мартин Боруля» –класичний зразок побутової комедії, що поєднує соковиті побутові жанрові малюнки, портрети з грубуватою театральністю ситуацій. В ній немає того тонкого й послідовно розвинутого психологічного аналізу, про який ми казали, розглядаючи «Сто тисяч» і особливо «Хазяїна». Прямі виразні лінії, які не важко вгадати наперед, нескладні мотивації і односкладові постаті –ось що характеризує цю ранню комедію Тобілевича поруч з великою жвавістю, непримушеністю дії, з чудесною соковитістю й образністю мови. «З традиціями класичної комедії – на самперед мольєрівської, “Мартина Борулю” зближує розв’язання фіналу, зображення трагікомічних страждань героя, того, що драматургія так влучно зве “псевдо стражданням”. Моральні муки Мартина Борулі, змушеного спалити документи, що обіцяли йому дворянство, перекликаються з “псевдо стражданнями” Гарпагона, Жоржа Дандена або Оргона – жертви винахідливого Скапена. Більшої близькості до традицій класичної комедії “високого зразка” при цілковитій художній самостійності й збереженні народних засад національного мистецтва українська драматургія не знала ніколи. Якщо в “Хазяїні” Тобілевич виступив як новатор, що йому були близькі найсучасніші, “наймодерніші” способи композиції і сценізм нового ХХ віку, то в “Мартині Борулі” він підбив своєрідний підсумок засвоєнню старого, класичних традицій західноєвропейської комедії» (Борщаговський, 1948, с. 275-276). І. Карпенко-Карий був не лише видатним драматургом, а й талановитим актором трупи корифеїв українського театру. Його сценічний досвід став основою для створення реалістичних, психологічно глибоких п’єс.

Як драматург він умів створювати тексти, які легко «оживають» на сцені, природно звучать у вустах акторів. Як актор він досконало знав закони сцени, ритм діалогу, поведінку персонажів. «Ніколи не можна забути його в ролях, як у його п’єсах, так і в п’єсах інших авторів, а особливо в ролях Борулі, Калитки і Хазяїна,– це шедеври. Не забути, як він плаче в “Борулі” над своїм дворянством, що згоріло в паперах, і як безнадійно говорить: “Візьми, Омельку, попіл і розвій його по вітру”. Не забути, як він захоплено марить у “Ста тисячах” поскуповувати всю землю навкруги <…> Не забути його в ролі “хазяїна-міліонера”, що вже вмирає, а ще вилазить до вікна і проводжає очима отари овець і при цьому називає себе овечим генералом і промовляє любовно: “Бирічки-бирі-бирі...” Хто бачив Івана Карповича в цих ролях, той ніколи не забуде такого художнього виконання» (Маринич, 1987, с. 166). Завдяки акторській практиці І. Карпенко-Карий розробляв виразні образи дійових осіб, що мали чітку характеристику голосу і мовлення; умів передати психологію ролі через інтонацію, темп, діалект, паузи. Він уміло використовував засоби ономастики як в літературному так і в сценічному мистецтві, що дало можливість створювати мовно-голосові характеристики для відтворення різних типів і характерів персонажів.

Висновки. Отже, метафорична ономастика у п’єсах І. Карпенка-Карого є потужним засобом художньої виразності. Вона не лише формує тип персонажа, а й визначає його мовно-голосову характеристику, впливаючи на інтонацію, темп, ритм та експресію голосу. Це дає змогу акторам глибше розкривати психологію героїв і створювати більш насичені сценічні образи. Таким чином, власне ім’я стає не лише номінативним, а й акустико-семантичним засобом формування сценічного характеру. Перспективи розвитку дослідження впливу метафоричної ономастики на мовно-голосову характеристику персонажів полягають у розширенні міждисциплінарного підходу, який поєднує лінгвістичний, літературознавчий і театрознавчий аналізи. Сучасна наука вбачає перспективу в тому, щоб вивчати власні імена не лише як семантичні та стилістичні одиниці, а й як

чинники формування інтонаційного, темпоритмічного та емоційного малюнка мовлення персонажів. Метафорична ономастика дає можливість глибше розкрити психологічний портрет героя, оскільки ім'я, прізвище чи прізвисько часто відображає його соціальний статус, моральні риси або долю, що безпосередньо впливає на сценічне втілення образу – тембр, силу голосу, манеру говоріння. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення кореляції між ономастичним значенням і просодичними засобами мови в театральній або екранній інтерпретації твору, що відкриє нові можливості для акторського аналізу та сценічної педагогіки.

Джерела та література

Борщаговський, О. (1948). *Драматургія Тобілевича*. Київ: Мистецтво. 328 с.

Вербич, С. (2013). Українська ономастика: бібліографічний покажчик. Київ: ТОВ «КММ». 363 с.

Карпенко-Карий, І. (1989). *Драматичні твори.* Київ: Наукова думка. 604 с.

Маринич, Г. (1987). Спогади про Івана Тобілевича // Спогади про Івана Карпенка-Карого. Київ: «Мистецтво». 184 с.

Мар'яненко, І. (1953). *Минуле українського театру*. Київ: «Мистецтво». 183 с.

Пільгук, І. (1976). *Іван Карпенко-Карий (Тобілевич).* Київ: «Молодь». 295 с.

Пилипчук, Р. (1989). *Іван Карпенко-Карий. Драматичні твори*. Київ: Наукова думка. С. 5-26.

Стеценко, Л. (1957). *І. Карпенко-Карий (І. Тобілевич)*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури. 275 с.

Тобілевич, С. (1957). *Мої стежки і зустрічі*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури. 475 с.

Франко, І. (1906). *Причинки до української ономастики*. Львів. 34 с.

References

Borshchahovskyi, O. (1948). Dramaturhiia Tobilevycha [Tobilevich's dramaturgy]. Kyiv: Mystetstvo. 328 s. [in Ukrainian]

Verbych, S. (2013). Ukrainska onomastyka: bibliohrafichnyi pokazhchyk [Ukrainian onomastics: bibliographical index]. Kyiv: TOV «KMM». 363 s. [in Ukrainian]

Karpenko-Karyi, I. (1989). Dramatychni tvory [Dramatic works]. Kyiv: Naukova dumka. 604 s. [in Ukrainian]

Marynych, H. (1987). Spohady pro Ivana Tobilevycha // Spohady pro Ivana. Karpenka-Karoho [Memories of Ivan Tobilevich // Memories of Ivan Karpenko-Karyi]. Kyiv: «Mystetstvo». 184 s. [in Ukrainian]

Marianenko, I. (1953). Mynule ukrainskoho teatru [The past of Ukrainian theater]. Kyiv: «Mystetstvo». 183 s. [in Ukrainian]

Pilhuk, I. (1976). Ivan Karpenko-Karyi (Tobilevych) [Ivan Karpenko-Karyi (Tobilevich)]. Kyiv: «Molod». 295 s. [in Ukrainian]

Pylypchuk, R. (1989). Ivan Karpenko-Karyi. Dramatychni tvory [Dramatic works]. Kyiv: Naukova dumka. S. 5-26 [in Ukrainian]

Stetsenko, L. (1957). I. Karpenko-Karyi (I. Tobilevych) [I. Karpenko-Karyi (I. Tobilevich)]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury. 275 s. [in Ukrainian]

Tobilevych, S. (1957). Moi stezhky i zustrichi [My paths and encounters]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury. 475 s. [in Ukrainian]

Franko, I. (1906). Prychynky do ukrainskoi onomastyky [Reasons for Ukrainian onomastics]. Lviv. 34 s. [in Ukrainian]

Lesia Ovchiieva

Metaphorical onomastics in the I. Karpenko-Karyi plays and its influence on the language and voice characteristics of the characters

Abstract. The purpose of the article is to investigate the specifics of metaphorical onomastics in the plays of I. Karpenko-Kary and determine its influence on the formation of the linguistic and vocal characteristics of the characters, showing how, through their own names, the author conveys the socio-psychological features of the heroes and creates a characteristic of the characters. ***Research methodology.*** Involves a comprehensive approach that combines literary-analytical, literal and linguistic-psychological methods. The literary-analytical method allowed us to investigate the artistic function of proper names in the context of I. Karpenko-Karyi's plays, highlighting the semantic and metaphorical features of onomastics. Literal (textological) analysis ensured accurate citation and identification of linguistic and stylistic means that emphasize the character of the characters through their names. The linguistic-psychological approach was used to study the influence of names on the linguistic-vocal characteristics of characters: pace, intonation, rhythm and voice expression, which allows us to establish a connection between the semantics of the name and the actor's performance. ***The study's novelty*** lies in the fact that the article is the first to comprehensively analyze metaphorical onomastics in the plays of I. Karpenko-Karyi from the standpoint of its influence on the linguistic-vocal characteristics of characters. Earlier studies focused mainly on the semantics of names or their comic function, but did not consider the relationship between the metaphorical load of the name and the theatrical realization of the linguistic image. A systematic approach is proposed that combines literary-analytical and psychological-linguistic analysis, which allows us to more deeply assess the role of onomastics in the formation of stage character and emphasize the socio-psychological features of characters. ***Conclusions.*** Metaphorical onomastics in the plays of I. Karpenko-Karyi is a powerful means of artistic expression, which performs not only a nominative function, but also a socio-psychological, emotional and theatrical one. The analysis of proper names in the works «Martyn Borulya», «Sto tysyachy», «Kazyain» demonstrated that they carry a metaphorical load that reflects the character traits, social status and moral positions of the characters. The influence of onomastics on the speech and voice characteristics is manifested in the pace of speech, intonation, voice expression and the use of pauses, which allows the actor to more accurately convey the psychological state and social role of the hero. Thus, the proper name becomes not only the name of the character, but also an acoustic and semantic tool for forming a stage image. Metaphorical onomastics of I. Karpenko-Karyi contributes to the typification of characters, enhances the comic or dramatic effect and deepens the emotional perception of the work by the viewer.

Keywords: metaphorical onomastics, dramaturgy of I. Karpenko-Karyi, socio-psychological characteristics, proper names, stage image, speech and voice characteristics.

Подано до редакції 31.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 792.075(045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345151

Пахарчук Олександр,
ORCID: https://orcid.org/0009-0001-6134-8508
доцент кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Oleksandr Pakharchuk,
Associate Professor of the Theatrical Organization named after I. D. Bezgin Departament. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

АНАЛІЗ МОДЕЛЕЙ ПРОДЮСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ У СУЧАСНИХ СЦЕНІЧНИХ ПРАКТИКАХ

Анотація. Мета статті – виявити та осмислити сучасні моделі продюсерської діяльності у сценічному мистецтві, а також визначити роль продюсера у цьому процесі. Аналізуючи трансформацію продюсера від адміністративного координатора до креативного співтворця, акцентувати його роль як реалізатора творчої ідеї, який поєднує художнє мислення, стратегічне управління й технологічні інновації. ***Методологія дослідження*** спирається на поєднання аналітичного, порівняльного та методу узагальнення. Використано серію напівструктурованих інтерв'ю (2024–2025) з продюсерами незалежних театрів Києва та Львова, авторські спостереження за репетиційними процесами в освітніх лабораторіях КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, а також кейс-аналіз сучасних українських і міжнародних продюсерських ініціатив (Open Opera Ukraine, GogolFest, Porto Franko, Art Arsenal Live). ***Наукова новизна*** дослідження**.** Вперше у національному мистецтвознавчому дискурсі узагальнено та проаналізовано моделі креативного продюсування – кураторську, інтеграційну та креативно-менеджерську. Визначено тенденцію переходу продюсера від суто організаційних функцій до ролі співтворця, який формує естетичний і технологічний вектори сценічного процесу. У навчальному середовищі університету продюсера репрезентовано як реалізатора творчої ідеї, який здатен поєднати мистецьку візію режисера з інноваційними практиками культурного менеджменту. ***Висновки.*** Результати дослідження свідчать, що сучасне продюсування у сценічному мистецтві України відзначено інтеграційними процесами – між творчістю та управлінням, мистецтвом і технологіями, освітою та практикою. Розвиток освітніх лабораторій, дослідницьких форматів і партнерських ініціатив сприяє формуванню нового типу продюсера – фахівця, який не лише організовує процес, а й докладає чимало зусиль для створення естетико-художнього простору різних моделей сценічного твору.

Ключові слова: модель, продюсер, сценічне мистецтво, креативне управління, освітнє середовище, театральна лабораторія, співтворчість, інновації.

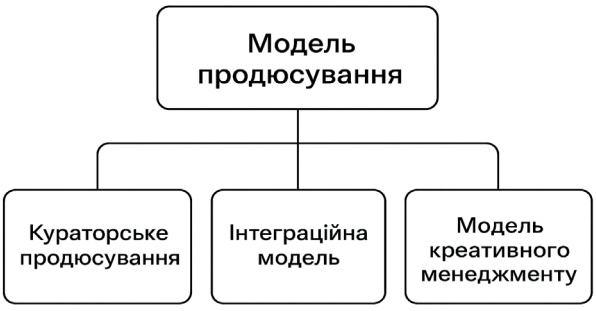
Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасна театральна практика демонструє якісні зміни у структурі творчого виробництва, де межа між художнім та організаційним процесами поступово нівелюється. Традиційне уявлення про продюсера як адміністративного координатора або фінансового менеджера виявляється застарілим у контексті нових культурних і технологічних викликів. З розвитком цифрових платформ і мультимедійних форматів зростає потреба в осмисленні ролі продюсера як співтворця сценічної дії, який стає носієм не лише управлінських, а й художніх компетентностей, інтегруючи творчий задум режисера, технологічні інновації та комунікаційні стратегії взаємодії з публікою. У цьому контексті актуальною є необхідність визначення нових моделей продюсерського управління у сучасному українському театрі, зокрема у площині освітньої підготовки майбутніх фахівців.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблематика продюсерської діяльності у театральному мистецтві аналізується у працях і висловленнях українських і зарубіжних дослідників. Так, наприклад у наукових студіях І. Божко (Божко, 2024) наголошується значення продюсерського управління як чинника культурних інновацій, що поєднує художній і стратегічний рівні створення сценічного продукту. О. Гриценко (Гриценко, 2022) аналізує процеси трансформації сучасного театру та нові форми сценічності, що вимагають переосмислення функцій продюсера. Дослідження Л. Кравченко (Кравченко, 2023) зосереджене на ролі мистецької освіти у формуванні продюсера нового типу – фахівця, який володіє навичками креативного мислення, комунікації та художнього аналізу. У свою чергу, Н. Мельниченко (Мельниченко, 2022) розглядає креативне управління як стратегічний ресурс культурних індустрій, де продюсер виступає посередником між творчою ідеєю та інституційними структурами. Важливою є також позиція О. Безгіна (Безгін, 2022), який у своїх працях наголошує, що мистецька освіта відіграє системоутворювальну роль у підготовці продюсера сценічних мистецтв, оскільки саме освітнє середовище забезпечує формування інтегрованої компетентності – поєднання естетичного мислення, організаційної культури та управлінської відповідальності майбутнього фахівця. Попри наявність окремих теоретичних розвідок, комплексний аналіз ролі продюсера як реалізатора творчої ідеї в українському театральному контексті, зважаючи на новітні практики освітніх лабораторій і незалежних театральних ініціатив, залишає простір для подальших роздумів. Дослідження базується на комплексному поєднанні аналітичного, порівняльного та методу узагальнення, що дає змогу поєднати емпіричний аналіз із теоретичним осмисленням сучасних моделей продюсерського управління. Поєднання інтерв'ю та спостереження надає можливість відтворити практичну складову ролі продюсера у реальних умовах театрального виробництва, тоді як кейс-аналіз і контент-аналіз забезпечують системне порівняння і узагальнення моделей продюсування та виявлення закономірностей у професійній трансформації.

Сьогодні відбувається процес трансформації та переосмислення ролі та функцій продюсера в сучасному театральному процесі, що вимагає подальших досліджень у цій сфері. Отож ***мета статті*** **–** визначення змін та аналіз сучасних моделей продюсерської діяльності у сценічному мистецтві та обґрунтування ролі продюсера як реалізатора творчої ідеї у контексті нових управлінських і освітніх підходів.

Виклад основного матеріалу. Сучасна театральна практика свідчить про глибокі зміни у продюсерській діяльності, що виходить за межі адміністративного управління і дедалі більше набуває характеру співтворчості. Якщо у 1990–2000-х роках продюсер розглядався як менеджер фінансових та організаційних процесів, то нині – це активний інтерпретатор і виконавець творчої ідеї, здатний втілити концепт режисера чи автора у комплексному сценічному середовищі.

За результатами серії експертних інтерв'ю, проведених автором із продюсерами незалежних театрів Києва та Львова (2024–2025), можна виділити три основні тенденції у зміні професійної ролі продюсера:



1. Кураторське продюсування. Продюсер постає не просто координатором, а співавтором

художнього задуму, бере участь у виробленні ідеології, стилістики та комунікативної стратегії театрального проєкту. Такий тип продюсування набуває ознак кураторства, коли продюсер не лише організовує процес, а й визначає концептуальні рамки вистави, добирає тематичні акценти, налагоджує діалог між різними учасниками творчої групи. У сучасному українському театрі кураторський продюсер стає своєрідним медіатором між режисером, автором і аудиторією, забезпечуючи єдність смислового, емоційного та естетичного вимірів постановки (Гриценко, 2022).

Показовим прикладом такої моделі є діяльність театру «ДАХ», у якому продюсерська функція розглядається як інтелектуальне продовження режисерського задуму. Як зазначає В. Троїцький, продюсер цього театру, – це «співтворець атмосфери вистави», людина, яка «організовує не процес, а стан». Адже продюсер не просто забезпечує технічні або фінансові умови реалізації проєкту, а впливає на структуру сценічного часу, музичну тканину, пластику простору та енергетику взаємодії з публікою. У виставах «ДАХу» – зокрема, у проєктах «ЦеШо» та «Dakh Daughters» – саме продюсер виступає координатором між перформативною природою сценічного дійства та його соціальним контекстом, формуючи специфічну «режисуру середовища», що виходить за межі класичної сценічної площини.

Подібну кураторську логіку демонструє і платформа Open Opera Ukraine, яка функціонує за принципом відкритої продюсерської лабораторії. Наразі продюсер виконує функції художнього редактора – формує команду проєкту, запрошує режисерів, композиторів, сценографів і навіть кураторів візуального оформлення. Наші спостереження (2024) дають підстави зробити висновки, що у продюсерських нарадах цього колективу ключовими темами стають не лише бюджет і терміни, а, передусім, звукова драматургія, сценічна метафора та тип емоційного контакту з глядачем. Саме продюсер визначає, якою буде естетика комунікації: чи матиме вистава камерний, експериментальний характер, чи перетвориться на масштабну інтерактивну подію.

Таким чином кураторське продюсування можна визначити як синтетичну форму мистецького менеджменту, що поєднує аналітичне мислення, художню інтуїцію та соціокультурне бачення. Продюсер у цій ролі стає носієм ідеї проєкту, який не лише організовує роботу творчої команди, а й вибудовує її відповідно до ціннісного ядра постановки. Його завдання полягає у створенні комплексного «сценічного наративу», де узгоджено працюють режисерська, акторська, візуальна та музична складові.

Таке продюсування відображає тенденції, описані О. Гриценком (Гриценко, 2022), який наголошує на нових формах сценічності, заснованих на інтерактивності та синтезі культурних кодів. У цьому контексті продюсер стає не просто виконавцем завдання, а й архітектором художнього простору, що визначає напрямок естетичного руху театру.

2. Інтеграційна модель. Інтеграційна модель продюсування ґрунтується на поєднанні сценічного, цифрового та освітнього простору, утворюючи багаторівневу комунікаційну систему між твором мистецтва та глядачем. У цій моделі продюсер виступає медіатором між працівниками творчих професій – режисером, хореографом, медіадизайнером, технічним директором, – координуючи їхню взаємодію задля створення єдиного художнього середовища. На думку Н. Мельниченко (Мельниченко, 2022), саме така форма діяльності відповідає викликам сучасних культурних індустрій, де продюсер мусить поєднувати функції управлінця, інноватора і культурного аналітика.

Характерним прикладом інтеграційної моделі в Україні є VR Opera Lab – експериментальний простір, у якому класична оперна форма поєднується з технологіями віртуальної та доповненої реальності (VR/AR). У межах цього проєкту продюсер не лише відповідає за логістику чи фінансування, а, передусім – за баланс художнього і технологічного вимірів, формуючи новий тип сценічного сприйняття. За даними нашого спостереження (2024), продюсер координує розподіл сценічної уваги між реальним актором і його цифровим «двійником», забезпечує узгодженість музичного матеріалу, візуальної динаміки та ритміки перформансу.

Подібні тенденції можна спостерегти у проектах Art Arsenal Live, де продюсери виступають архітекторами просторового досвіду, працюючи одночасно з художниками, технологами й драматургами. У форматі вистави-перформансу «Сцена як код» (2023) продюсерська група забезпечувала інтеграцію цифрових інтерфейсів, інтерактивних відеопроєкцій і фізичної дії акторів. Завдяки цьому було створено ефект «живої сцени», що реагує

на рух, звук і присутність глядача. Продюсер, за спостереженнями автора, виконує роль управління динамічної системи, координуючи одночасно художню, технічну та емоційну складові.

У проєкті UA Modern Dance Platform (2025) продюсер виступає як системний модератор між хореографом і digital-дизайнером, організовуючи процес репетицій в такий спосіб, щоб технологічні засоби не підміняли танець, а розширювали його семантичне поле. Відтак продюсер фактично виконує роль режисера структури взаємодії – від розподілу сценічного часу до визначення моментів включення візуальних ефектів. Таким чином, інтеграційна модель формує новий тип продюсерської компетенції, заснований на синтезі мистецького чуття, технічної грамотності та комунікаційної гнучкості.

На думку І. Божко (Божко, 2024), в основі сучасного сценічного продюсування закладено інтеграційну логіку як чинник культурних інновацій, адже вона дає змогу створювати новітні форми, що відповідають вимогам цифрового суспільства. Продюсер, який працює за цією моделлю, оперує не лише матеріальними чи людськими ресурсами, а інформаційними потоками, що формують театральний простір.

Отже, інтеграційна модель, таким чином, спрямована на створення синтетичного театрального продукту, у якому реальне та віртуальне, тілесне та цифрове, індивідуальне й колективне утворюють нову сценічну цілісність. Це, природно, актуалізує роль продюсера-«архітектора процесу», який мислить категоріями системного дизайну, а не лише драматургії чи фінансів. Дане твердження базується на наших спостереженнях під час роботи з освітніми VR-проєктами Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (2024–2025), де продюсер виконує функцію модульного координатора, узгоджуючи дії студентів різних спеціалізацій – від акторів і сценографів до програмістів та саунд-дизайнерів.

Таким чином, інтеграційна модель демонструє не лише технологічну, а й культурологічну еволюцію продюсерства – від управління процесами до створення художнього середовища, у якому взаємодіють люди, медіа й сенси.

3. Модель креативного менеджменту. Модель креативного менеджменту у сфері сценічного мистецтва відображає ***перехід від бюрократичної системи управління до інтелектуально-комунікативної***, у якій продюсер не лише координує процеси, а й формує смисловий та емоційний каркас проєкту. За словами Л. Кравченка (Кравченко, 2023), сучасний продюсер у мистецькій освіті та практиці стає «каталізатором творчого середовища», який поєднує інноваційне мислення, стратегічне бачення й розуміння естетичних закономірностей сценічного процесу.

Продюсерська діяльність у цьому контексті спирається на принцип ***«креативного лідерства»*** – тобто здатності продюсера створювати умови для самореалізації інших учасників команди, водночас зберігаючи цілісність художнього задуму. Цей підхід простежується у таких культурних акціях і фестивалях як, зокрема, ***GogolFest, Porto Franko, STARTUP ГогольФест***, що упродовж останнього десятиліття стали лабораторіями інноваційних моделей менеджменту в сфері театру та перформативного мистецтва.

Авторські спостереження (2023–2025) показали, що в межах цих проєктів продюсери працюють не за принципом вертикальної ієрархії, а через ***мережеву взаємодію***: формують тимчасові професійні команди, залучають партнерів з інших міст і країн, використовують децентралізовану систему управління. Наприклад, у GogolFest продюсер виступає не лише фінансовим координатором, а й ***куратором окремого напряму*** – театрального, візуального, музичного або урбаністичного, – створюючи всередині фестивалю автономні «осередки» творчості. Кожен із них має власну художню концепцію, проте всі вони об’єднані спільною продюсерською ідеєю – формуванням нових способів взаємодії мистецтва з публічним простором.

Водночас, у межах проєктів ***House of Europe: Creative Management Lab*** (2024) продюсер розглядається як ***аналітик культурних процесів***, який оперує поняттями «цінність», «досвід» і «резонанс». Під час семінарів і практичних модулів, у яких брав участь автор статті, продюсери навчалися не лише складати бюджети, а й проєктувати ***емоційну траєкторію глядача***: переживання вистави, усвідомлення сценічних символів, зміну у його ставленні до теми. Такий підхід фактично ґрунтується на міждисциплінарності, інтегруючи психологію сприйняття у систему театрального менеджменту.

Креативний менеджмент, на відміну від класичного, не прагне до стабільності, поціновуючи адаптивність. Продюсер мислить як ***дизайнер процесів***, який уміє трансформувати командну ди-

наміку під потреби кожного конкретного проєкту. Саме тому у таких фестивалях, як ***Porto Franko*** (Івано-Франківськ) або ***Boulevard Depo Theatre Hub***, продюсер не обмежується виробництвом події, а створює ***екосистему співпраці,*** де глядач стає учасником креативного процесу, а митці – партнерами у створенні спільного простору досвіду.

У результаті дослідження (інтерв'ю з українськими театральними продюсерами, 2024–2025) виявлено, що ключовими компетенціями сучасного продюсера є:

– здатність працювати з ***невизначеністю*** (гнучке планування в умовах змін середовища);

– уміння формувати ***ціннісний наратив*** проєкту;

– володіння ***аналітичними інструментами оцінки впливу*** вистави на аудиторію;

– розвиток ***творчого підприємництва*** – вміння перетворювати ідею на сталий мистецький продукт.

Модель креативного менеджменту також активно інтегрується у ***систему театральної освіти.*** У навчальних програмах Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (спостереження автора, 2025) реалізуються курси, спрямовані на розвиток у студентів навичок стратегічного мислення, дизайн-мислення та командного продюсування. Під час роботи над студентськими виставами продюсери виконують роль ***модераторів творчого процесу***, які не диктують рішення, а спрямовують колектив до пошуку спільної художньої мови.

Як зазначає Н. Мельниченко (Мельниченко, 2022), креативний менеджмент у культурних індустріях потребує ***нової етики управління*** – орієнтованої не на контроль, а на довіру, співпрацю та обмін сенсами. Відтак продюсер стає не стільки адміністратором, скільки ***провідником ідеї,*** забезпечуючи гармонію між свободою творчості та структурою процесу.

Таким чином, модель креативного менеджменту у театральному продюсуванні поєднує ***стратегію, інтуїцію й емпатію***, створюючи умови для народження інноваційного мистецького продукту. Продюсер нового типу – це ***лідер-куратор,*** який мислить не категоріями звіту, а категоріями сенсу й впливу, і саме тому його діяльність стає ключовою для інтеграції сучасних театральних процесів України у європейський і світовий контекст.

Порівняльний аналіз трьох актуальних моделей продюсування – кураторської, інтеграційної та моделі креативного менеджменту – дає змогу простежити еволюцію продюсерської діяльності від функцій організаційно-координуючих до смислотворчих і концептуально-художніх. У центрі цієї еволюції – зміна ролі продюсера як посередника між мистецтвом і суспільством, який формує не лише естетичну, а й культурно-комунікаційну динаміку театрального руху.

Кураторська модель репрезентує продюсера як співавтора художнього задуму, який здійснює цілеспрямований добір ідей, команд і ресурсів відповідно до єдиного естетичного бачення. Продюсер у цьому разі стає режисером контексту, створюючи умови для синергії творчих енергій (як це спостерігається у театрі «ДАХ» та проєктах Open Opera Ukraine).

Інтеграційна модель передбачає розширення продюсерської функції у напрямку з'єднання різних медіа, форматів і мистецьких дисциплін. Продюсер виступає медіатором між технологічним і сценічним простором, забезпечуючи баланс між інноваціями та традицією. Цей тип продюсування активно використовується у гібридних театральних платформах (зокрема, у міжнародних співпрацях та digital-проєктах, де межі між сценою й екраном стають умовними).

Модель креативного менеджменту формує новий тип продюсерського лідерства – інтелектуально-комунікативного, орієнтованого на створення культурної екосистеми, у якій головними цінностями є співтворчість, довіра й адаптивність. Продюсер у цій моделі діє як дизайнер процесів і стратегічний аналітик, що формує смислові траєкторії розвитку театрального продукту, використовуючи принципи дизайн-мислення, кроссекторальності та емпатійного управління.

Таким чином, сучасне сценічне продюсування можна визначити як багаторівневу систему творчого управління, що поєднує естетичну інтуїцію, організаційну компетентність і соціокультурну відповідальність. Якщо раніше продюсер виступав переважно координатором проєкту, сьогодні він стає носієм художньої концепції, її стратегом і комунікатором.

Наукова новизна проведеного аналізу полягає у систематизації продюсерських моделей крізь призму театральної антропології та культурного менеджменту, що дає можливість розглядати про-

дюсера як нову креативну фігуру театру XXI століття – митця-менеджера, який інтегрує управлінські, художні та соціальні практики в єдиний процес створення сценічного продукту.

Емпіричний матеріал (інтерв'ю з продюсерами театрів «ДАХ», «PostPlay», учасниками фестивалів GogolFest і Porto Franko, 2023–2025 рр.) підтверджує, що продюсер сучасного типу орієнтується не лише на кінцевий результат, а на формування досвіду спільної творчості, який сам по собі стає мистецькою цінністю.

У підсумку, можна стверджувати, що продюсер як реалізатор творчої ідеї сьогодні перетворюється на ключову фігуру культурного процесу, чия діяльність забезпечує стійкий розвиток театрального мистецтва в умовах глобальної трансформації культурних індустрій.

Саме тому сучасна мистецька освіта сьогодні демонструє глибоку трансформацію у підходах до підготовки фахівців продюсерського профілю. Продюсер у системі театральної освіти поступово виходить за межі адміністративних функцій, поєднуючи педагогічні, комунікаційні та художні компоненти (Божко, 2024).

У навчальних лабораторіях **Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого** спостерігається тенденція до ***інтеграції продюсерських практик у процес творчого експерименту***. За спостереженнями автора (2025), студенти-продюсери залучаються до створення виставних і міждисциплінарних проєктів спільно з акторами, режисерами, сценографами, композиторами та дизайнерами. Такий формат дає змогу реалізовувати ***моделі навчання через співтворчість,*** що значно підвищує рівень практичної підготовки майбутніх фахівців (Кравченко, 2023).

Яскравим прикладом є проєкт ***«Точка переходу»*** (2024–2025), реалізований на базі університету, у якому продюсерська група відповідала не лише за фінансовий менеджмент, а й за ***побудову драматургічної структури вистави,*** інтеграцію ***аудіовізуальних і мультимедійних ефектів,*** а також за створення ***єдиної комунікаційної стратегії на факультеті театрального мистецтва.*** Як зазначає І. Божко, ефективність сучасного продюсування полягає саме в «умінні координувати кросдисциплінарну взаємодію в межах художньої концепції» (Божко, 2024, с. 42).

У межах цих лабораторій формується новий освітній формат – ***«креативно-інтерпретаційне продюсування»***, що орієнтоване не на адміністрування, а на ***аналітичне та художнє осмислення процесу***. Продюсер постає як виконавець творчої ідеї, що здатен синтезувати мистецьке бачення та управлінські технології в єдиний процес. Як наголошує Л. Кравченко, сучасна продюсерська освіта має бути «процесом формування не виконавця завдань, а креативного лідера, який створює зміст» (Кравченко, 2023, с. 57).

Такі освітні моделі передбачають активне використання ***цифрових інструментів*** у сценічному процесі – від візуальної проєкції до VR/AR-інтерфейсів. Це дає змогу продюсеру діяти одночасно у кількох вимірах: художньому, технологічному та аналітичному. У результаті навчальний процес перетворюється на ***творчу лабораторію сучасного театрального менеджменту***, де студенти набувають практичного досвіду співтворення з реальними митцями та режисерами (Гриценко, 2022; Мельниченко, 2022).

У своїх дослідженнях О. Безгін (Безгін, 2022) наголошує, що система мистецької освіти є ключовим середовищем формування продюсера нового типу, який здатен діяти на перетині художніх, управлінських і технологічних практик сучасної культурної індустрії. Мистецька школа, на його переконання, виконує не лише освітню, а й модераційну функцію, формуючи світоглядні орієнтири, етичні стандарти та способи креативного мислення. Саме тут закладаються передумови для появи продюсера як інтелектуального партнера режисера й співтворця художньої концепції, а не просто адміністратора виробничого процесу. Подальший аналіз позиції дослідника демонструє, що підготовка продюсера має ґрунтуватися на моделюванні реальних умов театрального виробництва: роботі в міждисциплінарних командах, освоєнні цифрових інструментів, участі у продюсерських симуляціях і вивченні сучасних фестивальних та інституційних практик. Освітній процес має розвивати здатність мислити категоріями художнього простору, соціального ефекту та культурної комунікації. Таким чином, мистецька освіта XXI століття покликана формувати продюсера як мислителя і практика, що володіє інструментами творчої взаємодії, стратегічного планування та розуміння динаміки культурного ринку – фахівця,

який сприяє повноцінному розкриттю художнього потенціалу сценічного твору (Безгін, 2022).

Таким чином, відбувається ***переосмислення місії продюсера в освітньому контексті*** – від адміністратора до художнього аналітика, від менеджера до медіатора між ідеєю, технологією та аудиторією. Сучасна продюсерська освіта в Україні стає осередком формування нового типу фахівця – ***інтелектуального куратора театрального процесу,*** який володіє глибоким художнім мисленням, стратегічним баченням і компетентністю у сфері культурного менеджменту (Безгін, 2022; Божко, 2024; Мельниченко, 2022).

Висновки. Отже, у сучасному театральному просторі продюсер постає як ключовий агент креативних трансформацій, який поєднує художнє мислення, аналітичну компетентність і комунікативне управління. Його діяльність дедалі частіше має багатоаспектний характер, охоплюючи не лише організацію сценічного процесу, а й формування культурного контексту, у якому народжується вистава. Саме на цьому перетині мистецтва, менеджменту та соціальних комунікацій і виникає нова якість моделей продюсування: кураторська, інтеграційна та модель креативного менеджменту, що зорієнтовані на створення синтетичних форм сценічності.

Перспективи подальших досліджень убачаються у порівняльному аналізі українських і європейських моделей продюсування, вивченні освітніх практик підготовки продюсерів у закладах мистецької освіти, а також у розробці теоретичної типології продюсерських стратегій у театральних проєктах з елементами цифрової інтерактивності. Окремої уваги потребує вивчення етики продюсерської діяльності та її впливу на формування балансу між комерційними і художніми пріоритетами театру.

Таким чином, продюсер XXI століття – це інтелектуальний медіатор і співтворець, який не лише реалізує ідею режисера, а й здатен формувати нові моделі театральних комунікацій, де глядач стає активним учасником творчого процесу. Розуміння цього феномену відкриває перспективи для подальшої наукової розробки концепції продюсера як виконавця творчої ідеї – центрального елементу сучасного культуротворення.

Джерела та література

Безгін, О. (2022). Методичне забезпечення вітчизняного мистецько-освітнього простору: досвід підготовки докторів мистецтва [ЕР]. – Київ: *Культурологічна думка*, том 21, №1. 178 с. (2022). – Режим доступу: https://www.culturology.academy/metodichne-zabezpechennya-vitchiznyanogo-mistecko-osvitnogo-prostoru-dosvid-pidgotovki-doktoriv-mistectva.html

Божко, І. (2024). *Сценічне продюсування як чинник культурних інновацій* [ЕР]. – Київ: Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Режим доступу: https://elib.knutkiit.edu.ua/.../Bozhko_IS_Stsenichne_prodiusuvannia_2024.pdf

Гриценко, О. (2022). *Сучасний театр і нові форми сценічності* [ЕР]. Київ: НАКККіМ. Режим доступу: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5697/4%20Гриценко.pdf

Кравченко, Л. (2023). *Продюсерська діяльність у системі мистецької освіти України* [ЕР]. Київ: Університет культури. Режим доступу: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5703/Zbirka_2023_do_DRUKU_Кравченко%20A.I..pdf

Мельниченко, Н. (2022). *Креативне управління в культурних індустріях* [ЕР]. Львів: ЛНУ імені І. Франка. Режим доступу: https://repository.lnu.edu.ua/.../Melnychenko_N_Kreatyvne_upravlinnia_v_kulturnykh_industriiakh_2022.pdf

References

Bezgin, O. (2022). *Methodological support of the national arts and educational space: Experience in training Doctors of Arts* [ER]. Kyiv: *Kulturologichna Dumka,* Vol. 21, No. 1. 178 p. Available at: https://www.culturology.academy/metodichne-zabezpechennya-vitchiznyanogo-mistecko-osvitnogo-prostoru-dosvid-pidgotovki-doktoriv-mistectva.html

Bozhko, I. S. (2024). *Stage Producing as a Factor of Cultural Innovations* [ER]. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University. Retrieved from: https://elib.knutkt.edu.ua/.../Bozhko_IS_Stsenichne_prodiusuvannia_2024.pdf

Hrytsenko, O. (2022). *Contemporary Theatre and New Forms of Theatricality* [ER]. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management. Retrieved from: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5697/4%20Гриценко.pdf

Kravchenko, L. (2023). *Producing Activity in the System of Art Education of Ukraine* [ER]. Kyiv: University of Culture. Retrieved from: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5703/Zbirka_2023_do_DRUKU_Кравченко%20A.I..pdf

Melnychenko, N. (2022). *Creative Management in Cultural Industries* [ER]. Lviv: Ivan Franko Lviv National University. Retrieved from: https://repository.lnu.edu.ua/.../Melnychenko_N_Kreatyvne_upravlinnia_v_kulturnykh_industriiakh_2022.pdf

Oleksandr Pakharchuk

Analysis of producing models in contemporary Ukrainian theatre practices

Abstract. The ***purpose*** of this article is to identify and conceptualize current models of producing in the performing arts and to determine the producer's role within this process. By examining the transformation of the producer from an administrative coordinator to a creative co-author, the study highlights the producer as an agent of artistic realization who integrates artistic thinking, strategic management, and technological innovation. The ***research methodology*** combines analytical, comparative, and generalization methods. The study draws on a series of semi-structured interviews (2024–2025) with producers from independent theatres in Kyiv and Lviv, the author's observations of rehearsal processes within the educational laboratories of the Ivan Karpenko-Karyi National University of Theatre, Cinema and Television, as well as case analyses of contemporary Ukrainian and international producing initiatives (Open Opera Ukraine, GogolFest, Porto Franko, Art Arsenal Live). ***Scientific novelty.*** For the first time in Ukrainian art studies, this research systematizes and analyzes creative producing models–the curatorial, integrative, and creative-managerial models. It identifies a marked trend in the evolution of the producer's function: from purely organizational duties toward the role of a co-creator who shapes both the aesthetic and technological vectors of the performance-making process. Within the university educational environment, the producer is conceptualized as an executor of the artistic idea, capable of synthesizing the director's creative vision with innovative practices of cultural management. ***Conclusions.*** The results demonstrate that contemporary producing in Ukrainian performing arts is characterized by integrative processes–between creativity and management, art and technology, education and professional practice. The development of educational laboratories, research formats, and partnership initiatives contributes to the emergence of a new type of producer: a specialist who not only organizes production processes but also plays a significant role in creating the aesthetic and artistic framework of diverse models of stage performance. ***Keywords:*** model, producer, performing arts, creative management, educational environment, theatre laboratory, co-creation, innovation.

Подано до редакції 30.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 792-027.551(477.541)(045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345152

Полонський Валерій,
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-0986-7326
аспірант кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна.

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

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКИХ НЕДЕРЖАВНИХ ТЕАТРІВ НА ПРИКЛАДІ ЇХ ДІЯЛЬНОСТІ У МІСТІ ХАРКОВІ

Мета статті – дослідити історію розвитку недержавних театрів в Україні скрізь призму їх діяльності у місті Харкові. Виявити розвиток театрального мистецтва у недержавному сегменті мистецької галузі Харкова. Розглянути особливості діяльності недержавних театрів, створених за різноманітними моделями фінансування, висвітлити позитивні процеси взаємодії між НСТД України та роботи недержавних театрів на прикладі їх співпраці з харківським Будинком актора імені Леся Сердюка. ***Методологія дослідження.*** В опрацюванні теми були застосовані: історичний метод, за допомогою якого була досліджена історія розвитку театральних антреприз в Україні; компаративний метод, що дає можливість простежити розвиток недержавних театрів кінця XIX – початку XX століть і на сучасному рівні; архівно-бібліографічний метод, який допомагає дослідити діяльність недержавних театрів за допомогою опрацювання джерел у різноманітних ЗМІ та інтернет-виданнях; аналітичний метод, необхідний для оцінки впливу сприйнятих умов з боку Будинку актора імені Л. Сердюка на виробничу діяльність харківських незалежних театрів. ***Наукова новизна*** дослідження полягає в тому, що був висвітлений розвиток театрального мистецтва у роботі недержавних театрів у Харкові в означений період. Проведено аналіз створення та діяльності незалежних театральних колективів міста. Розкриті проблеми, що супроводжують незалежні театральні колективи на сучасному історичному проміжку часу. ***Висновки.*** Окреслені історичні аспекти створення та діяльності приватних антреприз як головного чинника розвитку професійного театрального мистецтва в Україні. Наголошено, що театральне мистецтво могло розвиватися тільки у містах з розвинутою економікою та освітньою галуззю, що створювало унікальне середовище для вдалої роботи мистецьких підприємств. Досліджено унікальний досвід існування недержавних театральних колективів у новій історії України на прикладі створення та роботи цих колективів у м. Харкові. Наголошена важливість співпраці таких колективів з інституціями, підпорядкованими НСТД України заради подальшого розвитку всього театрального мистецтва нашої країни.

Ключові слова: приватна антреприза, незалежний театр, освітня галузь, Національна Спілка Театральних Діячів України, громадська організація, Будинок актора, благодійництво, авангардне мистецтво, театральна премія імені Л. Курбаса, волонтерство.

Постановка проблеми та актуальність дослідження Сучасне театральне мистецтво в Україні неможливо уявити без історії розвитку недержавних театрів. Перші спроби створення більш-менш професійних колективів наприкінці XVIII століття були зроблені саме завдяки діяльності театральних підприємців – антрепренерів і мали ознаки приватних антреприз. Упродовж усього XIX – початку XX століття саме такі моделі виробничо-адміністративної діяльності театрів були розповсюджені по всіх містах України. Саме популярність приватних театрів дала можливість створити у невеличкому містечку Бобринці аматорський театральний гурток, який згодом у 1882 перетворився у перший професійний театр під орудою видатного театрального режисера, актора та драматурга М. Л. Кропивницького.

У статті відображена історія створення та діяльності українських недержавних театрів на прикладі м. Харкова. Акцентована важливість взаємодії між мистецькими організаціями, такими як Національна Спілка Театральних Діячів України та приватними театральними організаціями. Висвітлено позитивний вплив харківського Будинку актора імені Л. Сердюка на розвиток недержавних театрів у місті.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблемі історії та діяльності недержавних театрів в Україні приділяли увагу багато українських дослідників. Однією з головних наукових джерел з історії розвитку недержавного театрального мистецтва є монографія А. Лягущенка «Український театр. Видатні діячі та менеджмент» яка є однією з найбільших історичних розвідок створення професійного театрального мистецтва в Україні. В цій праці дослідник розкрив діяльність видатних театральних діячів не лише як митців театру, а й присвятив увагу їх діяльності як фундаторів недержавних антреприз і театральних менеджерів, робота яких зумовила появу українського професійного театрального мистецтва. Багато уваги проблемам розвитку та діяльності приватних театрів приділяв відомий дослідник І. Безгін у своїх працях «Організаційні проблеми театру» та «Театральні проблеми: організація і творчість». У цих дослідженнях теоретик і практик організації театральної справи в Україні зробив класифікацію українських недержавних театрів та окреслив проблеми менеджменту приватних антреприз. У іншій праці «Мистецтво і ринок» автор приділив увагу проблемам менеджменту приватних театрів на прикладі діяльності театрів у США та європейських країнах. Харківські дослідники В. Бугайова та С. Гордєєв у своїй науковій праці «Недержавні театри України: здобутки, виклики, проблеми» звернули увагу на діяльність приватних антреприз у сучасному історичному періоді життя України, наголосивши важливість діяльності недержавних театрів під час російсько-української війни як волонтерських центрів і мистецьких центрів опору, які своєю роботою висвітлюють у виставах весь жах подій, що відбуваються в країні. Також у цій праці артикульовано, що завдяки роботі у цих колективах з'явилося нове покоління провідних молодих українських режисерів. У колективному дослідженні С. Васильєва, І. Чужинової, Н. Соколенко, О Салатої, О Тукалевської, В. Жили «Український театр: шлях до себе. Здобутки, виклики, проблеми» висвітлені аспекти розвитку незалежних театрів в Україні після здобуття незалежності у 1991 році. Проаналізовано діяльність видатних сучасних антрепренерів, таких як засновник театру «ДАХ» В. Троїцький та інших фундаторів незалежних театрів. Багато уваги діяльності приватних театрів у Харкові приділялося місцевими ЗМІ та інтернет-виданнями.

Як бачимо, питанню становлення та розвитку недержавних театрів України приділено чимало наукових досліджень. Проте в загальному огляді простежуються певні лакуни, заповнити які й є ***метою*** цієї ***статті***, а саме***:*** спираючись на різнопланові наукові та публіцистичні джерела, простежити історію розвитку незалежних театрів у м. Харкові у контексті проблеми їхнього менеджменту в Україні. Отже:

– на основі наукових статей, досліджень, дописів у соціальних мережах, інтерв'ю в ЗМІ та матеріалів з інтернет-ресурсів простежити історію розвитку незалежних театрів у м. Харкові;

– виявити проблеми розвитку та менеджменту незалежних театрів в Україні;

– висвітлити позитивний вплив діяльності харківського Будинку актора імені Л. Сердюка на розвиток та роботу приватних театрів Харкова.

Виклад основного матеріалу. Від перших років здобуття Україною незалежності й до сьогодення недержавні театри в Україні відіграють велику роль у популяризації театрального мистецтва. Експериментальні постановки вистав, знайомство з новими сучасними українськими та світовими драматургами, перші кроки у професії молодих режисерів відбуваються переважно саме в незалежних театральних колективах. Така, без перебільшення, велика мистецька місія була

завжди однією з головних у роботі незалежних театрів – невеликих, гнучких за економічною моделлю своєї діяльності мистецьких колективів.

Отож початок професійного театрального мистецтва в Україні був заснований на діяльності саме недержавних театрів. Попри заборону української культури з боку царської влади у XIX столітті (Емський акт), шовіністичне ставлення до українського мистецтва та інші репресивні вчинки, з впевненістю можна стверджувати, що тільки приватні незалежні театральні колективи могли подолати ці потужні заборони з боку влади. Скажімо, сміливість та іноді хитрощі М. Л. Кропивницького, як керманича першого професійного театру, дали можливість відбутися українському професійному театральному мистецтву.

Але як нині, так і в ті часи однією з головних умов існування приватних театрів є залежність від глядацького попиту. Це глядач надає можливість театрам отримувати прибуток, що дає театрові можливість існувати. Наприклад, відсутність попиту серед глядачів стала однією з основних причин закриття першого українського професійного театру Товариства «Руська бесіда» (згодом Театр Української бесіди) у Львові в 1924 році на Заході України (Боньковська, 2009, с. 546).

Збільшення у великих містах освітніх закладів зумовило й появу перших театральних колективів. Можна простежити й географію створення перших театральних колективів, зокрема у містах Єлисаветграді (наразі м. Кропивницький), у Полтаві та Києві на Наддніпрянській Україні, у Львові – на Заході України, Одесі на півдні та у м. Харкові – адміністративно-політичному центрі Слобожанщини та всієї Східної України.

Цю ж думку розкриває й Н. Косаняк у своєму дисертаційному дослідженні «Музичний театр в інфраструктурі культурно-мистецького життя Львова кінця XVIII – першої третина XX століття». Дослідниця наголошує на унікальному географічному розташуванні Львова: «у поєднанні “метрополійності” та “провінційності”…» (Н. Косаняк, 2015, с. 14). Розгалужена інфраструктура, розвинута освіта, сталі економічні стосунки між підприємцями Східної Європи та Заходу України, значне зростання населення, його поліетнічність надали місту змогу сформувати «свою самобутню культуру та мистецтво, представлені розгалуженою інфраструктурою, в якій музика й театр відігравали одне з чільних місць». (Косаняк, 2015, с. 15).

Такі ж самі чинники розвитку мистецтва можна було спостерігати й у Харкові. Значне зростання населення завдяки багатогранним економічним стосункам між містами Російської Імперії зробили місто однією з колисок української науки, освіти, культури та мистецтва. Наслідком стало зростання попиту мешканців міста на задоволення естетичних потреб, що в свою чергу привело до появи перших театральних труп видатних антрепренерів К. Змієвського І. Штейна, Л. Млотковського.

Наприкінці XIX століття у Харкові працювала чимала кількість приватних театральних колективів. Місто із задоволенням відвідували видатні діячі театрального мистецтва: класики сцени М. Кропивницький, М. Заньковецька, брати Тобілевичі, приватні оперні трупи. На початку XX століття на постійній основі тут працював приватний театр видатного режисера та антрепренера М. Синельникова. Тож, безперечно, можна стверджувати, що Харків уже тоді був потужним осередком українського театрального мистецтва.

Після більшовицького перевороту місто стає столицею радянської України, що робить його політичним, економічним центром та центром української культури більшовицької влади. Харківська консерваторія (нині Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського) у 1924 році перетворюється на музично-драматичний інститут, де працювали видатні театральні діячі – класики українського театру І. Мар’яненко, М. Крушельницький та інші. Згодом до театральної школи Харкова приєднується ще один вищий навчальний заклад – Харківський державний інститут культури (сьогодні Харківська державна академія культури). Це дало можливість відбутися потужній та унікальній акторській і режисерській школі, випускники якої поповнювали склад практично всіх театрів сходу та півдня України.

Зрозуміло, за радянської влади про приватне театральне мистецтво не йшлося. Але існування недержавних театрів у Харкові відбувалося на базі будинків культури багатьох підприємств міста. Після Другої світової війни починають створюватися аматорські театральні колективи при будинках культури заводів-гігантів: ХТЗ, імені Малишева, ФЕД, Харківського авіаційного підприємства, ХЕМЗ та інших. Ці підприємства фінансово утримували будинки культури та безліч аматорських гуртків, зокрема й аматорські театри. Поруч із аматорами в цих колективах працювали професійні режисери та студенти театральних ви-

шів міста. Що цікаво, у деяких будинках культури рівень театрального обладнання іноді був кращий ніж у професійних театрах.

У 1991 році, з початком оголошення Незалежності України, починають відроджуватися недержавні театри у вигляді приватних антреприз. Театральне мистецтво розквітає у всіх обласних центрах. Відсутність цензури, нова сучасна драматургія, експериментальні режисерські рішення під час створення нових вистав були справжнім ковтком свіжого повітря завдяки створенню недержавних, камерних за складом театральних колективів. Приватні антрепризи поділилися на дві групи. Перша – це створення разових проєктних пересувних труп, що складалися зі столичних медійно-впізнаваних українських акторів – зірок, які почали гастролювати теренами всієї країни заради фінансової вигоди. Ці проєкти супроводжувалися великою рекламною кампанією у провінційних ЗМІ та доволі часто характеризувалися сумнівними режисерськими рішеннями й самою грою акторів, як казали шанувальники театрального мистецтва: «упівсили». Зрозуміло, що основним завданням таких антреприз була комерційна вигода, а не знайомство провінційного глядача з високоякісним мистецьким продуктом. Інша група – незалежні театральні антрепризи, що складалися з місцевих акторів і режисерів, які спочатку діяли як театральні гуртки однодумців (за приклад можна згадати команди КВК при вишах), а згодом деякі з них перетворювалися у справжні театри з власним творчим обличчям і колом шанувальників їх мистецтва. Повторимося, такі приватні театри переважно почали створюватися у великих українських містах з розвинутою освітньою галуззю, особливо в тих, де розміщувалися мистецькі вищі навчальні заклади.

Через глибоку економічну кризу кінець XX століття в Україні охарактеризувався погіршенням фінансового становища у всіх галузях. Галопуюча інфляція, заборгованість з боку владних інституцій у виплатах заробітної плати та по зобов'язаннях спричинили кризові явища й у мистецькій галузі. Харків не був винятком. Віялові відключення світла, відсутність глядача, заборгованість великих театрів перед енергетичними підприємствами, багатомісячна заборгованість з виплати заробітної плати призвели до кризи у роботі муніципальних театрів. До фінансової кризи ще й додався час зміни поколінь творчих робітників. Тож у цей період починають плідно працювати недержавні театри, кількість яких значно збільшилася. Різноманітні економічні моделі роботи з боку менеджменту таких невеликих колективів були цікаві професійним акторам і давали можливість виживати у скрутні часи. Саме в цей час (1991рік) народжується та набуває популярності один з провідних незалежних театрів України «Нова сцена» (з 1994 року Центр сучасного мистецтва «Нова сцена»). Його засновник С. Мясоєдов зміг зробити театр одним з провідних центрів альтернативного мистецтва, що першим у країні заснував і провів міжнародний фестиваль сучасного театрального мистецтва «Культ модерну», під час якого в Харкові виступали незалежні театри з Голландії, Австрії, Німеччини, Великобританії. Саме у цьому театрі відбулися перші публічні виступи знаного поета і драматурга Сергія Жадана.

У 1995 році відбувається народження ще одного незалежного авторського театру «Може бути». Заснували театр випускники театрального факультету ХНУМ імені І. П Котляревського. Театр доволі швидко став одним з найвідоміших незалежних колективів, та вже у 10-ті роки XXI століття набув такої популярності серед глядачів міста, що на його виставах завжди був аншлаг.

У 2000 році відбулося народження ще одного знакового незалежного театру «Театр 19», заснований знов-таки випускниками театрального факультету ХНУМ, зокрема І. Ладенком та С. Бабкіним.

На початку XXI століття у Харкові створилася унікальна ситуація, що значно вплинула на подальший розвиток театрального мистецтва. У величезному, але доволі провінційному мегаполісі водночас працювали шість обласних театрів та понад тридцять незалежних приватних колективів. Популярність незалежних театрів привела до позитивної конкуренції серед всіх театральних закладів міста, що в свою чергу змусило міську владу запросити до співпраці у ХАУДТ імені Т. Шевченка видатного українського режисера-реформатора А. Жолдака. Створені ним вистави у театрі стали подією не лише в українському мистецтві, а й набули європейського значення.

31 травня 2005 року Верховна Рада України прийняла закон № 26 «Про театри та театральну справу», де було вказано про всеосяжне, з боку держави, сприяння у розвитку недержавних театрів. На жаль, ця норма Закону залишилась на рівні декларацій і жодної підтримки у фінансуванні своєї діяльності недержавні театри не отримали. Приватні театри стикалися з багатьма фінансовими проблемами та

проблемами адміністрування своєї роботи: орендою залів, купівлею театрального обладнання, пошуком фінансів на створення вистав. Тож вони мали значно гірші умови своїй діяльності перед муніципальними та державними театрами. Різноманітні будівлі, які мали концертні зали та належали місцевим громадам і державним підприємствам були або продані, або передавалися в управління комерційним структурам, що значно підвищувало орендну плату для незалежних театрів.

І знов у ці роки в Харкові виникла унікальна ситуація. Деякі Будинки культури залишилися у підпорядкуванні громади міста, працюючи за моделлю госпрозрахункових підприємств, і послугували базою для роботи недержавних театрів. Одним з таких став театр «Тимур» – унікальний колектив, аналогів якому немає в Україні.

Театр був створений у 1976 році видатним харківським театральним діячем В. Сидіним як самодіяльний мистецький гурток для перевиховання підлітків, що мали проблеми з законом. Упродовж 35 років соціальна місія театру та підняття у власних виставах проблем добра і зла, жертовності та благодійності зробили справжнє диво: практично усі вихованці цього колективу залишили вулицю, отримали професійну театральну освіту та стали акторами харківських театрів. Так, після смерті засновника театру В. Сидіна у 2011 році, цей колектив очолив колишній вихованець театру актор, драматург і режисер А. Жиляков – один із засновників театру «Може бути». Театр з аматорського гуртка перетворився в приватну антрепризу, залишивши у своєму колі практично усіх колишніх вихованців. Основною репетиційною базою та місцем проведення вистав театру вже впродовж 45-ти років слугує Будинок культури будівельників. Дуже яскравим фактом у роботі цього колективу є те, що театр заснував власний благодійний фонд, який підтримують багато шанувальників театру, комерційних структур і можновладців міста. Вже під час початку повномасштабної російсько-української війни цей недержавний театр за допомогою громадян зміг створити безпечне приміщення для показу вистав та є одним з небагатьох творчих колективів, які змогли відродити свою діяльність у прифронтовому місті.

Іншою базою для виробничо-творчої діяльності харківських недержавних театрів Харкова став Будинок актора імені Л. Сердюка, що належить Національній Спілці Театральних Діячів України.

Ця організація була створена у Харкові у 1972 році в приміщенні колишнього театру ляльок завдяки наполегливій діяльності видатного українського актора О. Сердюка, який у ті часи обіймав посаду Голови правління Харківського обласного відділення УТТ. Початком плідної співпраці незалежних приватних театрів та Будинку актора можна вважати призначення на посаду директора С. Бичка. Впродовж 14-ти років (1988 –2002) С. Бичко обіймав посаду одного з топ-менеджерів «Харківського молодіжного театру» – першого недержавного театру Харкова та одного з перших недержавних театрів України. Тож йому повністю були знайомі проблеми у організаційно-творчої діяльності недержавних мистецьких колективів, головними з яких були відсутність репетиторської бази, велика орендна плата за театральні зали для прокату вистав і вартість необхідного театрального обладнання. Отож після реконструкції приміщень у 2005 році, С. Бичко створив унікальний для України театральний хаб, запропонувавши харківським незалежним театрам співпрацювати з Будинком актора. З одного боку, невелика орендна плата театральних приміщень і глядацьких залів, з іншого – конкурентна ціна квитків на вистави дали можливість недержавним театрам здобути своїх шанувальників і перетворити Будинок актора на одну з найпопулярніших мистецьких локацій у Харкові. Починаючи з 2015 року та до початку гарячої фази російсько-української війни Будинок актора імені Л. Сердюка надав можливість працювати та розвиватися більшості незалежних театрів міста, що є унікальним випадком для розвитку театрального мистецтва всієї України. В останні роки у Будинку актора працювали 28 незалежних колективів, серед яких відомі театри «Може бути», «ЦСМ “Нова сцена”», «Новий театр», «Театр FORTE», Інародний театр абсурду “Горобчик”», «Театр 19», дитячі незалежні театральні колективи та інші. За 5 років (2017–2021) на двох сценах Будинку актора було проведено 2396 вистав.

Таке ставлення до діяльності незалежних театрів з боку керівництва обласного осередку НСТД України та міської влади, що надала податкові пільги Будинку актора, позитивно відбилося на творчому зростанні та виконавській майстерності працівників театрів, а гнучкі моделі роботи менеджменту цих колективів надали можливість конкурувати з приватними проєктними антрепризами столичних акторів-зірок. За приклад можна назвати два харківських незалежних театри:

«І-народний театр абсурду “Горобчик”» і театр «Нафта». Вдала робота менеджменту театру «Горобчик» з просування колективу та популяризації його діяльності через участь у телевізійних шоу «Ліга сміху» та «Хто зверху» зробила харківських акторів-аматорів, які колективно заснували театр у 2012 році, одними з найбільш упізнаваних митців серед глядацької молоді, а засновника театру В. Байдака одним з найвідоміших авторів та акторів- коміків у жанрі Stand-up всієї України.

Іншим шляхом пішов наймолодший на сьогодні харківський недержавний театр «Нафта». Його вистави-перформанси, авангардне мистецтво, що насичене хореографією та музикою, підняття надважливих тем у сучасному суспільстві, таких як екологія, демократія, гомофобія, толерантність, інклюзівність, зробили театр одним із провідних незалежних колективів Харкова, а його засновника А. Вусика – широко впізнаваним поміж молодих режисерів України. Завдяки вдалому поєднанню таланту режисера та майстерності акторів театр почали запрошувати на міжнародні фестивалі. Міжнародні благодійні й грантові організації надають театру гранти для створення нових вистав, а засновник і головний режисер А. Вусик вперше в історії України був нагороджений премією імені Л. Курбаса за виставу «Веселка на Салтівці» – найкращою на перетині театральних жанрів на шостому фестивалі-премії «Гра».

Вже під час повномасштабної російсько-української війни незалежні театри Харкова не залишилися осторонь жахливих подій, що відбуваються в Україні та особливо у місті. На відміну від обласних та муніципальних театрів, яким Харківська обласна військова адміністрація заборонила працювати у власних приміщеннях, незалежні театри за допомогою волонтерів і містян змогли налаштувати безпечні середовища для своєї роботи і впродовж понад трьох років залишилися єдиними театральними організаціями, що створюють та пропонують своє мистецтво харків’янам. Колективи збирають гроші для потреб ВСУ, стають волонтерами, багато акторів незалежних театрів вступили до лав ВСУ. Та головне – діяльність незалежних театрів у такі скрутні часи для країни та міста Харків не зупинилася. Можна стверджувати, що по закінченню війни його розвиток набуде нового імпульсу.

Висновки. Театральне мистецтво України неможливо уявити без діяльності недержавних театрів. Історія розвитку професійного театру доводить тезу, що саме фундаментом професійних театральних колективів стали приватні антрепризи кінця XVIII – початку XX століть. І тоді, й сьогодні недержавні театри дуже часто стикаються з однаковими проблемами: пошуком фінансування діяльності та сплатою за оренду театральних приміщень, боротьбою за свого глядача.

Більш гнучкий менеджмент недержавних театрів на сучасному етапі розвитку української історії шукає та знаходить шляхи для розвитку своїх підприємств, свого глядача, свого шляху в мистецтві. Попри всі проблеми, пов’язані спочатку з фінансовою кризою в Україні, локдауном через пандемію «Ковід-19» та початком гарячої фази російсько-української війни недержавні театри працюють, і, що дуже важливо, працюють у прифронтових містах, поширюючи українське мистецтво. Коли кількість переходить у якість, то така діяльність нарешті дає свої позитивні результати. Вперше в сучасній історії України театральні премії «Гра» та імені Л. Курбаса здобули митці недержавних театрів, що ще більше наголошує їх значення для театрального мистецтва загалом. А позитивні приклади співпраці харківського Будинку актора та 28-ми недержавних театрів м. Харкова після закінчення війни зможуть посилити взаємодію української влади з будь-якими театрами України, шляхом створення мистецьких хабів, де б могли працювати театральні та інші мистецькі колективи.

Джерела та література

О. Боньковська (2009). Театральний процес на західноукраїнських землях. *«Історія Українського театру у трьох томах». Том 2*., видання перше. Київ: Національна академія наук; Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського. 877 с. С 533-603.

Бугайова, В., Гордєєв, С. (2025). Недержавні театри України: здобутки, виклики, проблеми. *Науковий журнал Дрогобицького ДПУ «Актуальні питання гуманітарних наук».* Вид. дім «Гельветика». Вип. 84, т. 1. С. 108-115.

Бугаленко, І. (2025). Артем Вусик ставить у Києві «Подорож ученого доктора Леонардо» за Майком Йогансеном. *Український театр*, 17.03.202 URL: https://theatermag.com.ua/publication/120?section=ACTIVITY (дата звернення 20.09.2025).

Важинський, С. *Незалежний театр у соціокультурному просторі*. URL:https://isg-journal.com/isjmef/article/view/840/472 (дата звернення 20.09.2025).

Васильєв, С., Чужинова, І., Соколенко, Н. & ін. *Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Про-*

блеми: аналітично-соціологічне дослідження. Київ: Софія. 145 с.

Виткалов, С. (2021). *Український театр крізь призму регіонального глядача*

URL:https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/486/1202 (дата звернення 21.09.2025)

Гринишина, М. (2017) Харківська антреприза Ніколая Синельникова (1886–1925) *Нариси з історії інонаціонального театру в Україні. XX–початку XXI століть*». Київ: Фенікс. 992 с.

«Горобчик» не хоче ставити нормальні спектаклі. *Щоденник «Вечірній Харків»,* 17.04.2016 URL:https://web.archive.org/web/20210504141454/https://vecherniy.kharkov.ua/news/118766/ (дата звернення 21.09.2025)

Дежкіна, М., Ємець, В. (2023). Харківський дитячий театр вперше зіграв в укритті, яке облаштували за донати глядачів. *Суспільне Харків*, 27.11.2023. URL: https://suspilne.media/kharkiv/647810-harkivskij-ditacij-teatr-vperse-zigrav-v-ukritti-ake-oblastuvali-za-donati-gladaciv/

Жданович, І. (2024). Зараз ми в пошуках свого-українського Харкова. Артем Вусик про діяльність «Нафти», премію Курбаса та театр «Варта». «Лірум», 20.05.2024. URL: https://liroom.com.ua/articles/artem-vusyk/ (дата звернення 21.09.2025).

Закон України «Про театри і театральну справу». URL https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15#Text (дата звернення 16.09.2025)

Звіт про роботу підприємства НСТД України «Будинок Актора» URL: https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2017/02/Budynok_aktora-Kyiv.pdf (дата звернення 18.09.2025)

Звіт про діяльність Харківського Будинку актора імені Леся Сердюка НСТДУ за 2017-2021 роки URL: https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2017/02/Budynok_aktora-Kharkiv.pdf (дата звернення 18.09.2025)

Інформаційний портал про суспільно-політичні та культурні події в Україні «Мій дім Україна». «Харківський Будинок актора ім. Леся Сердюка» URL: https://mydim.ua/companies/theatre/kharkov-house-actor-of-serdiuk/ (дата звернення 18.09.2025)

Косаняк Н. (2015) Музичний театр в інфраструктурі культурно-мистецького життя Львова кінця XVIII – першої третини XX ст. (На матеріалі тогочасної місцевої преси). Дисертаційне дослідження на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів. С.14-15. 248 с. URL:https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2372/dysertacija-kosanjak.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення 15.09.2025)

Лінник, Ю. (2025). День театру щодня 7 років поспіль. Як харківська «Нафта» створила «останнє шоу антропоцену». *Газета «Українська правда»,* 27.03.2025 URL: https://life.pravda.com.ua/culture/pro-shcho-vistava-orgiya-kiborgiv-i-yak-pracyuye-harkivskiy-teatr-nafta-307188/ (дата звернення 23.09.2025)

Лягущенко, А. (2021). *Український театр. Видатні діячі та менеджмент*. Київ: Мистецтво. 495 с.

Офіційний веб-сайт НСТДУ. URL: https://nstdu.com.ua (дата звернення 18.09.2025)

Офіційний веб-сайт «ЦСМ Нова сцена». URL: https://novascena.org/smak-nemozhlyvogo-spogady-pro-harkivskij-czsm-nova-sczena/ (дата звернення 23.09.2025)

Офіційний веб-сайт ХНУМ ім. І. П. Котляревського URL: https://num.kharkiv.ua/assets/img/structure/faculties/TF/Drama/Bychko_2022.pdf (дата звернення 24.09.2025)

Прокопів, Д. (2024). Рецепція російсько-української війни у практиці українського театру: постдокументальний ракурс (2022–2023 рр.). URL: https://er.ucu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/7012b67a-de6a-4ca6-8a70-db9adb446c31/content (дата звернення 21.09.2025)

Пугач, С. (2023). Історія харківського театру «Може бути». *Інтернет-видання «kharkov-trend»*, 19.09.2023. URL: https://kharkov-trend.in.ua/uk/eternal-2381-istoriya-harkivskogo-teatru-mozhe-buty (дата звернення 22.09.2025)

Пугач, С. (2024). Історія створення та діяльності харківського професійного театру. *Інтернет-видання «kharkov-trend»*, 18.03.2024. URL: https://kharkov-trend.in.ua/uk/eternal-3108-teatr-19-istoriya-stvorennya-ta-diyalnosti-harkivskogo-profesijnogo-teatru (дата звернення 22.09.2025).

Сокол, Т. (2023). Поліфункціональність театрального менеджменту в сучасному культурно-мистецькому просторі України. URL:https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5370/%d0%9c%d0%b0%d0%b3%d1%96%d1%81%d1%82%d0%b5%d1%80%d1%81%d1%8c%d0%ba%d0%b0%20%d1%80%d0%be%d0%b1%d0%be%d1%82%d0%b0%20%d0%a1%d0%be%d0%ba%d0%be%d0%bb.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення 20.09.2025)

Шевченко, Є. (2023) Діяльність харківського дітного театру «Тимур». *Інтернет-видання «kharkov-trend»*, 11.12.2023. URL: https://kharkov-trend.in.ua/ru/eternal-2792-deyatelnost-harkovskogo-detskogo-teatra-timur (дата звернення 22.09.2025).

References

Bonkovska, O. (2009). *Istoriya Ukrayins'koho teatru u tr'okh tomakh*. Tom 2. vydannya pershe [History of the Ukrainian Theater in Three Volumes. Volume 2]. Kyiv: Natsional′na akademiya nauk ; Instytut mystetstvoznavstva, fol′kloru ta etnohrafiyi im. M. Ryl′s′koho. S. 533-603. 877 s. [in Ukranian]

Buhayova, V., Hordyeyev, S. (2025) Nederzhavni teatry Ukrayiny: zdobutky, vyklyky, problem [Non-state theaters of Ukraine: achievements, challenges, problems] *Naukovyy zhurnal Drohobyts'koho DPU «Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*». Vyp. 84, tom 1,

vydavnychiy dim «Hel′ventyka». S108-115 370 s. [in Ukranian]

Buhalenko, I. (2025). «Artem Vusyk stavyt′ u Kyyevi «Podorozh uchenoho doktora Leonardo» za Maykom Yohansenom [Artem Vusyk stages «The Journey of the Scientist Doctor Leonardo» by Mike Johansen in Kyiv]. *Ukrayins'kyy teatr,* 17.03.2025. URL: https://theatermag.com.ua/publication/120?section=ACTIVITY(data zvernennya 20.09.2025). [in Ukranian]

Hrynyshyna, M.(2017). Kharkivs′ka antrepryza Nikolaya Synel′nykova (1886–1925). *Narysy z istoriyi inonatsional'noho teatru v Ukrayini XX – pochatku XXI stolit'* [Kharkiv enterprise of Nikolai Synelnikov (1886-1925) Essays on the history of the international theater in Ukraine. 20th and early 21st centuries]. Kyiv: Feniks. 992 s. [in Ukranian]

«Horobchyk» ne khoche stavyty normal′ni spektakli». *Shchodennyk «Vechirniy Kharkiv»*, 17.04.2016 [«Horobchyk» does not want to put on normal performances]. Diary «Evening Kharkiv», 17.04.2016. URL:https://web.archive.org/web/20210504141454/https://vecherniy.kharkov.ua/news/118766/ (data zvernennya 21.09.2025) [in Ukranian]

Informatsiynyy portal pro suspilno-politychni ta kul′turni podiyi v Ukrayini «Miy dim Ukrayina». Kharkivs′kyy Budynok aktora im. Lesya Serdyuka [Information portal about socio-political and cultural events in Ukraine «My Home Ukraine». Kharkiv House of Actor named after Les Serdyuk] URL: https://mydim.ua/companies/theatre/kharkov-house-actor-of-serdiuk/ (data zvernennya 18.09.2025) [in Ukranian]

Kosanyak, N. (2015). Muzychnyy teatr v infrastrukturi kul′turno-mystets′koho zhyttya L′vova kintsya XVIII – pershoyi tretyny XX st. (Na materiali tohochasnoyi mistsevoyi presy) [Musical theater in the infrastructure of cultural and artistic life of Lviv in the late 18th – first third of the 20th century (Based on the materials of the local press of that time)]. Dysertatsiyne doslidzhennya na zdobuttya naukovoho stupenyu kandydata mystetstvoznavstva, L′vivs′ka natsional′na muzychna akademiya im. M. V. Lysenka. L′viv, 248 s. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2372/dysertacija-kosanjak.pdf?sequence=1&isAllowed=y (data zvernennya 15.09.2025) [in Ukranian]

Linnyk, Y.(2025). Den′ teatru shchodnya 7 rokiv pospil′. Yak kharkivs′ka «Nafta» stvoryla «ostannye shou antropotsenu». *Hazeta «Ukrayins'ka pravda»,* 27.03.2025 [Theater Day every day for 7 years in a row. How Kharkiv «Nafta» created the «last show of the Anthropocene». *Newspaper Ukrainska Pravda*, 27.03.2025]. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/pro-shcho-vistava-orgiya-kiborgiv-i-yak-pracyuye-harkivskiy-teatr-nafta-307188/ (data zvernennya 23.09.2025) [in Ukranian]

Lyahushchenko, A. (2021). Ukrayins′kyi teatr. Vydatni diyachi ta menedzhment [Ukrainian Theatre. Outstanding Figures and Management]. Kyiv: Mystetstvo. 495 s.

Ofitsiynyy vebsayt NSTDU [Official website of NSTDU] [in Ukranian] URL: https://nstdu.com.ua (data zvernennya 18.09.2025) [in Ukranian]

Ofitsiynyy vebsayt «TSSM Nova stsena» [Official website of the «CSM Nova Scena»] URL: https://novascena.org/smak-nemozhlyvogo-spogady-pro-harkivskij-czsm-nova-sczena/ (data zvernennya 23.09.2025) [in Ukranian]

Ofitsiynyy vebsayt KHNU mystetstv. im. I. P. Kotlyarevs′koho [Official website of the KhNU of Arts named after I. P. Kotlyarevsky] URL: https://num.kharkiv.ua/assets/img/structure/faculties/TF/Drama/Bychko_2022.pdf (data zvernennya 24.09.2025) [in Ukranian]

Prokopiv, D. (2024). Retseptsiya rosiys′ko-ukrayins′koyi viyny u praktytsi ukrayins′koho teatru: postdokumental′nyy rakurs (2022-2023 rr.) [Reception of the Russian-Ukrainian War in the Practice of Ukrainian Theater: Post-Documentary Perspective (2022-2023)]. URL: https://er.ucu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/7012b67a-de6a-4ca6-8a70-db9adb446c31/content (data zvernennya 21.09.2025) [in Ukranian]

Puhach, S. (2023). Istoriya kharkivs′koho teatru «Mozhe buty» [History of the Kharkiv Theater «Maybe»]. *Internet- vydannya «kharkov-trend»,* 19.09.2023 URL: https://kharkov-trend.in.ua/uk/eternal-2381-istoriya-harkivskogo-teatru-mozhe-buty (data zvernennya 22.09.2025) [in Ukranian]

Puhach, S. (2024). Istoriya stvorennya ta diyal′nosti kharkivs′koho profesiynoho teatru. *Internet-vydannya «kharkov-trend.»,* 18.03.2024. URL: https://kharkov-trend.in.ua/uk/eternal-3108-teatr-19-istoriya-stvorennya-ta-diyalnosti-harkivskogo-profesijnogo-teatru (data zvernennya 22.09.2025) [in Ukranian]

Shevchenko, Ye. (2023). Diyal′nist′ kharkivs′koho ditnoho teatru «Tymur» [Activities of the Kharkiv Children's Theater «Timur]. «*Kharkiv-trend*», 11.12.2023]. URL: https://kharkov-trend.in.ua/ru/eternal-2792-deyatelnost-harkovskogo-detskogo-teatra-timur (data zvernennya 22.09.2025) [in Ukranian]

Sokol, T. (2023). Polifunktsional′nist′ teatral′noho menedzhmentu v suchasnomu kul′turno-mystets′komu prostori Ukrayiny [Multifunctionality of theater management in the modern cultural and artistic space of Ukraine].URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5370/%d0%9c%d0%b0%d0%b3%d1%96%d1%81%d1%82%d0%b5%d1%80%d1%81%d1%8c%d0%ba%d0%b0%20%d1%80%d0%be%d0%b1%d0%be%d1%82%d0%b0%20%d0%a1%d0%be%d0%ba%d0%be%d0%bb.pdf?sequence=1&isAllowed=y (data zvernennya) [in Ukranian]

Vazhyns′kyy, S. Nezalezhnyy teatr u sotsiokul′turnomu prostori [Independent theatre in the socio-cultural space]. URL: https://isg-journal.com/isjmef/article/view/840/472 (data zvernennya 20.09.2025) [in Ukranian]

Vasyl′yev, S., Chuzhynova, I., Sokolenko, N., Salata, O., Tukalevs′ka, O., Zhyla V. (2018). Ukrayins′kyy teatr: shlyakh do sebe. Zdobutky. Vyklyky. Problemy :

analitychno-sotsiolohichne doslidzhennya, *HO «Kul'turna asambleya»* [Ukrainian Theater: The Path to Itself. Achievements. Challenges. Problems : analytical and sociological study]. Kyiv: Sofiya 145 s.

Vytkalov, S. (2021). Ukrayins′kyy teatr kriz′ pryzmu rehional′noho hlyadacha [Ukrainian Theatre through the prism of a regional viewer] URL: https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/486/1202

(data zvernennya 21.09.2025). [in Ukranian]

Zakon Ukrayiny «Pro teatry i teatral′nu spravu» [Law of Ukraine «On Theatres and Theatrical Busines»]. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15#Text (data zvernennya 16.09.2025) [in Ukranian]

Zhdanovych, I. (2024). Zaraz my v poshukakh svoho-ukrayins′koho Kharkova. Artem Vusyk pro diyal′nist′ «Nafty», premiyu Kurbasa ta teatr «Varta» [Now we are in search of our Ukrainian Kharkiv. Artem Vusyk on the activities of «Nafta», the Kurbas Prize and the «Varta» Theatre]. «Lirum», 20.05.2024. URL: https://liroom.com.ua/articles/artem-vusyk/ (data zvernennya 21.09.2025) [in Ukranian]

Zvit pro robotu pidpryyemstva NSTD Ukrayiny «Budynok aktora» [Report on the work of the NSTD enterprise of Ukraine «Actor's House»] URL: https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2017/02/Budynok_aktora-Kyiv.pdf (data zvernennya 18.09.2025) [in Ukranian]

Zvit pro diyal′nist′ Kharkivs′koho Budynku aktora im. Lesya Serdyuka NSTDU za 2017-2021 rik [Report on the activities of the Les Serdyuk Kharkiv Actor's House of the National State Theatre of Dramatic Arts for 2017-2021]. URL: https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2017/02/Budynok_aktora-Kharkiv.pdf (data zvernennya 18.09.2025) [in Ukranian]

Valerii Polonskyi

The history of development of Ukrainian non-state theaters on the example of their activities in Kharkiv

This research aims to investigate the role of the history of the development of non-state theatres in Ukraine through the prism of their activities in the city of Kharkiv. To identify the development of theatrical art in the non-state segment of the arts industry in Kharkiv. To consider the peculiarities of the activities of non-state theatres created under various financing models, to highlight the positive processes of interaction between the National Union of Theatre Workers of Ukraine and the work of non-state theatres using the example of their cooperation with the Les Seryuk House of Actors in Kharkiv**.** ***Research methodology***. In studying the topic, the historical method was used to research the history of the development of theatrical enterprises in Ukraine, the comparative method, which makes it possible to trace the development of non-state theatres at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries and at the present level, the archival and bibliographic method, which helps to study the activities of non-state theatres by processing sources in various media and Internet portals, and the analytical method, which is necessary to assess the impact of the conditions perceived by the Les Serdyuk Actor's House on the production activities of Kharkiv's independent theatres. ***The scientific novelty*** of the study lies in highlighting the development of theatrical art in the work of non-state theatres in Kharkiv. An analysis of the creation and activities of independent theatre groups in the city was conducted. The problems accompanying independent theatre groups in the current historical period were revealed. ***In conclusion*** the historical aspects of the creation and activities of private enterprises as the main factor in the development of professional theatre art in Ukraine are outlined. It is emphasised that theatre art could only develop in cities with a developed economy and education sector, which created a unique environment for the successful operation of artistic enterprises. The unique experience of the existence of non-state theatre companies in the modern history of Ukraine is examined using the example of the creation and work of these companies in the city of Kharkiv. The importance of cooperation between such companies and institutions subordinate to the National Union of Theatre Artists of Ukraine for the development of all theatrical art in our country is emphasised.

Keywords*:* private enterprise, independent theatre, education sector, National Union of Theatre Workers of Ukraine, public organisation, Actor's House, charity, avant-garde art, L. Kurbas Theatre Award, volunteering.

Подано до редакції 19.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 792.97.072.3(045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.346299

Ржевська Майя,
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8085-6113
доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри театрознавства. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Maiia Rzhevska,
Doctor of Art Criticism hab., Professor, Professor at the Theater Studies Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

ВЕРТЕП ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ: МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Анотація. Мета статті – простежити динаміку змін у застосуванні підходів і методів дослідження вертепу в різних його іпостасях та різних шарах культури. ***Методологія дослідження***. Застосовано історико-генетичний та історико-типологічний методи – для простеження еволюції у формуванні підходів до студіювання вертепу, компаративний – для порівняння реалізованих методологічних стратегій, семантичний і концептуальний – для виявлення змістовних параметрів текстів та поля концепцій, до яких вони вписані. ***Наукова новизна*** полягає у здійсненні систематизації найбільш показових текстів у сформованому наразі масиві наукових праць про вертеп у різноманітності обраних авторами предметів і методології дослідження. ***Висновки***. Поставлено питання про поле мистецтвознавчого дослідження явищ, позначених впливами поетики й естетики вертепу, а також про відповідність методології їх студіювання сучасним художнім практикам. Показано переважання історико-генетичних і джерелознавчих підходів на початковому етапі накопичення інформації (кінець XIX – перша третина XX ст.). Виявлено історіографічну та джерелознавчу спрямованість перших праць, опублікованих після тривалої перерви, зумовленої обмеженнями державної культурної політики (кінець 1980-х рр.). Проаналізовані зміни методологічних стратегій у сучасних наукових рефлексіях над феноменом вертепу. Констатовано прагнення до розкриття закладених у вертепі культурних кодів і його рецепції в різних мистецьких та культурних практиках, яке здійснювалося на основі культурологічного та інтерпретаційного (виконавського) підходів, а також інтертекстуального аналізу. Показано плідність застосування міждисциплінарного підходу при дослідженні вертепу як багатоскладового культурного (включно зі специфічними мистецькими проєкціями) явища у його іманентних особливостях і специфіці функціонування.

Ключові слова*:* вертеп, методологія мистецтвознавства, міждисциплінарні дослідження, наукова інтерпретація, театрознавство, музикознавство, фольклористика.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Науковий інтерес до вертепу має тривалу історію. Дослідницька активність щодо цього яскравого й непересічного явища української національної культури втілена у численних працях, де він висвітлюється як «факт етнографічної дійсності» (Федас, 34); крім того, розглядаються і прямі втілення жанрово-стильової моделі вертепу на театральній сцені, і його опосередковані (здійсненні на формальному та змістовному рівнях) впливи на мистецькі твори. Відповідно до синтетичної природи й багатства проявів вертепу, його студіювання у різний час здійснювалося у предметних сферах низки наукових дисциплін: фольклористики, історії, культурології, мистецтвознавства. При цьому було реалізовано різноманітні дослідницькі підходи й методи, що зумовило формування особливого шару наукового дискурсу. Його висвіт-

лення, як видається, представляє значний інтерес, зокрема, з огляду на актуальні процеси послідовного удосконалення й збагачення методології мистецтвознавства.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Питання необхідності оновлення методології гуманітарних досліджень, так само як пошуків і дотримання релевантності методологічних стратегій і конкретних методів висвітлюваним культурно-мистецьким явищам, лежить у центрі уваги представників різних галузей сучасного мистецтвознавства та гуманітаристики загалом.

Свою занепокоєність з цього приводу висловлюють найавторитетніші сучасні мистецтвознавці. «Нинішнє українське музикознавство перебуває в ситуації методологічної кризи», – стверджує Сергій Шип (Шип, 2020, с. 10), закликаючи до розгортання дискусії з приводу методів і методології музикознавства, і, насамперед, щодо проблеми визначення доцільності, коректності та ефективності методів цієї наукової галузі (Шип, 2020, с. 21).

Констатуючи наявність подібних та інших (подеколи набагато болючіших) проблем у науці про театр, Олександр Клековкін висловлювався у акцентовано гострополемічній манері. «Театрознавство у сьогоднішній Україні нагадує радше науку-утриманку, котра, й досі не усвідомивши власного шляху і не виховавши власного читача, неначе бідна родичка-сектантка, застигла на роздоріжжі, балансуючи між критикою й академічною наукою, в очікуванні бодай крихти зі столу практиків театру, археологів, філологів, істориків, а то й філософів, які здебільшого і сформували театрознавство у його класичному вимірі», – писав дослідник, наголошуючи на необхідності очищення науки й позбавлення від численних нашарувань «спекулятивної культурології, арт-менеджменту, арт-критики, кураторства, чірлідінгу тощо» (Клековкін, 2017/2, с. 130).

Ресурси оновлення мистецтвознавства слід шукати у самій художній культурі, що на одне-два покоління випереджає академічну науку, вважає Неллі Корнієнко (Корнієнко, 2013, с. 7). Дослідниця закликає до осягнення сутнісних засад існування мистецтва загалом і театру зокрема: «На пріоритетну увагу передусім заслуговують ***закони*** (курсив і виділення авт. – *М. Р.*), за якими живе театр і згідно з якими він саморегулюється в контексті художньої культури і соціуму. Все інше – вияв цих законів через художньо-естетичні матерії»[1] (Корнієнко, 2013, с. 11). Рух до цієї мети може бути успішним лише в разі збагачення методологічного арсеналу через зближення гуманітарного, природничого й художнього начал. Цей шлях не лише декларується Н. Корнієнко, але й був апробований у її працях, де застосовано синергетичні й тоталлогічні (ті, що ґрунтуються на метафізиці тотальності) підходи й методи.

Постає питання, наскільки методологічні пошуки сучасного мистецтвознавства можуть стосуватися досліджень вертепу. Видається цілком природним, що функціонування вертепу в художній культурі сьогодення, його інтеграція до різноманітних мистецьких практик породжують і надалі породжуватимуть нові хвилі наукового інтересу. «Чимало вчених (літературознавців, мистецтвознавців, фольклористів, етнологів) досліджували його, проте залишається багато аспектів, пов'язаних із вертепом, які знову і знову аналізуються науковцями під новими кутами зору», – так окреслює перспективи збагачення предметного поля майбутніх студій Василь Балушок (Балушок, 2022, с. 119). Вочевидь, головною сферою інтересів мистецтвознавців ставатимуть при цьому власне мистецькі явища, позначені прямими чи опосередкованими впливами поетики й естетики вертепу.

Мета цієї статті – простежити динаміку змін у застосуванні підходів і методів у сформованому наразі масиві текстів, присвячених дослідженню вертепу в різних його іпостасях і різних шарах культури.

Матеріалом дослідження виступає низка створених з початку XX ст. і дотепер праць науковців, що репрезентують різні методологічні стратегії відповідно до модифікацій і трансформацій вертепу в сучасній культурі (як фольклорно-етнографічного явища і моделі, що втілюється в різний спосіб у тому чи іншому виді мистецтва).

Виклад основного матеріалу. Сукупність текстів української науки, в яких тою чи іншою мірою висвітлюються жанрово-стильові характеристики вертепу, питання його ґенези та особливостей функціонування (такий собі «дискурс вертепу») формувалася впродовж тривалого часу. Наразі можна констатувати накопичення значно-

[1] Новаторські ідеї Н. Корнієнко знаходять розвиток також у її новій монографії «Театр майбутнього – траєкторія кванту. Порядок, відкритий для випадковості (театрознавство інших вимірів)» (Київ : Дух і Літера, 2025. 464 с.).

го масиву праць, у яких вертеп поставав центром дослідницької уваги. Їх можна класифікувати за різними ознаками: методологічною, за приналежністю авторів до різних галузей науки, спрямованістю на ті чи інші форми побутування вертепу (фольклорне чи мистецьке) тощо. Проте в межах цієї статті видається доцільним застосування хронологічного принципу, що дасть можливість простежити динаміку «вертепознавства» загалом.

Найповніша інформація про початкові стадії процесу накопичення відомостей про вертеп міститься в огляді історіографії українського театру, здійсненому О. Клековкіним (Клековкін, 2017/1). Праця переконливо демонструє, що вертеп незмінно був у центрі уваги дослідників, які перебували у самому вирі формування й розвитку вітчизняного театрознавства з початку XX ст., і становив важливий змістовний пласт наукових концепцій Івана Франка і Володимира Перетца, Петра Руліна і Михайла Возняка, Людмили Старицької-Черняхівської та Олександра Білецького.

Опублікована у 1906 р. розвідка Івана Франка «До історії українського вертепа XVIII в.» є зразком здійснення дослідження на основі *історико-генетичного підходу*[1]. Вертеп розглядається тут як складова частина «ляльковой драми» – явища, що здавна має численні прояви в культурах різних континентів. І. Франко ретельно й послідовно висвітлював теоретичні й історичні аспекти функціонування театру ляльок (обґрунтував його специфіку, описував походження та варіанти існування в межах давніх культур Індії, Греції, Єгипту, ісламських країн, простежував еволюцію у країнах середньовічної Європи тощо), особливо зосереджуючись на питаннях міжкультурної комунікації. Складні й багатошарові культурні передумови становлення українського вертепу постають у названій праці як результат тривалих інтеграційних процесів, а власне народження вертепу – як природний прояв сформованих на цій основі внутрішніх інтенцій народної культури (Франко, 1906).

До контексту генези українського театру вписаний вертеп у праці Михайла Возняка «Початки української комедії (1619-1819)»[2] (Возняк, 1919). Маємо тут продовження позначених І. Франком потенційних напрямів дослідження. Зокрема, М. Возняк аналізує тексти «північно-західно-української редакції вертепу», порівнюючи її з варіантами Миколи Маркевича і Григорія Галагана[3], що названі ним «київською редакцією вертепу». Порівняльно-описовий метод поширюється також на тематичні перегуки вертепу з давньоукраїнськими літературними джерелами.

Подаючи фрагменти текстів різних варіантів вертепної драми, М. Возняк слідував стратегії, наміченій І. Франком, який наполягав на важливості збереження текстів, фіксації фольклорних матеріалів: «Я не сумніваю ся, що кождий такий нововіднайдений, із забутя вирваний текст докине якусь хоч би невеличку нову рисочку до історії нашого вертепа і для того записуванє їх, хоч би як уривково захованих у народній памяти, вважаю дуже пожаданим»[4] (Франко, 1906, с. 152).

Саме таку джерелознавчу інтенцію покладено в основу однієї з визначних розвідок, присвячених вертепу як складнику української культурної традиції. Книжка Євгена Марковського «Український вертеп. Розвідки й тексти» була надрукована у 1929 р. як Збірник № 86 Історично-філологічного відділу Етнографічної комісії Всеукраїнської академії наук і мала стати першим випуском у серії подібних досліджень. «Мета цих видань – в окремих серіях зібрати всі друковані і недруковані матеріяли, що стосуються кожного виду народньої драми, серед яких найчільніше місце, безперечно, належить вертепові», – писав Є. Марковський у передмові до книжки (Марковський, 1929, с. III). На превеликий жаль, цей амбітний проєкт не був (та й не міг бути) реалізований в умовах тиску тоталітарної держави, що ставав дедалі відчутнішим; після 1929 р. світ побачило лише кілька випусків Збірника.

Стратегія названої праці базується на *джерелознавчому підході*, що передбачає ретельне вивчення й подальше коментування досліджуваних матеріалів. У книжці було подано тексти (вербальні й нотні) кількох варіантів вертепу, зафіксованих у різних регіонах: Сокиренського (з варіантами), Славутинського (у записах 1897 р. і 1928 р.), Батуринського (у записі кінця XIX ст.), Хорольського (запис 1928 р.), – причому абсолютна більшість з цих матеріалів публікувалася вперше (за винятком виданого Г. Галаганом у 1882 р. тексту Сокиренського вертепу). Кожному з них передували

[1] О. Клековкін наводить це дослідження для ілюстрації генетичного (історико-генетичного) методу. Однак більш доречним видається говорити про застосування підходу, позаяк він виступає як послідовно проведена стратегія.

[2] Опублікована у 1919 р. у Львові, репринтне видання здійснене в США у 1955 р.

[3] Так званий Сокиренський вертеп.

[4] Тут і далі в цитатах зберігається орфографія оригіналу.

розгорнуті вступні статті, які й нині мають велику наукову цінність: тут було подано інформацію про походження кожного з наведених текстів вертепних драм і про рефлексії попередників автора, описи скриньок і ляльок, розбір (зіставлення) варіантів та посилання на місця збереження рукописів. Важливими є додатки: фото із зображеннями скриньок і ляльок вертепів (крім Батуринського), а також нотні матеріали – канти, пісні, танці Сокиренського та Славутинського вертепів.

Книжка Є. Марковського є результатом багаторічної роботи автора, який із застосуванням методів джерелознавчого аналізу й синтезу систематизував та узагальнив великий обсяг первинного матеріалу. У продовження цієї роботи планувалося перевидання усіх раніше виданих текстів, створення бібліографії вертепної драми, іменних і предметних покажчиків (Марковський, 1929, с. III). Проте, як уже зазначалося, проєкт не було реалізовано.

Повернення до досліджень вертепу та їх публікації стало можливим лише через кілька десятиліть, зі зміною соціокультурної ситуації, що відбулася в середині 1980-х років. Цілком природно, що відновити й продовжити перервану традицію було можливо лише через осмислення доробку науковців попередніх поколінь. Саме на це була спрямована видана в 1987 р. праця Йосипа Федаса «Український народний вертеп у дослідженнях XIX – XX ст.», що мала історіографічне наповнення і стала відправною точкою для відомого фольклориста у його подальшому студіюванні вертепу, а також створила міцне підґрунтя для роботи інших науковців.

Тексти вертепної драми, ґенеза та характер вертепного дійства, що наприкінці XIX – у першій третині XX ст. знаходились у центрі уваги науковців, на новому історичному етапі (починаючи з кінця XX ст.) перестали бути головним і практично єдиним предметом досліджень. При тому, що фольклорно-етнографічні проєкти запису вертепних текстів продовжували здійснюватися, накопичений масив матеріалу дав можливість зосереджуватися на глибинних особливостях цього явища, самій його філософії.

Зміна підходів до дослідження вертепу наприкінці XX ст. постає як закономірний процес, адже однією з магістральних ліній культурологічних і мистецтвознавчих студій останніх десятиліть стали явища національної культури в їхніх сутнісних вимірах. «Акцент новітнього театрознавства (як і музикознавства) зміщено вбік етноідеалів і етноканонів», – писала про це Н. Корнієнко (Корнієнко, 2013, с. 10).

Вписаний до цієї парадигми, вертеп постає у сучасному соціокультурному середовищі в кількох іпостасях, за формулюванням Й. Федаса, у різних «формах життя»: «вертеп у побуті (це факт етнографічної дійсності); вертеп на любительській і професійній сцені; вертеп у різних видах мистецтва» (Федас, 2002, с. 34). О. Курочкін пропонує власну класифікацію, стверджуючи, що поряд із релігійно-побутовим функціонують «фестивальний, мистецький (постмодерністський), літературний, політичний різновиди вертепу, що мають свої особливі форми вираження» (Курочкін, 2014, с. 40).

Відповідно до розширення предметного поля з'явилася ціла низка досліджень, спрямованих на осягнення цих різноманітних явищ, що мають спільні корені. Наведемо деякі показові приклади таких праць.

З-поміж публікацій, присвячених вертепу в його фольклорному побутуванні, виокремимо статтю Й. Федаса «Феномен українського вертепу» (2002). Невелика за обсягом, вона має артикульовано теоретичний і вочевидь підсумковий у контексті багаторічних досліджень науковця характер. Відправною точкою міркувань автора є визначення, згідно з яким вертеп як факт етнографічної дійсності – «це явище фольклору, один із видів фольклорного театру, генетично і структурно поліелементний: породжений на перехресті народної і "вченої" культури, побудований за принципом монтажу, його універсальна жанрова якість – мозаїчність; функціонально пов'язаний головним чином з Різдвом Христовим, чим насамперед і зумовлений характер художньої моделі вертепу» (Федас, 2002, с. 34). У подальшому викладі сформульовані в цьому узагальненому визначенні ознаки здобувають конкретизацію. «Фольклорність вертепу не така вже й очевидна», – пише Й. Федас і сам одразу ж наводить цілу низку аргументів на користь справедливості тверджень про його приналежність до названого шару культури: існування в усній традиції, самовідтворюваній і мінливій; стереотипний характер вертепу як органічного синтетичного комплексу вербальних і невербальних компонентів; прояви колективності на різних рівнях; опосередковані стосунки з дійсністю через створення власного світу, «інклюзивність, тобто включеність усієї фольклорної культури й окремих її складових в систему життєдіяльності етносу», коли вертеп діє як

елемент системи різдвяної святковості й «не лише відображає дійсність, але й саме є частиною дійсності» (Федас, 2002, с. 35). Показовою є також варіативність, що виявляється в тексті вистави (вербальному й музичному), в архітектурі, ляльках, та різноманітні прояви регіонального начала.

Значний інтерес представляє здійснене дослідником введення у контексті розглядуваної проблеми поняття *мозаїчності,* що постає як «універсальна внутрішня якість, породжена самою природою вертепу» (Федас, 2002, с. 35). Феномен мозаїчності розкривається в статті у різних його вимірах, взаємодії різних елементів: від органічного поєднання сакрального і профанного до неоднорідності кожного з елементів художнього синтезу (вербального, акціонального, предметного), від складу персонажів до характеру їхньої сценічної поведінки. Прояви мозаїчності дослідник знаходить також у застосуванні духовних (паралітургічних) і світських жанрів.

Наукові рефлексії над феноменом вертепу завершуються у статті міркуваннями щодо утвореного ним (і в ньому) художнього простору, що відповідає космічній моделі світу, і твердженням про те, що «український вертеп – модель православного Космосу» (Федас, 2002, с. 36).

Згадана стаття разом з іншими працями Й. Федаса показова для того етапу студіювання вертепу, коли на основі зібраного й ретельно проаналізованого матеріалу стали можливими узагальнення, здійснені на основі новітніх методологій.

Значення доробку названого науковця у становленні наукового вивчення вертепу на сучасних засадах було добре усвідомлено представниками наступного покоління дослідників. Назвемо поміж них Тетяну Зінов'єву, авторку дисертації «Еволюція східноукраїнського лялькового вертепу»; вона віддавала належне доробку Й. Федаса, «де вперше було здійснено спробу комплексного огляду й аналізу історіографії вертепу» на тлі відсутності «подібних за масштабом і широтою наукового підходу праць, присвячених вивченню процесів становлення та розвитку цієї форми театральної культури, її актуальності в проєкції на виклики сьогодення» (Зінов'єва, 2006, с. 3). Сама дослідниця запропонувала оновлення наукових підходів до вертепу через застосування поширеного на межі XX–XXI ст. так званого *культурологічного підходу*. Розкриваючи «зв'язки символіки лялькового вертепу зі світоглядними концептами, що визначають модель всесвіту в українській культурній традиції» (Зінов'єва, 2006, с. 6), Т. Зінов'єва розглядає жанр у контексті соціокультурної динаміки, висвітлює архетипові риси персонажів і характерні для вертепу комплекси виражальних засобів.

Складність вертепу як потенційного об'єкта наукового інтересу та різноманітність можливих аспектів дослідження зумовила подальші пошуки релевантних методологічних стратегій. Так, філолог-фольклорист Віталій Якубовський, відштовхуючись від природи вертепу («генетично і структурно традиційна Різдвяна драма поліелементна, народжена на перехресті народної і книжної традиції, побудована за принципом монтажу» (Якубовський, 2013, с. 4) обрав предметом свого дисертаційного дослідження інтертекстуальні виміри вертепної драми, застосувавши складний комплекс відповідних методів.

Одним із останніх наразі прикладів пошуків нових шляхів у студіюванні вертепу є ґрунтовна монографія історика й етнолога Олександра Курочкіна «Різдвяний вертеп: шляхи історичної трансформації» (2022), де заявлено й реалізовано принципову орієнтацію на оновлення методології дослідження. Глибокий і детальний аналіз названої праці подано в рецензії Василя Балушка (2022), ми ж тут обмежимося констатацією тої обставини, що для автора принципове значення мала саме цілком визначена методологічна позиція. Це виразно виявляється в короткій анотації до книжки: «У монографії на основі міждисциплінарного підходу простежено шляхи ґенези й еволюції різдвяного вертепу в країнах Європи, зокрема в Україні. Конкретно-історичний аспект дослідження передбачає не тільки узагальнення певного масиву фактів, а й аксіологічний аналіз з метою визначення реліктових і життєздатних форм народної культури» (Курочкін, 2022, с. 2). Праця О. Курочкіна доводить плідність застосування *міждисциплінарного підходу* при дослідженні багатоскладового культурного (включно зі специфічними мистецькими проєкціями) явища в його іманентних особливостях і специфіці функціонування.

Для окреслення показової сучасної тенденції звернімо увагу на один зі сформульованих у згаданій вище дисертації Т. Зінов'євої висновків – той, що стосується динаміки змін всередині вертепу на тлі збереження його традиційної структури: певні спрощення на рівні форми у досліджуваний нею період поєднувалися з оновленням змісту, що було зумовлено «вимогами конкретної історико-куль-

турної ситуації, в інтерпретації якої вони виявляли свою актуальність» (Зінов'єва, 2006, с. 169). Так працює закладений у структурі другого розділу (нижнього поверху вертепного будиночка) потенціал подібного змістовного оновлення, попри твердження про те, що вертепу «чужа хронікальність, відверта злободенність» (Федас, 2002, с. 35).

«Вивчення та переосмислення давніх джерел набувають нових сенсів саме зараз, коли наша країна переживає історичний момент боротьби за існування нації», – стверджує один із учасників проєкту «Вертеп. Необарокова містерія» Руслан Кірш, який виступає як співак, актор і водночас дослідник (Кірш, 2025, с. 230). Заявленою метою його праці є «аналіз постановки <...> (2021), у якій традиційні образи і сюжетні лінії вертепу отримали сучасну інтерпретацію» (Кірш, 2025, с. 224). Справді, зміст наукового тексту Р. Кірша оприявнюється передусім через послідовне застосування описового методу, спрямованого на розкриття особливостей музично-театрального дійства. Водночас у статті опосередковано відтворено дослідницький етап роботи над матеріалом, пов'язаний із вивченням джерельної та історіографічної бази майбутнього проєкту. Саме ця підготовча робота великою мірою визначила зміст мистецької концепції. Наскільки можна судити з поданого Р. Кіршем тексту, в русі від наукового осмислення проблеми до мистецького (художнього) втілення матеріалу був застосований *інтерпретаційний (інтерпретаторський), виконавський підхід* як визначальний у колективній дослідницькій стратегії, а в його межах – контекстуально-інтерпретаційний метод[1].

В основу музично-театрального проєкту було покладено матеріали фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, що стосуються свого часу досліджуваного у праці Є. Марковського Сокиринського (Галаганівського) вертепу – одного з визначних джерел, що репрезентують давню культурну традицію. Проте автори проєкту виявили готовність до її переосмислення (що декларується вже в апеляції до стилістики необароко). Збереження головних складників драматургії поєднується тут з новаціями, спрямованими на сприйняття сучасного глядача, «грою в бароковий театр» (Кірш, 2025, с. 227). За відсутності вертепної скриньки та ляльок усе навантаження припадає на чотирьох учасників перформансу: трьох вокалістів та інструменталістку (клавесин), які виконують різні ролі й різні функції. При цьому послідовно втілювані нотні тексти трактовані в бароковому дусі, що виявляється і в підході до формування ансамблю, і у прагненні до відтворення автентичної виконавської манери («історично інформованого виконавства»). Підґрунтям осмисленого й відповідального ставлення до інтерпретації музичного матеріалу насамперед є, як видається, накопичений у сучасному музикознавстві значний пласт наукової інформації (як-от здійснені Юрієм Медведиком дослідження духовної пісні). Актуалізація й переосмислення традиції, таким чином, здійснюються у проєкті на науковому й творчому рівні.

Проєкт «Вертеп. Необарокова містерія» є одним із проявів практики втілення вертепної моделі з різною мірою повноти й наближення до автентичних варіантів, що здобула поширення на тлі процесів «рішучої перебудови старих і утворення нових конструкцій громадського життя, нових укладів і парадигм людських стосунків» (Курочкін, 2014, с. 37). Крім того, вертепна модель (або окремі її елементи) стала основою численних мистецьких проєктів, здійснюваних як професійними, так і аматорськими колективами. Розвиток цієї тенденції спричинився до формування нового сегменту наукових досліджень, які мають переважно мистецтвознавчу природу.

У цілій низці праць висвітлено вплив естетики вертепу через його архітектуру, роль самої ідеї вертепної скрині у формуванні сценічного простору театральної вистави. Зокрема, Дар'я Іванова-Гололобова, здійснивши компаративний аналіз двох тематично не пов'язаних із вертепом вистав українських і німецьких лялькарів, доходить висновку про опосередкований (і плідний) вплив моделі вертепної скрині на реалізовані в них художньо-стилістичні, композиційні рішення. Традиція розігрування лялькових вертепних вистав постає в статті як джерело можливостей та інструмент втілення глибинних гуманістичних сенсів (Іванова-Гололобова, 2022).

Специфіку вертепного будиночка пропонують врахувати для створення міждисциплінарного (приміром, театрально-книжкового) мистецького проєкту автори ще однієї статті (Вергелес, 2024).

Окремий сегмент «вертепознавчих» досліджень становлять праці, інспіровані актуалізаці-

[1] У сучасній філології контекстуально-інтерпретаційний метод визначають як «сукупність процедур, спрямованих на встановлення статусу тексту щодо інших текстів, його значимості в соціокультурному контексті, а також на реконструкцію авторського (комунікативного) задуму, мотивів і цілей, загального змісту, рецептивної спрямованості тексту тощо» (Коломієць, 2015, с. 113).

єю питань національної ідентичності й спротиву зовнішній агресії в ситуації повномасштабного вторгнення. Т. Зінов'єва, звертаючись до теми персонажів вертепу, ще раз наполягає на доцільності застосування культурологічного підходу в мистецтвознавчому висвітленні його стильової та художньої структури, а також «соціокультурних ніш [його] повсякденного побутування» (Зінов'єва, 2023, с. 63). Театрознавиця Ольга Дорофєєва спрямовує увагу на сучасну мистецьку практику, аналізуючи провідну роль експериментального сценографічного рішення музичного перформансу «Вертеп» Харківського державного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва (2022), де «біблійний сюжет та мотиви українського традиційного театру ляльок загострювалися оптикою сучасної війни» (Дорофєєва, 2023, с. 7). Описовість, цілком природна у ситуації безпосереднього реагування на мистецькі твори, які щойно народилися, доповнюється тут об'ємністю бачення, прагненням вмонтувати виставу до сучасних контекстів – як соціокультурного загалом, так художнього зокрема.

Праця Інеси Кульчицької (2025) поєднує дві вище окреслені тенденції. Вона присвячена аналізу двох вистав театрів ляльок – «Чорний півень» (Херсон) та «Ірод» (Ужгород), – де авторка статті виступала як сценографка; обидві вистави були створені на емоційному тлі, що сформувалося внаслідок повномасштабного вторгнення рф до України. Відтак інтерпретаційний підхід органічно поєднаний у тексті з аналізом того, в який спосіб естетика й «архетипічні форми вертепу можуть бути <...> інтегровані у сучасну сценографію» (Кульчицька, 2025, с. 192), що стає підставою для введення до обігу терміна «вертепна сценографія» (там само).

Висновки. Здійснене у статті занурення в науковий дискурс, сформований у результаті досліджень вертепу – українського культурно-мистецького феномена, що має багатовікову історію, – дало змогу простежити динаміку змін у тематиці праць і методологічних позиціях їхніх авторів. Інтерес до проблем походження вертепу та до його фольклорних проявів природним чином визначив переважання історико-генетичних і джерелознавчих підходів на початковому етапі накопичення інформації (кінець XIX – перша третина XX ст.). Перші праці, опубліковані після тривалої перерви, спричиненої жорсткими обмеженнями державної культурної політики (кінець 1980-х рр.), мали історіографічну та джерелознавчу спрямованість. Особливості соціокультурної ситуації наступного періоду зумовили збагачення предметного поля та змісту досліджень у різних галузях гуманітаристики, де подальші намагання розкрити закладені у вертепі культурні коди сусідять із висвітленням актуалізації його рецепції в різних мистецьких і культурних явищах. Процес пошуків нових стратегій у наукових рефлексіях над феноменом вертепу не втрачає інтенсивності. При цьому питання про поле мистецтвознавчих досліджень явищ, позначених прямими чи опосередкованими впливами поетики й естетики вертепу, а також про відповідність методології їх студіювання сучасним мистецьким практикам, залишаються актуальними.

Джерела та література

Балушок, В. (2022). [Рецензія], Курочкін О. В. Різдвяний вертеп: шляхи історичної трансформації : монографія. Київ : Ліра-К, 2022. 188 с. *Народна творчість та етнологія*, № 2 (402). С. 119-123.

Вергелес, С., Галинська, Г. (2024). Вертеп як культурне явище у створенні міждисциплінарного мистецького проєкту. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 77, том 1. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика». С. 93-99. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-1-12

Возняк, М. (1919). Початки української комедії (1619-1819). Львів : Вид-во «Всесвітньої бібліотеки». 251, [1] с.

Дорофєєва, О. (2023) Діяльність Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва під час повномасштабного вторгнення. *Філософія та гуманізм*. Вип. 1(17). С. 5-12. URL: https://philhum.odessit.info/uploads/Fil_Hum_17_p005.pdf (дата звернення: 05.09.2025)

Зінов'єва, Т. (2023). Вертепний театр ляльок як український культурний ген супротиву російській агресії: персонаж Москаль. *Філософія та гуманізм.* Вип. 1(17). С. 58-63. URL: https://philhum.odessit.info/uploads/Fil_Hum_17_p058.pdf (accessed: 15.09.2025)

Зінов'єва, Т. А. (2006). Еволюція східноукраїнського лялькового вертепу : дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.01 – Теорія та історія культури / Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. 190 с.

Іванова-Гололобова, Д. (2022). Диптих вистав «Все буде гаразд» та «Фрідл Дікер»: трагедія голокосту крізь сакрально-профанну дихотомію вертепу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 54, том 1. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика». С. 113-120. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-1-16

Кірш, Р. (2025). Перформанс «Вертеп. Необарокова містерія» (2021): досвід режисерської та виконавської ін-

терпретації. *Contemporary Ukrainian Musicology in the Context of World Culture: Value Interactions : Scientific monograph.* Riga, Latvia : Baltija Publishing. P. 223-232. DOI https://doi.org/10.30525/978

Клековкін, О. (2017). *Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навчальний посібник*. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ : АртЕк. 336 с.

Клековкін, О. (2017). Реактуалізація театрознавства. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. Вип. 12-13. С. 130-149.

Коломієць, О. (2015). Сучасні методи дослідження синоптичних текстів публіцистичного стилю. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*, № 18, том 2. С. 113-116.

Корнієнко, Н. (2013). Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея : монографія. Київ : Альтерпрес. 264 с.

Кульчицька, І. (2025). Трансформація традиційної вертепної сценографії у виставах «Чорний півень» та «Ірод». *Наукові записки.* Вип. 14 . Ужгород, Академія культури і мистецтв. С. 187-194. DOI: https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2025.14.187

Курочкін, О. (2022). *Різдвяний вертеп: шляхи історичної трансформації* : монографія. Київ: Ліра-К.188 с.

Курочкін, О. (2014). Український вертеп на межі двох епох. *Народна творчість та етнологія*. № 6. С. 29-41.

Марковський, Є. (1929). *Український вертеп. Розвідки й тексти*. Київ : Всеукраїнська Академія Наук. IV+201 с.+додатки.

Федас, Й. (1987). *Український народний вертеп у дослідженнях XIX – XX ст*. Київ : Наукова думка. 182 с.

Федас, Й. (2002). Феномен українського вертепу. *Етнічна історія народів Європи*. Вип. 13. С. 34-37.

Франко, І. (1906). *До історії українського вертепа XVIII в*. Львів. 152 с.

Якубовський, В. (2013). Український вертеп: інтертекстуальний аспект : дис. ...канд. філолог. наук : 10.01.07 – фольклористика / Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. 221 с.

References

Balushok, V. (2022). [Retsenziia], Kurochkin O. V. Rizdvianyi vertep: shliakhy istorychnoi transformatsii : monohrafiia [Christmas Vertep: Pathways of Historical Transformation : a monograph.]. Kyiv : Lira-K, 2022. 188 s. *Narodna tvorchist ta etnolohiia,* № 2 (402). S. 119-123. [in Ukrainian]

Verheles, S., Halynska, H. (2024). Vertep yak kulturne yavyshche u stvorenni mizhdystsyplinarnoho mystetskoho proiektu [Vertep as a cultural phenomenon for creating a contemporary interdisciplinary art project]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* Vyp. 77, tom 1. Drohobych : Vydavnychyi dim «Helvetyka». S. 93-99. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-1-12 [in Ukrainian]

Vozniak, M. (1919). Pochatky ukrainskoi komedii (1619-1819) [Ukrainian comedy: origins (1619-1819)]. Lviv : Vyd-vo «Vsesvitnoi biblioteky». 251, [1] c. [in Ukrainian]

Dorofieieva, O. (2023). Diialnist Kharkivskoho derzhavnoho akademichnoho teatru lialok im. V. A. Afanasieva pid chas povnomasshtabnoho vtorhnennia [Activities of Kharkiv V. A. Afanasyev State Academic Puppet Theater during the full scale invasion of Ukraine]. *Filosofiia ta humanizm.* Vyp. 1(17). S. 5-12. https://philhum.odessit.info/uploads/Fil_Hum_17_p005.pdf (accessed: 05.09.2025) [in Ukrainian]

Zinovieva, T. (2023). Vertepnyi teatr lialok yak ukrainskyi kulturnyi hen suprotyvu rosiiskii ahresii: personazh Moskal' [The Vertep Puppet Theatre as a Ukrainian cultural gene of resistance against russian aggression: The Character of the Moskal']. *Filosofiia ta humanizm.* Vyp. 1(17). S. 58-63. https://philhum.odessit.info/uploads/Fil_Hum_17_p058.pdf (accessed: 15.09.2025) [in Ukrainian]

Zinovieva, T. A. (2006). Evoliutsiia skhidnoukrainskoho lialkovoho vertepu [The evolution of the Eastern Ukrainian puppet vertep tradition] : dys. ...kand. mystetstvoznavstva : 17.00.01 – Teoriia ta istoriia kultury / Derzh. akad. keriv. kadriv kultury i mystetstv. 190 s. [in Ukrainian]

Ivanova-Hololobova, D. (2022). Dyptykh vystav «Vse bude harazd» ta «Fridl Diker»: trahediia holokostu kriz sakralno-profannu dykhotomiiu vertepu [Diptych of the performances «Everything will be alright» and «Friedl Dicker»: the tragedy of holacaust through the sacral-prophanic dichotomy of vertep]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 54, tom 1. Drohobych : Vydavnychyi dim «Helvetyka». S. 113-120. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-1-16 [in Ukrainian]

Kirsh, R. (2025). Performans «Vertep. Neobarokova misteriia» (2021): dosvid rezhyserskoi ta vykonavskoi interpretatsii [Performance «Nativity scene. Neo-baroque mystery» (2021): experience of directorial and performing interpretation]. *Contemporary Ukrainian Musicology in the Context of World Culture: Value Interactions : Scientific monograph.* Riga, Latvia : Baltija Publishing. P. 223-232. DOI https://doi.org/10.30525/978 [in Ukrainian]

Klekovkin, O. (2017). *Istoriohrafiia teatru: Napriamy. Shkoly. Metody. Postati: Navchalnyi posibnyk* [Historiography of Theater: Directions. Schools. Methods. Figures: A Study Guide]. Kyivskyi natsionalnyi universytet teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho. Kyiv : ArtEk. 336 s. [in Ukrainian]

Klekovkin, O. (2017). Reaktualizatsiia teatroznavstva [Reactualization of theatre studies]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia.* Vyp. 12-13. S. 130-149. [in Ukrainian]

Kolomiiets, O. (2015) Suchasni metody doslidzhennia synoptychnykh tekstiv publitsystychnoho styliu [Modern methods of researching synoptic texts of publicistic style]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia*. № 18, tom 2. S. 113-116. [in Ukrainian]

Korniienko, N. (2013). *Neliniine teatro(mystetstvo)znavstvo: postneklasychnyi landshaft. Vid Fausta do Proteia :* monohrafiia [Non-linear Theatre (Art) Studies: The Postnonclassical Landscape. From Faust to Proteus : A monograph]. Kyiv : Alterpres. 264 s. [in Ukrainian]

Kulchytska, I. (2025). Transformatsiia tradytsiinoi vertepnoi stsenohrafii u vystavakh «Chornyi piven» ta «Irod» [Transformation of traditional vertep stage design in the performances «Black rooster» and «Herod»]. *Naukovi zapysky.* Vyp. 14 / Uzhhorod, Akademiia kultury i mystetstv. S. 187-194. DOI: https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2025.14.187 [in Ukrainian]

Kurochkin, O. (2022) *Rizdvianyi vertep: shliakhy istorychnoi transformatsii* : monohrafiia [Christmas Vertep: Ways of Historical Transformation: A monograph]. Kyiv : Lira-K. 188 s. [in Ukrainian]

Kurochkin, O. (2014). Ukrainskyi vertep na mezhi dvokh epoch [Ukrainian vertep at the turn of two epochs]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia.* № 6. S. 29-41. [in Ukrainian]

Markovskyi, Ye. (1929) *Ukrainskyi vertep. Rozvidky y teksty* [Ukrainian Vertep: Research and Texts]. Kyiv : Vseukrainska Akademiia Nauk. IV+201 s.+dodatky. [in Ukrainian]

Fedas, Y. (1987). *Ukrainskyi narodnyi vertep u doslidzhenniakh XIX – XX cm.* [Ukrainian folk vertep in 19th - 20th century studies] Kyiv : Naukova dumka. 182 s. [in Ukrainian]

Fedas, Y. (2002). Fenomen ukrainskoho vertepu [The phenomenon of the Ukrainian vertep]. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy.* Vyp. 13. S. 34-37. [in Ukrainian]

Franko, I. (1906). *Do istorii ukrainskoho vertepa XVIII v*. [On the history of the 18th-century Ukrainian Vertep]. Lviv. 152 s. [in Ukrainian]

Yakubovskyi, V. (2013). Ukrainskyi vertep: intertekstualnyi asp. [Ukrainian Vertep: The Intertextual Aspect] : dys. ...kand. filoloh. nauk : 10.01.07 – folklorystyka / Kyiv. nats. un-t imeni Tarasa Shevchenka. 221 s. [in Ukrainian]

Maiia Rzhevska

The Vertep as a Subject of Scholarly Inquiry: Methodological Aspects

Abstract. The purpose of the article is to trace the dynamics of changes in the application of research approaches and methods in studies of the vertep (Ukrainian nativity performance) across its various hypostases and cultural layers. ***Research methodology.*** The study employs the following methods: historical-genetic and historical-typological (to trace the evolution of approaches to the study of the vertep); comparative analysis (to compare implemented methodological strategies); and semantic and conceptual analysis (to identify the substantive parameters of the texts and the conceptual field within which they are situated). ***The scientific novelty*** of the study lies in the systematization of the most representative texts within the currently emerging body of scholarly literature on the vertep, taking into account the diversity of research topics and methodologies employed by the authors. ***Results and conclusions.*** The article examines, within art scholarship, phenomena influenced by vertep poetics and the aesthetics of the nativity scene, as well as the correspondence between research methodologies and contemporary artistic practices. It demonstrates the predominance of historical-genetic and source-based approaches at the initial stage of information accumulation in the late nineteenth and early twentieth centuries. The historiographic and source-oriented character of studies published after a prolonged hiatus caused by state cultural policy restrictions in the late 1980s is identified. Shifts in methodological strategies in contemporary scholarly reflections on the vertep are analyzed. Particular attention is paid to the growing interest in uncovering the cultural codes embedded in the vertep and its reception in various artistic and cultural practices, using cultural studies, interpretive (performance-based), and intertextual approaches. The study confirms the effectiveness of an interdisciplinary approach to the vertep as a multi-component cultural phenomenon, including its specific artistic manifestations and modes of functioning.

Keywords: vertep (Ukrainian nativity performance), methodology of art studies, interdisciplinary research, scholarly interpretation, theatre studies, musicology, folklore studies.

Подано до редакції 19.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 792.075(477)”1991/2025”(091)(045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345153

Унанян Ліонелла,
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-9502-5516
кастинг-директор, Teravision Production,
Флорида, США, 33414

Lionella Unanian
Casting Director, Teravision Production
Florida, USA, 33414

ТРАНСФОРМАЦІЯ СИСТЕМИ УПРАВЛІННЯ ТЕАТРАЛЬНОЮ МЕРЕЖЕЮ УКРАЇНИ: СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АНАЛІЗ (1990–2025 рр.)

Анотація. Мета статті – використовуючи можливості структурно-функціонального аналізу, розглянути та виявити зміни системи управління театром як соціально-культурним інститутом в контексті суспільних трансформацій України 1991–2025 рр. ***Методологія дослідження*** побудована на методах системного та порівняльно-історичного аналізу, що дали змогу простежити зміни інституційного ландшафту, моделей фінансування та принципів вітчизняного театрального менеджменту. Структурно-функціональний підхід дав змогу розглянути трансформації системи управління театральною мережею у взаємозв’язку із загальними змінами українського суспільства. ***Наукова новизна*** статті полягає у спробі розглянути за допомогою структурно-функціонального аналізу проблему трансформацій системи управління українським театром: від централізованої вертикальної радянської структури до децентралізованої, мережево-партнерської моделі сучасної культурної індустрії. ***У висновках*** зазначено, що сучасна система управління театральною мережею потребує поєднання інституційної автономії з державною підтримкою, запровадження індикаторів ефективності та посилення ролі креативного менеджменту у стратегічному плануванні, а структурно-функціональний аналіз є дієвим дослідницьким інструментом у даній тематиці.

Ключові слова*:* театр, структурно-функціональний аналіз, система управління, театральна мережа, театральний менеджмент, культурна індустрія, інституційна реформа, децентралізація, креативний менеджмент, театральна політика, фінансова модель.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасні європейські дослідники наголошують, що управління творчістю, як основою культурних індустрій суспільства, вимагає креативних підходів (Hesmondhalgh, 2013, p. 6). Театр є соціальним інститутом, із властивими йому багаторівневими вертикальними й горизонтальними зв’язками з іншими інституціями суспільства. Будучи об’єднуючим, родовим, а не видовим мистецтвом, він має можливість виконувати, окрім власне естетичних, інші важливі функції, зокрема, комунікативні, освітньо-виховні, культурно-спадкові, рекреаційні. Така вкоріненість у соціальне життя актуалізує можливість розглянути проблему трансформацій системи управління театром із позицій структурно-функціонального аналізу. Даний підхід розуміє окремі соціальні інститути не тільки як самостійні утворення, а як взаємозалежні частини певної суспільної структури. В процесі вивчення «з`ясовуються можливі і неможливі стани системи, припустимі поєднання елементів у ній, визначаються набори функцій як засобів поведінки, що притаманні даному системному об`єкту за умови збереження його структурної цілісності і т. п.» (Литовченко, 2012, с. 48)

Актуальність саме такого інструментарію незаперечна, адже він дає змогу поглянути на трансформації системи управління театральною мережею України залежно від динамічних змін у соціальній, політичній, економічній і культурній

сферах. Від часу здобуття державної незалежності у 1991 р. українські театри перебувають у стані переходу від радянської системи директивного управління до більш гнучких форм менеджменту, орієнтованих на ефективність, конкурентність і суспільну значущість. Переорієнтація на глядача, як активного споживача культурного продукту зумовила необхідність пошуку нових форматів фінансування, маркетингу та управління людськими ресурсами. Проте досі немає системного дослідження еволюції керівних структур театральної мережі, що ускладнює оцінку її ефективності та прогнозування подальших змін. Отже, стаття пропонує не лише ретроспективний структурно-функціональний аналіз, а й намагається сформувати підґрунтя для подальшої розробки моделі ефективного театрального менеджменту, орієнтованого на світові стандарти.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Театр як соціально-культурний інститут перебуває у ближньому колі наукових інтересів українських і зарубіжних дослідників. Зокрема, слід назвати вітчизняних фахівців у галузі театрального менеджменту – І. Безгіна, О. Безгіна, В. Корнієнка, А. Лягущенка; українських театрознавців і культурологів – Н. Корнієнко, С. Важинського, Р. Костіна, М. Коробко; зарубіжних науковців, зокрема, Д. Хесмондгала, та колективних авторів в особі таких інституцій, як ЮНЕСКО і Європейський парламент.

Засновник сучасного вітчизняного наукового управління театром Ігор Безгін, акцентуючи увагу на організаційних проблемах театру, значну увагу приділяв державному регулюванню у сфері культури та пошуку ефективних моделей фінансування театрів (І. Безгін, 1993), трансформаціям взаємин театру і глядача за часів незалежності України (І. Безгін, 2002), а також глобальним процесам функціонування театральної мережі в ринкових умовах та можливостям реформування системи управління галуззю (І. Безгін, 2005). Олексій Безгін розглядає систему управління театром з точки зору зарубіжного досвіду (О. Безгін, 1994) та проводить ґрунтовний аналіз становлення радянської адміністративно-командної системи державного театрального менеджменту (О. Безгін, 2003). В. Корнієнко, акцентуючи на інституціональному вимірі театральної справи, звертає увагу на інновації у державній культурній політиці Франції XX ст. (Корнієнко, 2006), а також наголошує на історичній тяглости ефективного менеджменту в художньо-творчий діяльності (Корнієнко, 2025). А. Лягущенко значну увагу приділяє питанням історичного розвитку вітчизняного театрального менеджменту і його видатним представникам (Лягущенко, 2021), а також аналізу основних типів державної театральної політики в контексті історичного розвитку перформативних мистецтв (Лягущенко, 2023).

Н. Корнієнко, досліджуючи театр на перетині таких наук, як герменевтика та синергетика, акцентує увагу на його суб'єктній і конструктивній ролі стосовно соціокультурного середовища та індикативних можливостях у процесі суспільних трансформацій (2008). С. Важинський звертає увагу, що сучасний український незалежний театр відіграє ключову роль у соціокультурному просторі, створюючи експериментальні моделі виробництва та нові управлінські стратегії (Важинський, 2024). М. Коробко зазначає, що театр є важливим соціокультурним інститутом, який відображає та впливає на суспільні норми, цінності й колективну стійкість (Коробко, 2025). Р. Костін наголошує, що значення театру не обмежується лише естетичною функцією, оскільки він є потужним комунікативним інструментом у процесі соціальних трансформацій (Костін, 2024).

Водночас західні автори досліджують театр у ширшому контексті, де важливу роль відіграє баланс між комерційною доцільністю та суспільною місією. Г. Хесмондгал бачить театр частиною культурної індустрії, яка має стати важливим центром економічної діяльності (Hesmondhalgh, 2013). Також питання ефективного управління й креативного розвитку сценічного мистецтва перебувають в зоні уваги таких організацій, як ЮНЕСКО та Європейський парламент. Зокрема, спеціальний звіт Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО) «Переформування політики щодо креативності: ставлення до культури як до глобального суспільного блага» (2022) відносить культуру та креативні сектори до ключових економічних секторів, які потребують захисту та ефективного менеджменту. Особливої уваги заслуговує дослідження «Політика ЄС у сфері культури та креативних секторів» Комітету по культурі Європейського парламенту (2024), яке оглядає наявну ситуацію та накреслює майбутні перспективи стосовно «креативного врядування» у культурній сфері, де менеджмент розглядається як система гнучкого управління, заснована на довірі, партнерстві та відкритих комунікаціях із громадою. Цей підхід актуальний і для

українського театрального простору, що перебуває у стані постійних трансформацій та потребує адаптації до нових соціокультурних реалій.

Слід зазначити, що, попри праці вищеназваних та інших авторів, залишаються ще недостатньо дослідженими процеси структурної адаптації театральної мережі до умов ринкової економіки, особливо після 2014 р., коли розпочалася адміністративно-територіальна реформа та децентралізація управління культурою. Вітчизняна наукова думка здебільшого зосереджувалася на фінансових і організаційних аспектах, тоді як проблеми креативного менеджменту, комунікаційних стратегій, цифрової трансформації театрів потребують подальшого системного структурно-функціонального осмислення. Одначе сучасна наукова дискусія рухається в напрямі поєднання мистецтвознавчого, культурологічного, економічного, та соціологічного підходів до аналізу функціонування театральної мережі, що створює основу для розроблення нової парадигми управління у цій сфері.

Зазначені вище наукові праці розглядають питання діяльності театру в сучасних умовах досить широко й під різними кутами зору. Проте процеси адаптації театру до умов ринкової економіки ще потребують подальшого висвітлення, що зумовлює ***мету статті*** **–** з'ясувати можливості структурно-функціонального аналізу для розгляду змін системи управління театром як соціально-культурним інститутом у контексті суспільних трансформацій України 1991–2025 рр. Задля реалізації мети будуть визначені основні структурно-функціональні етапи розвитку театральної мережі в роки розбудови незалежної української держави; виявлені тенденції ефективності управлінських моделей у державному та незалежному секторах вітчизняного сценічного мистецтва, а також чинники, які вплинули на модернізацію його організаційно-економічних засад. Головними завданнями статті є:

– розглянути трансформації системи вітчизняного театрального менеджменту;

– визначити основні етапи розвитку театральної мережи за часів незалежності в контексті змін українського суспільства;

– оцінити ефективність сучасної системи управління театральною мережею та окреслити перспективи її подальшого структурно-функціонального аналізу.

Виклад основного матеріалу. З набуттям Україною державної незалежності вітчизняний театр постав перед необхідністю перегляду управлінських підходів, що визначали його функціонування впродовж багатьох десятиліть. А. Лягущенко зазначає, «що вітчизняний державний театральний менеджмент формувався під впливом різних управлінських типів і сьогодні має значну спадщину тоталітарного минулого у поєднанні із регулятивними інструментами, а в країні існує вже не монопольна, але абсолютно домінантна форма державного театру» (Лягущенко, 2023, с. 19). Разом з тим, поступово відбувається зміна пріоритетів державної культурної, у тому числі театральної, політики – від адміністративно-командної системи до моделі, що ґрунтується на принципах креативної економіки та культурного підприємництва.

Період 1991–2025 рр. став для театральної мережі України часом структурно-функціональних змін, зумовлених як політичними та соціально-економічними трансформаціями держави, так і переосмисленням ролі культури в становленні національної ідентичності. Система управління театральною мережею, успадкована від радянських тоталітарних часів, зазнала суттєвої еволюції – від централізованої вертикальної структури до гібридних форм, у яких поєднуються державне регулювання, ринкові механізми, продюсерські підходи та принципи креативного культурного менеджменту.

Проблема ефективності управління театральною мережею набуває особливої ваги в умовах визрівання структурних реформ в Україні та пожвавлення євроінтеграційних процесів. Активізація цієї діяльності безпосередньо пов'язана зі зламними політичними подіями, як-то Помаранчева революція та Революція гідності, які спричинили позбавлення пострадянських ілюзій про всевладність державного апарату, розбудови громадянського суспільства, зміни вектора розвитку держави з проросійського на проєвропейський, вибудовування нових соціальних інститутів та активізації функціонування старих.

Театр є взаємозалежною частиною культурної індустрії, яка в свою чергу посідає чільне місце у загальній структурі суспільства. Отже, аналіз структурно-функціональних трансформацій системи управління театральною мережею в Україні потребує прив'язки до основних етапів суспільного розвитку нашої держави, які визначали особливості функціонування сфери культури та мистецтва. За елементи, із яких складається системний

об`єкт, приймемо соціально-економічні передумови, кадрові аспекти та фінансові моделі.

1. Етап пострадянського управління та пошуків шляхів децентралізації функціонування соціальних інститутів (1991–2014 рр.)

Соціально-економічні передумови. Після розпаду СРСР українська держава опинилася в умовах структурної невизначеності. Перші роки проминули у річищі інерційного руху соціальних інститутів за принципами радянської адміністративно-командної управлінської моделі. Єдиною вдалою реформою на цьому шляху стало введення у 1996 р. національної грошової одиниці, що, безперечно, стимулювало народження самостійної української економіки й розбудову власних принципів державного управління та інституційне самовизначення. Проте збереження впливу радянської, трансформованої у російську, культурної міфології гальмувало розвиток національних соціально-культурних інститутів, зокрема театру. Пострадянська інституційна інерція передбачала в театральній мережі повну централізацію управління, плановий розподіл фінансів і збереження державних колективів.

Помаранчева революція породила надії та очікування змін, які вилились у більш чи менш активні спроби проведення назрілих реформ. Зокрема, послабити радянську вертикальну владну структуру та розвинути горизонтальне управління на місцевому рівні була покликана територіальна реформа середини 2000-х рр. Як зазначали її розробники, «філософія реформи полягає в максимальному делегуванні повноважень органам місцевого самоврядування» (Ткачук, 2007, с. 6). Але задекларовані цілі зіткнулися з непідготовленістю суспільства до радикальних інституціональних змін системи державного управління і тодішня адміністративно-територіальна реформа в Україні не була проведена.

У театрі збереглася вертикальна система підпорядкування мережі центральному державному органу в особі Міністерства культури і мистецтв України. Водночас поступовий перехід економіки на ринкові рейки створив передумови для переосмислення засад державного театрального менеджменту та формування нових організаційно-економічних механізмів у сфері театру. Цей період характеризувався скороченням державних дотацій, кризою матеріально-технічної бази, але водночас і появою перших спроб самофінансування. Фактично театри діяли в умовах подвійної системи: формально – під жорстким державним контролем, реально – шукаючи власні ресурси для виживання. Театральна мережа України характеризувалася надмірною залежністю від державного фінансування, відсутністю автономії мистецьких колективів і жорсткою вертикаллю управління. Стан системи унеможливлював її подальше ефективне функціонування та ставив під загрозу структурну цілісність.

Кадрові аспекти. Збереження пострадянських централізованих кадрових підходів призвело до консервації адміністративних методів управління і формування так званого інституту «червоних директорів», як у економіці, так і у культурній індустрії, зокрема в театрі. Проте саме у цей час починає формуватися нова генерація театральних менеджерів, орієнтованих на ринкові принципи функціонування культури, а також здійснюються перші спроби переосмислити продюсерську діяльність у великих державних театрах. Активну роль у цьому процесі відігравала кафедра Організації театральної справи КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого під керівництвом засновника сучасного вітчизняного наукового управління театром Ігоря Безгіна. Намітився відхід від розуміння держави як єдиного й незмінного продюсера й почав формуватися інститут справжніх продюсерів театру. Кадрова політика стала враховувати потребу у фахівцях з менеджменту та маркетингу, що заклало основу професіоналізації управління театром.

Фінансові моделі. Державне фінансування у цей період залишалося основним джерелом утримання театрів, однак через дефіцит бюджету зменшувалися видатки на постановки, гастролі та оновлення репертуару. З'явилися перші форми господарської автономії, коли театри почали використовувати комерційні вистави, оренду приміщень, благодійні внески. Деякі театри створювали творчі об'єднання або тимчасові трупи, що давало можливість гнучкіше реагувати на зміни попиту. Попри складні фінансові умови, цей етап заклав підвалини для подальшої децентралізації, адже саме тоді почали формуватися навички економічної самостійності та партнерства.

Процеси ринкової лібералізації зумовили початок формування нових моделей менеджменту, орієнтованих на самозабезпечення, диверсифікацію джерел фінансування, розвиток партнерських програм і міжнародну співпрацю. Ставало зрозумілим, що державна театральна політика має переходити від субсидійного підходу до результативного, за-

снованого на принципах креативного менеджменту, оцінювання досягнень і фінансового стимулювання інновацій. Театральна діяльність починає застосовувати проєктне фінансування та міжнародні програми підтримки мистецтва, доводячи, що грантові та партнерські механізми дають змогу модернізувати управління театральною мережею.

Наприкінці цього періоду проєктне фінансування та грантові джерела відкривають перед театрами змогу залучати додаткові ресурси для інноваційних постановок. Фестивальний рух, зокрема, такі його проєкти, як «Золотий Лев» та «Мельпомена Таврії», стають потужним чинником інтеграції українського театру у європейський контекст. З'являються перші приклади фінансового партнерства між театрами й недержавними інституціями – громадськими організаціями, фондами, приватними меценатами. Театри отримують початковий досвід самопрезентації, брендингу, маркетингових комунікацій, використання інформаційних технологій. У цей період формується поняття «креативний менеджмент» в українському культурному дискурсі.

2. Етап креативних інновацій у системі управління й побудові партнерських моделей функціонування соціальних інститутів (2014–2025 рр.)

Соціально-економічні передумови. Революція гідності та початок російської агресії докорінно змінили політичний, економічний і соціокультурний контекст суспільного життя в Україні. Доленосний вплив на структурно-функціональну динаміку мали й останні події – повномасштабне російське вторгнення. Після 2014 р. почалася активна децентралізація влади, що призвела до збільшення ролі органів місцевого самоврядування в системі державного управління. Реформа місцевого самоврядування сприяла переходу частини повноважень у сфері культури до обласних і міських рад. Внаслідок цього з'явилися партнерські механізми підтримки закладів культурної індустрії, що відкрило перед ними можливості отримати більшу автономію у своїй діяльності. Побачили світ регіональні стратегії, які стимулювали розвиток місцевого культурно-мистецького життя. Цей процес супроводжувався пошуком нових управлінських підходів, зокрема, креативного менеджменту, який базується на партнерстві між державними структурами, приватними донорами та громадськими організаціями.

Почала формуватися нова управлінська культура, орієнтована на партнерство між державними структурами, місцевими громадами та приватним бізнесом. Ключовим етапом стало впровадження інституційних елементів державної культурної політики європейського зразка, пов'язаних із створенням Українського культурного фонду, Українського інституту книги, Українського інституту. Паралельно із децентралізацією управління посилилася роль громадських ініціатив, культурних платформ і незалежних колективів, які пропонували інноваційні мистецькі формати. Цей етап позначений активною інтеграцією українського мистецтва, зокрема, театрального до європейського культурного простору через різноманітні міжнародні програми.

Нові політичні й соціально-економічні умови призвели до зростання національної та громадянської самосвідомості, що примусило театри до переорієнтації репертуарної політики, інтеграції волонтерських і благодійних ініціатив у свою діяльність, мобільності та гнучкого управління. У цей час формується феномен «соціально відповідального театру», що відображає поєднання мистецької, комунікативної й громадянської функцій сценічного мистецтва, як важливого суспільного інституту. Театр перетворився на майданчик громадянського діалогу, осмислення національної ідентичності та соціальної відповідальності.

Важливим чинником стала поява незалежних театрів, що існують поза межами державного управління, використовуючи інноваційні стратегії менеджменту та маркетингу. Цей сектор став лабораторією нових управлінських підходів, які згодом почали адаптуватися у комунальних та державних театрах. «Незалежний театр є важливим інструментом для розвитку креативності та культурної індустрії в цілому» (Важинський, 2024, с. 38). Зокрема, з'явилися перші приклади проєктного менеджменту в театральній сфері. У цей період розширюється поняття «управління театром» – воно охоплює не лише адміністративні процеси, а й стратегічне планування, продюсерську діяльність, маркетингові комунікації, брендинг і цифрові технології просування мистецького продукту.

Кадрові аспекти. Кардинальна зміна управлінської парадигми у сфері культури і мистецтв відбулася після того, як був прийнятий закон України № 955-VIII від 28 січня 2016 р. «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо запровадження контрактної форми роботи

у сфері культури та конкурсної процедури призначення керівників державних та комунальних закладів культури». Даний законодавчий акт запровадив виборність керівників закладів культури і мистецтва та контрактні принципи їх діяльності. На тлі цього відбувся остаточний відхід із системи управління культурною індустрією покоління «червоних директорів».

Натомість впроваджуються програми професійного розвитку нових менеджерів від Українського культурного фонду, міжнародних організацій (British Council, Goethe-Institut). Креативний менеджмент поступово стає основою управління, орієнтованого на результативність, інноваційність і прозорість. Незалежні театри («Дикий театр», «PostPlay Театр», «Нафта») формують нову управлінську культуру, де поєднуються мистецькі й підприємницькі компетентності, а керівники театрів виступають як креативні продюсери, здатні реалізовувати міждисциплінарні проєкти.

Фінансові моделі. Головними напрямами стають співфінансування культурної індустрії державними структурами, місцевими громадами та приватними донорами. Диверсифікація джерел фінансування надає культурним інституціям фінансову автономію та творчу незалежність. На сучасному етапі театральна мережа України характеризується значною диференціацією, де співіснують державні, комунальні та незалежні колективи, кожен з яких виробляє власну стратегію розвитку. У цьому контексті важливим є перехід до партнерсько-мережевих моделей, що базуються на принципах міжсекторальної взаємодії та міжнародної співпраці. Театри демонструють активне залучення грантових програм, а також участь у європейських ініціативах, таких як програма «Креативна Європа» («Creative Europe», 2025) та Фонд підтримки культури Ради Європи («Eurimages», 2025), що забезпечують доступ до альтернативних джерел фінансування й сприяють інституційній стійкості.

Театри активно використовують грантове фінансування, краудфандинг, корпоративне спонсорство, створюють міжнародні копродукції. Розширюється поняття економічної автономії: установи культури та мистецтва запроваджують фінансове планування, KPI-оцінювання, партнерські угоди з бізнесом. Показовими є приклади спільних проєктів державних і незалежних театрів, спрямованих на підвищення доступності мистецтва. Фінансові моделі сучасного театру включають інноваційні джерела надходжень – цифрові платформи, онлайн-продаж квитків, грантові програми та спільнокошти .

Цифрова трансформація. На цьому етапі цифрова трансформація стає новим елементом нашого системного об'єкта. Пандемія COVID-19 активізувала цифровізацію театрального процесу. Театри розробили онлайн-репертуари, віртуальні тури, цифрові архіви вистав. З'явилися платформи для трансляцій («Theatre HD», «UATHEATRE online»), що дають змогу поширювати український театральний продукт за межами країни. Завдяки цифровим інструментам театри отримали нові можливості монетизації творчих продуктів і взаємодії з глядачем. Зокрема, онлайн-комунікації, цифрові репертуарні системи і гібридні формати показів відкривають величезні перспективи розширення аудиторії.

Використання аналітики даних, соціальних мереж і CRM-систем також сприяє глибшому розумінню аудиторії та ефективнішому управлінню культурними процесами. Цифрові інструменти продемонстрували здатність забезпечити не лише виживання театральних інституцій, а й підвищення їхньої конкурентоспроможності на міжнародному рівні. Цифровізація театрального процесу вимагає не лише оновлення матеріально-технічної бази, а й трансформації управлінських структур. Таким чином, цифрова трансформація стала не лише технологічним, а й управлінським викликом, що змінив логіку функціонування театру.

Однак існують і виклики, пов'язані з неузгодженістю законодавчої бази, недостатнім фінансуванням і браком професійних менеджерів у регіональних театрах. Відтак актуальним є завдання створення цілісної моделі управління театральною мережею, яка поєднувала б державне регулювання, автономію закладів та механізми громадської участі. Саме така інтегрована модель може забезпечити сталість розвитку театральної галузі у контексті європейських стандартів культурного управління.

Таким чином, сучасна система управління театральною мережею постає як відкрита та адаптивна структура, що реагує на виклики глобалізації та цифрової трансформації. Її ефективність визначається здатністю забезпечувати баланс між автономією і підзвітністю, традицією та інновацією. Впровадження механізмів стратегічного планування, KPI-оцінювання діяльності, цифрових платформ управління репертуаром і публічного

фінансування є ключовими напрямами модернізації у 2020–2025 рр.

Загалом, розглянуті етапи розвитку демонструють поступову еволюцію українського театрального менеджменту від централізованої пострадянської управлінської системи до креативної гнучкої, партнерської й цифровоорієнтованої моделі. Цей процес супроводжується зміною ролі театру у суспільстві, зростанням його автономії як соціального інституту, появою нових фінансових інструментів. Сучасна театральна мережа України стає інтегральним елементом культурної індустрії, яка поєднує мистецьку вартість, соціальну місію та економічну ефективність.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Розглянувши систему управління театральною мережею України у 1991–2025 рр., ми дійшли висновків, що її розвиток безпосередньо залежав від динамічних змін у соціальній, політичній, економічній і культурній сферах нашої країни. Перебуваючи сьогодні у стані активних інституційних трансформацій, ця система потребує реалізації наступних функцій – поєднання власної автономії з державною підтримкою, запровадження індикаторів ефективності, посилення ролі креативного менеджменту у стратегічному плануванні. Такі результати були одержані за допомогою структурно-функціонального аналізу, що довело його ефективність як дослідницького інструменту за даною тематикою.

Система управління театральною мережею України зазнала глибоких трансформацій – від централізованої вертикальної моделі радянського типу до сучасної, багаторівневої горизонтальної структури, яка ґрунтується на принципах самодостатності, ініціативи та партнерства. Цей процес супроводжувався поступовим переходом від адміністративного контролю до стратегічної незалежності та зміною жорсткого державного фінансування за кошторисом на проєктно-грантові моделі, що передбачають співфінансування із джерел державного, громадського й приватного секторів.

У результаті дослідження було виокремлено два ключові етапи еволюції вітчизняного театрального менеджменту: пострадянське управління та пошуки шляхів децентралізації функціонування соціальних інститутів (1991–2014 рр.), де основним завданням було збереження державних театрів, початок формування регіональних театральних мереж та пошук нових організаційних практик; креативні інновації у системі управління й побудові партнерських моделей функціонування соціальних інститутів (2014–2025 рр.), позначені інтеграцією до європейського культурного простору, посиленням ролі продюсерських підходів і цифровізацією управлінських процесів.

Важливим висновком є те, що ефективність сучасної системи управління театральною мережею визначається здатністю балансувати між трьома векторами: інституційною автономією, суспільною відповідальністю та фінансовою стійкістю. Саме поєднання цих чинників формує нову парадигму театрального менеджменту – від сталого державного адміністрування до інноваційного стратегічного розвитку. Управлінські практики поступово набувають ознак креативного менеджменту, коли мистецька установа розглядається як відкритий простір для інновацій і міжсекторальної взаємодії.

У межах сучасної театральної політики держави актуальним є впровадження системи оцінювання ефективності театрів на основі результатів, які враховують художню якість продукції, її соціальний вплив, рівень залученості громади та фінансову результативність. Особливу роль у цьому процесі відіграють нові інституційні механізми, наприклад, Український культурний фонд, регіональні програми розвитку культури, що створюють умови для поєднання державного регулювання та самоврядності театральних інституцій. Актуальним також є вивчення соціально-економічної ефективності незалежних театрів і розроблення моделей державно-приватного партнерства. Сучасна театральна мережа України має можливості для формування інноваційної екосистеми, де поєднаються мистецтво, бізнес, кадровий потенціал та новітні цифрові технології. Такий стан системи буде запорукою сталого розвитку театру як елементу культурної індустрії.

Структурно-функціональний аналіз відкриває широкі можливості для розгляду змін системи управління театром. Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленому аналізі взаємодії державного та незалежного секторів у театральній мережі України, а також у розробленні моделей сталого розвитку театрів у післявоєнний період. Важливим напрямом є також вивчення впливу цифрових технологій і міжнародних культурних програм на формування нових управлінських стратегій у сфері театрального менеджменту.

Джерела та література

Hesmondhalgh, D. (2013). *The Cultural Industries* (3rd ed.). London: Sage Publications Ltd. 456 p.

Литовченко, І. В. (2012). Структурно-функціоналістська парадигма в дослідженнях соціальних інститутів. *Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Філософія. Культурологія*, № 2. С. 48-51.

Безгін, І. Д. (1993). *Організаційні проблеми театру*. Київ: ВВП «Компас». 424 с.

Безгін, І. Д. (2002). *Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності*. Київ : КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. 336 с.

Безгін, І. Д. (2005). *Мистецтво і ринок*. Київ: ВВП «Компас». 544 с.

Безгін, О. І. (1994). Організаційно-економічні питання театральної справи (французький досвід). *Актуальні проблеми організації театральної справи: Тематичний збір. наук. праць.* Київ: КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. С. 68-78.

Безгін, О. І. (2003) *Система управління театральною справою*: Історія організаційних форм (20-30-ті рр. ХХ ст.): Навч. посібник. Київ: ВВП «Компас». 168 с.

Корнієнко, В. В. (2006). *Інституціональний розвиток французького драматичного театру в ХХ столітті*: монографія. Київ : Знання України. 168 с.

Корнієнко, В. (2025). Теоретичні засади та практичний досвід менеджменту в театрально-видовищній сфері України: модерні та постмодерні аспекти. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* Вип. 36. С. 30-37.

Лягущенко, А. (2021). *Український театр. Видатні діячі та менеджмент*. Київ: Мистецтво. 495 с.: іл.

Лягущенко, А. (2023). Державний театральний менеджмент у контексті історичного розвитку сценічного мистецтва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Зб. наук. праць.* Вип. 33. С. 10-20.

Корнієнко, Н. (2008). *Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика*. Київ: Нац. центр театр. мистецтва Леся Курбаса. 246 с.

Важинський, С. А. (2024). Незалежний театр у соціокультурному просторі. *International Science Journal of Management, Economics & Finance.* Vol. 3, No. 5. P. 37- 44.

Коробко, М. (2025). Театр як культурний інститут. *Українські культурологічні студії,* № 1(16). С. 56-60.

Костін, Р. О. (2024). Соціокультурний феномен театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал, Nr 4. С. 118-122.

UNESCO. (2022). *Re|Shaping Policies for Creativity: Addressing culture as a global public good.* Paris: UNESCO Publishing. 328 p. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380474/PDF/380474eng.pdf.multi

European Parliament (2024). *EU culture and creative sectors policy: overview and future perspectives.* Brussels: European Parliament. 115 p. URL: https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2024/752453/IPOL_STU(2024)752453_EN.pdf

Територіальна реформа: вчора, сьогодні, завтра (2007). Інститут громадянського суспільства. За редакцією А. Ткачука. Київ : ІКЦ «Леста». 116 с.

«Creative Europe» (2025). URL: https://creativeeurope.in.ua/strand/culture

«Eurimages» (2025). URL: https://www.coe.int/en/web/eurimages

References

Hesmondhalgh, D. (2013). *The Cultural Industries* (3rd ed.). London: Sage Publications Ltd. 456 p.

Lytovchenko, I. (2012). Strukturno-funktsionalistska paradyhma v doslidzhenniakh sotsialnykh instytutiv [The structural-functionalist paradigm in the study of social institutions]. *Visnyk Natsionalnoho aviatsiinoho universytetu*. – Seriia: Filosofiia. Kulturolohiia, № 2. S. 48-51. [in Ukrainian]

Bezgin, I. D. (1993). *Orhanizatsiini problemy teatru* [Organizational problems of the theater]. Kyiv: VVP «Kompas». 424 c. [in Ukrainian]

Bezgin, I. D. (2002). *Teatr i hliadach v suchasnii sotsiokulturnii realnosti* [Theater and the audience in contemporary sociocultural reality]. Kyiv: KDITM im. I. K. Karpenka-Karoho. 336 s. [in Ukrainian]

Bezgin, I. D. (2005). *Mystetstvo i rynok* [Art and the market]. Kyiv: VVP «Kompas». 544 s. [in Ukrainian]

Bezgin, O. I. (1994). *Orhanizatsiino-ekonomichni pytannia teatralnoi spravy (frantsuzkyi dosvid)* [Organizational and economic issues in theater (French experience)]. Aktualni problemy orhanizatsii teatralnoi spravy: Tematychnyi zbirn. Nauk. prats. Kyiv: KDITM im. I. K. Karpenka-Karoho. S. 68-78. [in Ukrainian]

Bezgin, O. I. (2003). *Systema upravlinnia teatralnoiu spravoiu*: *Istoriia orhanizatsiinykh form (20–30-ti rr. XX st.)*: Navch. posibnyk [Theater Management System: History of Organizational Forms (1920s–1930s)]. Kyiv: VVP «Kompas». 168 s. [in Ukrainian]

Korniienko, V. V. (2006). *Instytutsionalnyi rozvytok frantsuzkoho dramatychnoho teatru v XX stolitti*: monohrafiia [Institutional development of French dramatic theater in the 20th century: monograph]. Kyiv: Znannia Ukrainy. 168 s. [in Ukrainian]

Korniienko, V. (2025). Teoretychni zasady ta praktychnyi dosvid menedzhmentu v teatralno-vydovyshchnii sferi Ukrainy: moderni ta postmoderni aspekty [Theoretical foundations and practical experience of management in the theatre and entertainment sector of Ukraine: modern and postmodern aspects]. *Naukovyi Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 36. S. 30-37. [in Ukrainian]

Liahushchenko, A. (2021). *Ukrainskyi teatr. Vydatni diachi ta menedzhment* [Ukrainian theater. Prominent figures and management]. Kyiv: Mystetstvo. 495 s.: il. [in Ukrainian]

Liahushchenko, A. (2023). Derzhavnyi teatralnyi menedzhment u konteksti istorychnoho rozvytku stsenichnoho mystetstva [State theater management in the context of the historical development of performing arts]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*: Zb. nauk. prats. Vyp. 33. S. 10-20. [in Ukrainian]

Korniienko, N. (2008). *Zaproshennia do khaosu. Teatr (khudozhnia kultura) i synerhetyka* [An invitation to chaos. Theater (artistic culture) and synergy]. Kyiv: Nats. tsentr teatr. mystetstva Lesia Kurbasa. 246 s. [in Ukrainian]

Vazhynskyi, S. A. (2024). Nezalezhnyi teatr u sotsiokulturnomu prostori [Independent theater in the sociocultural space.]. *International Science Journal of Management, Economics & Finance*. Vol. 3, Nr. 5. P 37-44. [in Ukrainian]

Korobko, M. (2025). Teatr yak kulturnyi instytut [Theater as a cultural institution]. *Ukrainski kulturolohichni studii,* Nr 1(16). S. 56-60. [in Ukrainian]

Kostin, R. O. (2024). Sotsiokulturnyi fenomen teatru [The sociocultural phenomenon of theater]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*: nauk. zhurnal, Nr. 4. S. 118-122. [in Ukrainian]

UNESCO (2022). *Re|Shaping Policies for Creativity: Addressing culture as a global public good.* Paris: UNESCO Publishing. 328 p. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380474/PDF/380474eng.pdf.multi

European Parliament (2024). *EU culture and creative sectors policy: overview and future perspectives.* Brussels: European Parliament. 115 p. URL: https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2024/752453/IPOL_STU(2024)752453_EN.pdf

Terytorialna reforma: vchora, sohodni, zavtra [Territorial reform: yesterday, today, tomorrow] (2007). Instytut hromadianskoho suspilstva. Za redaktsiieiu A. Tkachuka. Kyiv: IKTs «Lesta». 116 s. [in Ukrainian]

«Creative Europe» (2025). URL: https://creativeeurope.in.ua/strand/culture

«Eurimages» (2025). URL: https://www.coe.int/en/web/eurimages

Lionella Unanian

Possibilities of structural and functional analysis of transformations in the management system of Ukraine's theater network, 1991–2025

Abstract. Purpose of the article. Using the possibilities of structural and functional analysis, to examine and identify changes in the management system of the theater as a socio-cultural institution in the context of social transformations in Ukraine in 1991-2025. The ***research methodology*** is based on methods of systemic and comparative-historical analysis, which made it possible to trace changes in the institutional landscape, financing models, and principles of domestic theater management. The structural-functional approach made it possible to examine the transformations of the theater network management system in connection with the general changes in Ukrainian society. ***The scientific novelty*** of the article lies in an attempt to use structural-functional analysis to examine the problem of transformations in the Ukrainian theater management system: from a centralized vertical Soviet structure to a decentralized, network-based partnership model of the modern cultural industry. ***The conclusions*** indicate that the modern theater network management system requires a combination of institutional autonomy with state support, the introduction of performance indicators, and the strengthening of the role of creative management in strategic planning, and that structural-functional analysis is an effective research tool for this topic.

Keywords: theater, structural-functional analysis, management system, theater network, theater management, cultural industry, institutional reform, decentralization, creative management, theater policy, financial model

Подано до редакції 13.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 792.037.3(450)”191/192”:688.742.6](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345154

***Чигляєв Ярослав*,**
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-6525-7429
аспірант кафедри театрознавства.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

***Yaroslav Chygliaiev*,**
Postgraduate student of the Theater
Studies Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

СВІТЛО ЯК СЦЕНІЧНА ДОМІНАНТА В ТЕАТРІ ІТАЛІЙСЬКОГО ФУТУРИЗМУ 1910-1920-Х РОКІВ

Анотація. Мета статті – аналіз процесу формування концепції «театру світла» в межах футуристичної естетики, ключових етапів її розвитку та дослідження можливостей її адаптації й застосування відповідних технологій у сучасній українській театральній практиці. ***Методологія*** дослідження базується на застосуванні аналітичного, культурно-історичного та описового методів для презентації предмета досліду та належного обґрунтування висновків. ***Наукова новизна*** дослідження полягає у презентації «театру світла» італійського футуризму як візіонерського проєкту, в якому було передбачено один із напрямів розвитку сучасного сценічного мистецтва. ***Висновки***. «Театр світла» італійського футуризму постав як радикальний виклик традиційним міметичним формам сценічного мистецтва. Футуристи натомість прагнули створювати «нову реальність» – електрифіковану, а отже динамічну і здатну безпосередньо впливати на емоції глядача через абстрактні образи, ритм і світло. Вони розглядали світло як архітектонічну субстанцію сцени, що формує простір і настрій, стирає межі між актором, об’єктом і глядачем, за допомогою світлових ритмів і кольорових контрапунктів передає енергію сучасного міста та технологічний прорив. Їхні проєкти об’єднувала ідея трансформації театру у нову, енергетично насичену, синтетичну форму мистецтва, де світло стає основним носієм драматургії. Відлуння цих концептів сьогодні відчутне у сценографії, перформансі, взаємодії технологій і тіла, зокрема й в українських проєктах візуального та віртуального театру, мультимедійних інсталяціях та світлографіці, що доводять дедалі активнішу інтеграцію вітчизняної сцени у глобальний мистецький простір.

Ключові слова: світловий театр, футуризм, неміметичні форми, абстрактний образ, сценічна архітектура, світломузика, світлографіка, мультимедійна інсталяція, візуальний театр.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. «Театр світла» («світловий театр») як форма сценічного мистецтва ХХ ст. репрезентував одну з найрадикальніших спроб переосмислення засад і способів увиразнення театральної реальності. Цей напрям, що сформувався на перетині експериментальної естетики та технічних інновацій, демонстрував відмову від традиційної драматургії на користь візуально-сенсорної структури, в якій світло постає як повноцінний виконавець і носій смислу. У контексті мистецьких рухів доби «історичного» авангарду, передусім італійського футуризму, «театр світла» виявився водночас утопією й лабораторією нових форм сприйняття сценічного дійства.

Маніфести італійських футуристів 1910 – початку 1920-х рр. проголошували злам «старих» канонів і заміну «психологічного» театру на динамічну, механічну, електрифіковану сцену. У цьому контексті світло ставало символом сучасності, швидкості, ритму й абстракції – якостей, що відображали технократичні уявлення про майбутнє театрального мистецтва. Відповідні експерименти членів футуристського угруповання зі сценічної реалізації зазначених ідей не завжди завершувалися повноцінними постановками, проте вони були настільки ідейно місткими та технологічно проривними, що змогли істотно вплинути на подальший розвиток європейської сценографії, кінотехніки та мультимедійного театру.

Однак найважливішою спонукою звернення до концепції «театру світла» італійських футуристів першої чверті минулого століття є нове звучання цих ідей в українському театральному сьогоденні. Останнім часом вітчизняний театр активно переосмислює засоби сценічного вираження, і світло у цьому контексті стає потужним інструментом емоційної та сенсорної комунікації – мовчазним, ритмічним, імпульсним способом висловлення зі складних тем. До того ж нова парадигма у використанні світла відповідає запиту на водночас мінімалістичне і метафоричне театральне мовлення. У багатьох сучасних виставах українські режисери наділяють світло структурною функцією з формування драматургії, простору та емоційного ладу сценічної дії (Юдова-Романова та ін., 2019, с. 54-55). Неабияке значення має доступність нових форм освітлення (LED-технології, інтерактивні системи, проєкційне мистецтво), що відкриває шлях для експериментів «світлового театру» не тільки на великих сценах, а й у перформансах, інсталяціях, виставах вуличного театру. І, нарешті, у сучасному українському мистецтві дедалі помітнішою стає тенденція до синестезії: світло, звук, тілесність і простір чимдалі частіше мисляться як єдиний художній жест. У цьому процесі «театр світла» стає частиною нового художнього мовлення, що адекватно відображає складність і фрагментарність нашого часу.

Актуальність «театру світла» підтверджує низка постановок останніх років, в яких світло з допоміжного інструмента перетворилося на повноцінного учасника сценічної дії. Зокрема у виставі «Ціна світла» за А. Горман (Театр Леся Курбаса, 2025) воно виступало головним засобом створення поетичної атмосфери, що передає теми стійкості та надії. У музично-сценічному проєкті «GAIA-24. Opera del Mondo» (2024) режисери Р. Григорів та І. Разумейко використали світлові імпульси та відеопроєкції як засіб занурення глядача в екологічно-апокаліптичний світ. У виставі «Конотопська відьма» за Г. Квіткою-Основ'яненком (НАДТ ім. І. Франка, 2023) режисера І. Уривського світлові акценти стали символічними маркерами моральної деградації персонажів. А у проєктах С. Жиркова «Альбатроси» Ф. Строппеля (2019) та «Батько» Ф. Зеллера (2021) на кону Київського театру драми і комедії на лівому березі світло допомагало відтворити психологічні стани героїв, просторову метафорику самотності, втрати та пошуку внутрішнього опертя.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Західні мистецтвознавці почали звертатися до теми «театру світла» у 1970-х рр. у контексті студій з теми європейського авангарду загалом та італійського футуризму зокрема. Так, М. Кірбі 1971 р. видав збірку текстів і коментарів до футуристських маніфестів з аналізом їхньої ролі у створенні «театру світла і звуку», де прямо описав футуризм як предтечу мультимедійного і постдраматичного перформансу. К. Іннес у праці «Avant Garde Theatre: 1892 – 1992» (1993) дослідив загальну еволюцію авангарду в театрі, зіставивши футуристські проєкти з пізнішими експериментами у театральному світловому дизайні, і показав, як футуристичні ідеї світла й руху вплинули на Є. Гротовського, Р. Шехнера та інших режисерів постдраматичного театру. Г. Бергхауз у наразі найповнішому дослідженні футуристичного театру «Italian Futurist Theatre: 1909 – 1944» (1998) довів, що їхні ідеї світла, механізації й мультимедійності стали основою для те-

атральних експериментів другої половини XX ст., окремо приділивши увагу «синтетичній" драмі та використанню світла замість традиційних декорацій в її сценічних реалізаціях. А. Аронсон один із розділів праці «American Avant-Garde Theatre: A History» (2000) присвятив європейському впливу на американський мистецький авангард, зокрема футуристським експериментам зі світловими ефектами. Е. Фішер-Ліхте у книзі «The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics» (2008) заторкнула питання тяглості футуристських ідей (зокрема ідей «матеріальності» світла і простору) в мистецтві перформансу другої половини минулого століття.

Дехто з сучасних українських театрознавців (зосібно Г. Веселовська, Н. Владимирова, М. Гринишина, О. Клековкін) у межах досліджень художньої культури доби «історичного» авангарду або театральної реформи першої половини XX ст. періодично зверталися до ідейно-естетичної спадщини італійського футуризму. Проте ідеям «світлового» театру в українських дослідженнях не приділялося належної уваги, зазвичай науковці досить побіжно торкалися цієї теми.

Досить побіжне висвітлення ідей «світлового» театру в аналізі українських досліджень зумовило ***мету*** нашої ***статт***і – аналіз процесу формування концепції «театру світла» в межах футуристичної естетики, ключових етапів її розвитку та дослідження можливостей її адаптації й застосування відповідних технологій у сучасній українській театральній практиці.

Виклад основного матеріалу. 1910-ті рр. – час найбільшої активності італійських футуристів у сфері сценічного мистецтва: Ф. Т. Марінетті, У. Боччоні, Дж. Балла, Л. Руссоло, Б. Сеттимеллі – кожен із них зробив свій внесок у концепцію театру, який не відтворює дійсність, а творить нову естетику. У цьому колі Енріко Прамполіні (1894-1956) особливо цікавився сценографією як автономною художньою формою, здатною впливати на глядача на рівні ритму, кольору, світла та об'єму. Ключовим текстом, де оформилося нове бачення театрального простору, виявився його маніфест «Футуристична сценографія» (1915). Тут провідний член мистецького угруповання обстоював радикальну зміну парадигми сценічного мистецтва – перехід від традиційного, ілюзіоністського оформлення кону до формування динамічного, абстрактного, «синтетичного» простору, що «вібрує в унісон із темпами сучасного світу» (Prampolini, 1971, p 225).

Стверджуючи, що традиційна сценографія надто залежна від літературного тексту й драматургії, Е. Прамполіні виступав за повну «емансипацію сценічного простору», який заговорить мовою не наративу, а форми, кольору і руху. «Сценографія мусить бути заснована на чистій архітектурі рухомих об'ємів і кольорових площин, незалежно від сюжету», – заявляв художник. У дусі футуристичного культу швидкості, енергії та машин сценічне оформлення вже не було статичним, натомість набуваючи динаміки, Е. Прамполіні пропонував впроваджувати у вистави рухомі конструкції та кінетичні елементи і застосовувати змінне освітлення, що виступатиме окремим композиційним фактором (Prampolini, 1971, p. 225).

Загалом питання світла у маніфесті посідало чільне місце й поставало тут не як технічний інструмент, а як «повноцінний елемент композиції, засіб емоційного й динамічного впливу», як творець сценічного простору й «матеріал, з якого ліпиться сценічна реальність». Е. Прамполіні бачив у світлі «структурну основу нової сценографії», що приходить на зміну традиційній мальованій декорації. Він пропонував відмовитися від плаского «освітлення з рампи» і створювати натомість «архітектоніку простору за допомогою променів, плям, контрастів та кольорового світла» (Lista, 2013, p. 137). «Світло має стати живою силою, яка формує сценічний простір, як скульптор формує глину. Ми більше не малюємо фарбами – ми моделюємо світлом», – твердив митець (Prampolini, 1971, p. 225).

За Е. Прамполіні, світло як художній чинник футуристичної сценографії відзначалося поліфункціональністю: 1) – виконувало пластичні завдання зі створення об'єму, глибини і рельєфу сцени; 2) – долучалося до драматургії дійства, керуючи його емоційною атмосферою (почуттями тривоги, екстазу, хаосу, спокою тощо); 3) – за допомогою механічних перемикань створювало імпульси та зміни ритму, що активізували сценічну дію; 4) – виступало як інший ритмічний компонент, співзвучний із музикою, рухом і мовленням.

Е. Прамполіні вимагав «емансипації кольорового світла» від його натуралістичного застосування. На його переконання, колір на сцені мав бути не «реалістичним», а «виразним, суб'єктивним, ірраціональним», тобто не «прикрашати» простір, а становити його «емоційну структуру».

Наприклад, замість «нічного освітлення» – «синій імпульс тривоги», замість «сонячного дня» – «жовто-червоний викид енергії» (Prampolini, 1971, p. 226).

Митець розглядав сценографію як своєрідну «хореографію світла і форми». Світло в маніфесті описувалося як «повноцінний актор» сценічного дійства. Також тут звучала думка про створення «оркестру світла», де режисер і сценограф не лише контролюють дії акторів, а й «диригують світловими потоками», ніби музикант тембрами (Там само).

Технології світла (електрика і проєкції), які пропонував використовувати Е. Прамполіні, як на той час, були інноваційними. Йдеться про електричне світло змінної інтенсивності, прожектори з кольоровими фільтрами, кінематографічні проєкції та тіні, рухомі джерела світла, що пересуваються разом із декорацією або акторами. Усе це мало сприяти виникненню «сценічної кінематики», де світло не просто висвітлює, а рухається, трансформується і взаємодіє з глядачем (Berghaus, 1998, p. 79).

Таким чином, у просторовій концепції Е. Прамполіні світло розглядалося насамперед як джерело енергії, що допомагає створювати «чуттєвий, синестетичний ефект», коли глядач не дивиться на сценічну картинку, а «відчуває» простір дійства. За художником, мета театру – не зображати реальність, а «викликати електричний резонанс» між сценою й глядачем. Іншими словами, футуристична сценографія – не тільки декорація, вона – «середовище», яке занурює глядача в нову естетичну реальність. Простір мусить «співдіяти з тілом та емоціями глядача», створюючи «тотальне мистецтво» («arte totale»): «Сцена більше не освітлюватиметься ззаду, замість цього безколірна електромеханічна архітектура оживлятиметься яскравими еманаціями зі світлового джерела <…> Це призведе до виникнення невимушених, тріумфуючих, світлових реальностей <…> Нумо замість освітленої сцени створимо сцену, що освітлює: чия світлова експресія випромінюватиме кольори, яких вимагає театральна дія, з усією емоційною силою <…> В епоху футуризму, коли усе може здійснитися, ми маємо побачити яскраву динамічну архітектуру сцени, що походить від світлового сяйва, яке, трагічно піднімаючись або чуттєво демонструючи себе, неодмінно викличе нові відчуття та емоційні цінності у глядача. Вібрації, кольорові форми (що виробляють електричні розряди і кольорові гази), будуть динамічно звиватися та переплітатися, а ці аутентичні актори-гази невідомого театру мають замістити живих акторів» (Prampolini, 1971, p. 227).

Концепція «світлового театру» Е. Прамполіні не набула закінченого вигляду. Проте передбачене ним використання «чистого» світла і кольору як самостійних виконавців на сцені, що являла собою кінетико-світлову абстракцію, здатну змінюватися у реальному часі, заклало фундамент майбутніх експериментів у світловій сценографії. Самостійно та у співпраці з іншими футуристами (зосібно Дж. Балла і Ф. Деперо), які теж цікавилися проблематикою «світлового» і «кінетичного» театру, митець розробив кілька відповідних театральних проєктів. Це були сценарії «механічних спектаклів», де світло і кольорові проєкції ставали головними рушіями сценічної дії, а живих виконавців замінювала абстрактна взаємодія об'ємів, світлових форм і звуку.

Так, упродовж 1916 р. митець працював над сценографією та концепцією простору «футуристичної синтетичної драми» (короткої експериментальної вистави) під назвою «Торговець серцями» ("Il Venditore di Cuori"), текст якої написав Б. Касавола, а музику – Ф. Б. Прателла. Вистава була алегорією сучасної людини, яка «проміняла свої почуття» на «штучні серця», та іронізувала над дегуманізацією у світі техніки й комерції. За сюжетом, на сцені з'являвся торговець серцями, який продавав людям штучні серця – замінники справжніх емоцій. Це була метафора машинізації почуттів і втрати автентичності.

Форма вистави передбачала мінімальний діалог і перевагу візуальної й звукової дії над вербальною. Актори перебували на сцені разом із маріонетками натуральної величини; щоправда, їхній вигляд був більш абстрактним, а мобільність – значно меншою, ніж у традиційних ляльок; «Примітивна леді» та «Механічна леді» взагалі не рухалися, бо були підвішені до стелі (Goldberg, 1979, p. 17-18).

Сценографія Е. Прамполіні складалася з абстрактних, геометричних конструкцій, що мали рухатися за допомогою механізмів. Тож певний вигляд сцени, так би мовити, не фіксувався – навпаки, вона перебудовувалася на очах у публіки за допомогою світла й механічних елементів. Появу кожного нового «серця» супроводжувала гра кольорових спалахів. Світлові проєкції візуалізували емоційний стан персонажів – нагнітання три-

воги або саркастичний сміх. Музичний супровід дії становили атональні, дисонансні фрагменти Ф. Б. Прателли, за стилістикою близькі до механічної шумової музики Л. Руссоло (Berghaus, 1998, p. 83).

«Торговець серцями» – одна з перших спроб футуристів створити спектакль, де слово поступається місцем світлу, кольору, руху і звуку. Через брак технічних можливостей і перерву в діяльності футуристів після Першої світової війни первісний задум не був втілений повністю. Проте ескізи сценографії Е. Прамполіні та фрагменти тексту Б. Касаволи збереглися і надихали театральних експериментаторів 1920-х рр.

До того ж «Торговець серцями» виявився не поодинокою роботою, але частиною ширшої програми Е. Прамполіні, що мала на меті зруйнувати традиційний театр і побудувати новий – театр енергії, ритму і світла. Іншим проєктом митця у дусі світлового/кінетичного театру став «Механічний балет» («Balletto Meccanico») (1917) – абстрактна танцювальна композиція, де замість танцюристів виступали механічні об'єкти – геометричні конструкції (циліндри, кулі, піраміди). Їхній ритм і характер рухів задавали кольорові прожектори та шумові композиції у стилістиці Л. Руссоло. Це була спроба створити «театральний аналог абстрактного живопису», оживленого у просторі й часі завдяки світлу і руху (Lista, 2013, p. 188).

Наступного року Е. Прамполіні презентував проєкт динамічного сценічного середовища «Сценічна конструкція» («Costruzione Sceniса»), що перетворював сцену з «кону для акторів» на «самостійну активну сутність». Йшлося про рухомий майданчик із вбудованими механізмами і проєкційними екранами, де світло й об'єкти постійно змінювали конфігурацію, щоб сцена скидалася на «живий організм».

Також на 1918 р. Е. Прамполіні запланував постановку «Абстрактних спектаклів" («Spettacoli Astratti») – серії коротких сцен «за участі» світла, звуку і конструкцій. Це мав бути експеримент із «перехресним монтажем світла і шуму», аби отримати ефект «сенсорного занурення без традиційної розповідності» (Berghaus, 1998, p. 96-97).

Паралельно з маніфестом Е. Прамполіні була опублікована інша заява футуристів із характерною для «глобалістських» амбіцій членів угруповання назвою «Футуристичне відновлення Всесвіту» («Ricostruzione futurista dell'universo»). Її співавтором (поряд з Ф. Деперо) виступив Джакомо Балла (1871-1958) – художник, який також відіграв важливу роль у формуванні естетики «світлового театру».

Основна ідея маніфесту полягала у звільненні театру від реалістичних елементів. Натомість його автори знову закликали до формування абстрактного сценічного простору за допомогою світла, кольору і руху, до «механізації дії» та відмови від «психології» в акторському виконанні й до «пластичної динаміки» – уподібнення сценічного простору візуальному вибуху кольорового світла і форм: «Ми відмовляємося від старого театру, з його отруйною літературністю та психологією. Ми творимо сцену, яка мислить світлом, дихає рухом, пульсує кольором. Це буде нова форма поезії – поезія світла й механіки <…>. Ми створюватимемо живі об'єкти, що рухаються, світяться, звучать, блимають – реальні дива, які глядач не зможе назвати ні скульптурою, ні театром <…>. Ми віримо в пластичну динаміку, де замість декорацій будуть рухомі кольорові площини, світлові проекції, об'єкти з ритмом. Театр майбутнього – це організм з електричних променів, дзижчання моторів, фосфоресценцій і прозорих тіл <…>. Людина більше не є центром дії. Усе довкола – світло, звук, простір – стає актором. Це – театр без драми, без автора, без психології. Це – театр електричної душі» (Balla, Depero, 1973, p. 197-200).

Проте, на відміну від Е. Прамполіні, Дж. Балла поталанило наступного року реалізувати базові положення їхнього з Ф. Деперо програмного документа у симфонічній фантазії І. Стравінського «Феєрверк», презентованій трупою С. Дягілєва на сцені римського театру «Констанці». У п'ятихвилинному «балеті без танцюристів» виконавцями виступали декорації та світло. За ескізами художника було побудовано картонну конструкцію, яка розташовувалася посеред темного кону. Впродовж дії світлові промені або охоплювали її повністю, або вихоплювали її окремі частини. Дж. Балла розробив детальний світловий сценарій із хронометражем і вказівками щодо зміни кольору, розташування світлових променів, ступеня їхньої прозорості. Вони з точністю прямували за музичними акцентами і грою тембрів.

Художник сам диригував «світловим балетом». Використовуючи клавіатуру з перемикачами, він почергово затемнював й освітлював кін і глядацьку залу. За кілька хвилин публіка всти-

гала побачити сорок дев'ять декораційних перемін. Дж. Балла «заповнив сцену приголомшливим нагромадженням кристалічних форм, різнокольоровими світловими променями, символами безкінечності (спіралями і рухливими світловими хвилями), емблемами світла (обеліском, пірамідами, променями сонячного і блідого місячного сяйва), аеродинамічними символами (польотами стрижів і вогняних птахів). Усе це проєктувалося на чорний задник, підсвічений ззаду червоними променями» (Goldberg, 1979, p. 41).

Однак, всупереч очікуванням італійської художньої критики від «безпрецедентної сценічної проєкції», незвичайний задум Дж. Балла зазнав провалу. Щоправда, претензії рецензентів і публіки, однаково розчарованих побаченим, стосувалися насамперед технічного боку видовища, тобто тих мізерних тогочасних засобів, за допомогою яких було відтворено футуристичну музично-світлову композицію. Зосібно рецензент газети «La Tribuna» скаржився: «Пластико-світлова картина вчора ввечері зовсім не досягла успіху через недостатню підготовленість оператора, на якого покладалося важке завдання регулювання швидкої зміни послідовності світлових ігор. Сумна затримка з приведенням у дію цих ігор призвела до того, що після відкриття завіси глядачі опинилися перед набором гігантських багатогранних форм, ваговитих та невиразних. Це були трупи світних організмів, створених фантазією Джакомо Балла» (Gigli, 2005, p. 44).

Той факт, що ідейно-художні засади «світлового театру» доволі швидко стали стрижневими мало не для кожної програми, спрямованої на переосмислення ролі, значення та естетики художньої творчості в епоху технологічного прогресу, доводить маніфест «Електрично-коливально-світлового театру» («Teatro Elettrico Vibrante Luminoso»), 1920 р. оприлюднений Мауро Монтальті – італійським художником і теоретиком авангарду, близьким до футуристів. Він також прагнув створити нову форму театру, де основними засобами вираження були б світло, колір і рух, замість традиційних елементів, таких як актори, декорації та діалоги, і вважав, що такий театр зможе передавати емоції та ідеї безпосередньо через візуальні та сенсорні стимули, роблячи мистецтво загальнозрозумілим і доступнішим для ширшої аудиторії, включаючи людей з обмеженими можливостями, наприклад, глухих (Montalti, 1971, p. 222).

Сцена в театрі М. Монтальті уявлялася як темна камера, де задник складався з безлічі електричних ламп різних кольорів і тональностей. Ці лампи, керовані спеціальним електричним механізмом, створювали динамічні світлові форми – спіралі, параболи, еліпси – що змінювалися в ритмі та кольорі, передаючи настрій і сюжет без слів.

Для прикладу вистави майбутнього «електричного театру» М. Монтальті адаптував бальний епізод з третього акту драми Л. Андрєєва «Життя Людини»: «Піднімається червона завіса. Чутлива темрява вкрита туманністю з парних цяток різних кольорів, що крутяться у різні боки, стикаючись і перехрещуючись між собою […]. Майже загублений у пітьмі, Він стоїть нерухомо, представлений низкою жовтуватих вогнів у формі літери S, всередині якої дрижить синювато-червоний пучок […]. Позаду у кутку трійка нудних одноманітних музикантів, виражених трьома різного розміру вертикалями, схожими з індійськими колонами, дуже похмурого фіолетового кольору. Бал вмикається. Його утворюють швидкі спіралі різних кольорів, які обертаються у всіх можливих напрямках <...>. Обабіч двох балок танцюристи сходяться й розходяться однаковими рівномірними рухами, удаючи пишні реверанси <...>. Тріо музикантів грає як у першій сцені <...>. Туманності червоних, жовтих, зелених, фіолетових, коричневих кольорів, розбившись на невеликі танцюючі групи, поступово зникають праворуч. Лише один жовтуватий вогник (крім Нього і музикантів) залишається на сцені, робить пірует і теж зникає праворуч <...>. Майже повна темрява, видно тільки Його, нерухомого, у правому кутку та тріо граючих музикантів – у лівому <...>. Він швидко перетинає сцену і зупиняється ліворуч. Синювато-червоний пучок у центрі зменшується на дві третини від початкової величини і майже не мерехтить»(Montalti, 1971, p. 222-224).

На думку С. Діксона, у перформансі, запропонованому італійським митцем, був представлений @цикл матеріалізації, дематеріалізації та рематеріалізації людського тіла <...> за допомогою динамічної трансформації схожих із зірками кольорових вогнів, які в навколишній темряві оживляли і визначали мерехтливі форми людського життя, пробуджуючи духовне й позаземне видіння технологічно мутуючого тіла» (Dixon, 2007, p. 21).

Висновки. «Театр світла» італійського футуризму постав як радикальний виклик традиційним міметичним формам сценічного мистецтва. Футуристи натомість прагнули створювати «нову реальність» – електрифіковану, а отже динамічну і здатну безпосередньо впливати на емоції глядача через абстрактні образи, ритм і світло. Е. Прамполіні розглядав світло як архітектонічну субстанцію сцени, що формує простір і настрій, стираючи межі між актором, об'єктом і глядачем. Його «сценічна архітектура» передбачала активну взаємодію світла, звуку та руху, що майже передбачає концепцію імерсивного театру. Дж. Балла, натхнений ідеями динамізму і кольорової експресії, прагнув передати енергію сучасного міста та технологічний прорив за допомогою світлових ритмів і кольорових контрапунктів, де світло функціонувало не як ілюмінація, а як повноцінний драматургічний елемент. М.Монтальті у своїй концепції «електрично-коливально-світлового театру» фактично передбачив принципи світлової музики та мультимедійних інсталяцій. У його моделі театр повністю відмовлявся від актора – від його міміки, жесту й мови на користь світлової абстракції. Це був театр для органів сприйняття, а не для розуму. Усі ці проєкти об'єднувала ідея трансформації театру у нову, енергетичну, синтетичну форму мистецтва, де світло стає основним носієм драматургії.

«Театр світла» італійського футуризму не тільки залишив слід в історії авангарду, а й виявився візіонерським проєктом, що передбачив напрями розвитку сучасного сценічного мистецтва. Його відлуння ми відчуваємо сьогодні у сценографії, перформансі, взаємодії технологій і тіла, зокрема й в українських проєктах візуального та віртуального театру, мультимедійних інсталяціях та світлографіці, що доводять дедалі активнішу інтеграцію вітчизняної сцени у глобальний мистецький простір.

Джерела та література

Юдова-Романова, К., Стрельчук, В., Чубукова, Ю. (2019). Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник КНУКіМ. Серія Сценічне мистецтво*, *2*(1). С. 52-72. https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749

Balla, G., Depero, F. (1973). Futurist reconstruction of the universe. *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*. A. Umbro (Ed.). NY: Viking Press. P. 197-200.

Berghaus, G. (1998). Italian Futurist Theatre: 1909–1944. Oxford: Clarendon Press. 610 p.

Lista, G. (2013). Enrico Prampolini futurista europeo. Roma: Carocci editore. 352 p.

Dixon, S. (2007). Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. Cambridge MA: MIT Press. 832 p.

Gigli, E. (2005). Giochi di luce e forme strane di Giacomo Balla. Roma: De Luca Editori d'Arte. 80 p.

Goldberg, R. (1979). Performance: live art, 1909 to the present. NY: H. N. Abrams Inc. 128 p.

Montalti, M. (1971). For a New Theatre «Electric-Vibrating-Luminous». *Futurist Performance*. M. Kirby (Ed). New York: PAJ Publications. P. 222-224.

Prampolini, E. (1971). Futurist Scenography. *Futurist Performance*. M. Kirby (Ed). New York: PAJ Publications. P. 225-227.

References

Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V., Chubukova, Yu. (2019). Rezhyserski innovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi [Directorial Innovations in the Use of Technical Means and Technologies in Scenic Arts]. *Visnyk KNUKiM. Seriia Stsenichne mystetstvo,* 2(1). S. 52-72. https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749

Balla, G., Depero, F. (1973). Futurist reconstruction of the universe. *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*. A. Umbro (Ed.). NY: Viking Press. P.197-200.

Berghaus, G. (1998). Italian Futurist Theatre: 1909–1944. Oxford: Clarendon Press. 610 p.

Lista, G. (2013). Enrico Prampolini futurista europeo. Roma: Carocci editore. 352 p.

Dixon, S. (2007). Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. Cambridge MA: MIT Press. 832 p.

Gigli, E. (2005). Giochi di luce e forme strane di Giacomo Balla. Roma: De Luca Editori d'Arte. 80 p.

Goldberg, R. (1979). Performance: live art, 1909 to the present. NY: H. N. Abrams Inc. 128 p.

Montalti, M. (1971). For a New Theatre «Electric-Vibrating-Luminous». *Futurist Performance*. M. Kirby (Ed). New York: PAJ Publications. P. 222-224.

Prampolini, E. (1971). Futurist Scenography. *Futurist Performance*. M. Kirby (Ed). New York: PAJ Publications. P. 225-227.

Yaroslav Chygliaiev

Light as a scenic dominant in the theatre of italian futurism (1910s–1920s)

Abstract. The ***aim*** of this article is to analyze the formation of the concept of the «theatre of light» with in the framework of Futurist aesthetics, to examine the key stages of its development, and to explore the potential for adapting and applying related technologies in contemporary Ukrainian theatrical discourse. The ***methodology*** is grounded in the use of analytical, cultural-historical, and descriptive approaches to present the subject of study and substantiate the conclusions. The ***scientific novelty*** of this research lies in presenting the «theatre 17 of light» of Italian Futurism as a visionary project that anticipated one of the developmental trajectories of modern stage art. ***Conclusions***. The «theatre of light» of Italian Futurism emerged as a radical challenge to traditional mimetic forms of theatrical art. Instead, Futurists sought to create a «new reality» – dynamic, electrified, and capable of directly affecting the viewer's emotions through abstract imagery, rhythm, and light. Enrico Prampolini viewed light as an architectonic substance of the stage, shaping space and atmosphere while dissolving the boundaries between actor, object, and audience. His concept of «scenic architecture» involved the active interplay of light, sound, and movement – anticipating the principles of immersive theatre. Giacomo Balla, inspired by the ideas of dynamism and coloristic expression, aimed to convey the energy of the modern city and technological breakthrough through light rhythms and color counterpoints, where light functioned not merely as illumination, but as a full- fledged dramaturgical element. In his concept of the «electric-oscillating-light theatre», Mino Montalti effectively anticipated the principles of light music and multimedia installations. His theatrical model abandoned the actor entirely – dispensing with facial expressions, gestures, and speech in favor of light abstraction. All these projects shared a common vision of transforming theatre into a new, energetic, synthetic art form, in which light becomes the primary vehicle of dramaturgy. The echoes of these concepts are evident today in scenography, performance art, and the interaction of technology and the body – including in Ukrainian projects of visual and virtual theatre, multimedia installations, and light- based graphics – demonstrating the increasing integration of the national stage into the global artistic discourse.

Keywords: light theatre, theatre of light, Futurism, non-mimetic forms, abstract imagery, scenic architecture, light music, light graphics, multimedia installation, visual theatre.

Подано до редакції 27.08.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 792.028:378.6.022](477:47)](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345156

***Щурська Олена*,**
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-8057-148X
старша викладачка кафедри акторської майстерності та режисури драми. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

***Shchurska Olena*,**
Senior Lecturer of the Acting and Drama Directing Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

ВІД РАДЯНСЬКОГО ПОСЛУХУ ДО ІНТУЇТИВНОЇ ПРИСУТНОСТІ В ТЕАТРАЛЬНІЙ ПЕДАГОГІЦІ

Анотація. ***Мета статті –*** дослідити трансформацію театральної педагогіки від радянського послуху до моделі інтуїтивної присутності актора. Розглянути вплив ідеологічних систем на тіло та свідомість митця. Зосередити увагу на проблемі, і знайти власний шлях до методології виховання і можливості розвитку інтуїтивної присутності актора. ***Методологія дослідження.*** Дослідити роль традиційних і сучасних методик, а також актуальність інтеграції західних технік у вітчизняну театральну освіту. Проаналізувати історичний вплив радянських моделей театральної педагогіки на формування актора. Дослідивши історичну динаміку розвитку методології, здійснити спробу формування нової методології сучасного актора. Це можливо при детальному аналізі всіх спроб і помилок у навчальному процесі. ***Наукова новизна.*** Запропоновано концептуальну модель інтуїтивної присутності актора, яка *інтегрує* суб'єктність тіла, емпіричний і критичний підхід до технік, а також можливість інтеграції західних методик без втрати національної театральної традиції. Слід зазначити, що дана модель лише частково використовувалась у сучасній театральній практиці. Авторка дослідження наполягає на тому, аби концептуально, докорінно сфокусувати увагу на ті історичні важелі, що не давали *справжньої* акторської свободи, а значить і не допускали повної присутності, лише створювали її ілюзію. ***Висновки.*** Визначено, що подолання радянської спадщини у педагогіці вимагає переходу від дисциплінарної моделі до педагогіки співприсутності, що включає реформування системи оцінювання, впровадження ротації викладачів та інтеграцію сучасних світових технік. У перспективі планується створити цілу концепцію, в якій актор – як інструмент своєї самобутності. Створити концепт, в якому митець-актор володіє інструментами сучасного авторського театру.

Ключові слова: Театральна педагогіка, інтуїтивна присутність, радянський послух, традиція, суб'єктність, методологія навчання, дисципліна.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Українська театральна педагогіка наразі значною мірою залишається успадкованою від радянської системи, що формує тіло як дисциплінований інструмент, підпорядкований авторитету педагога. Водночас відсутність системної методології сучасної освіти обмежує розвиток суб'єктності та творчого пошуку актора.

Радянська система театральної педагогіки будувалася на принципі вертикалі влади: викладач-майстер подавався як носій «єдино правильної» методики, що зобов'язувала студента до повної слухняності. В основі лежала модель школи підпорядкування, де дисципліна, ідеологічна лояльність і технічне відтворення заданих зразків переважали над творчим пошуком. Увесь творчий апарат актора збудований на своєрідній моделі очікування. Він не шукає, не створює, він очікує команди і видає результат, якого від нього бажають, та це тільки бачення педагога. Це не співавторство, а диктатура. Як перебудувати цю схему співпраці педагога і студента актора й режисера, де немає спільного співавторства, де результат невідомий наперед, враховуючи, що вся методологія в бібліотечних програмах навчання досі залишилась із радянських часів, а де-не-де майстри досі звично викладають систему Станіславського?

Як зазначив Олександр Клековкін у вступній статті до книги Степана Бондарчука «Мімограмота. Майстерство актора»: «зрозуміло, що ні ідеї репресованого Мейєрхольда (німця) або Курбаса (українця), ні навіть хоч і не репресованого, а все ж опального Таїрова за жодних обставин не могли претендувати на роль «єдино вірного вчення». Все збіглося на постаті Станіславського – гордості й окрасі російської культури (він і сам постійно наголошував, що театр переживання – це російський театр, який відповідає саме російським, як сказали б сьогодні, «скрепам» (Бондарчук, 2023, с. 23).

Попри трансформації після розпаду СРСР, значна частина цієї структури збереглася: принцип «майстерні» досі домінує. Хоча сьогодні у викладанні з'являються нові методи, запозичення з міжнародного контексту й розмови про академічну свободу, насправді ж, часто продовжує діяти логіка «послуху»: страх перед оцінкою, відсутність рівноправного діалогу та брак механізмів захисту студентів і викладачів. Таким чином, сучасний стан позначений подвійністю – офіційно декларованим оновленням і фактичною інерцією радянської педагогічної традиції.

Особистий досвід показує: навіть тоді, коли прагнеш свободи, легко несвідомо відтворити риторику авторитету – жорсткий інтонаційний акцент, погляд, що вимагає покори. Ці механізми настільки вкорінені, що продовжують працювати всупереч новим цінностям. Єдиний спосіб подолати цю інерцію – усвідомити всі рудименти педагогіки, сформованої на сьогодні.

Ця публікація має на меті проаналізувати феномен радянського послуху як тілесно-педагогічної структури, виявити його живучість у сучасних театральних практиках і окреслити шляхи переходу до моделі інтуїтивної присутності – як потенційної основи для театру майбутнього.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблематиці радянської театральної спадщини та пошуку національної ідентичності в українському театрі присвячені праці низки дослідників. Вплив ідеологічних систем на тіло митця розглядав Єжи Гротовський (Гротовський, 1999). Концепцію сценічного біосу як основи акторської присутності систематизував Еудженіо Барба (Барба, 2001). Досвід Леся Курбаса як альтернативу імперській методології висвітлює Йосип Гірняк (Гірняк, 2022). Сучасний аналіз української театральної педагогіки та унікальну методику «Мімограмоти» представлено в праці Степана Бондарчука (Бондарчук, 2023). Також розглянуто праці Роберта Вілсона (Вілсон, 2025), Мейснера (Мейснер, 2023), Брука (Brook, 1995) та інших західних і українських педагогів; висвітлено проблеми передачі методологій через систему «майстерень» та обмежений доступ до сучасної літератури і технік, а також проаналізовано досвід Леся Курбаса, як приклад збереження національної традиції та суб'єктності актора всупереч ідеологічному тиску.

Необхідним у дослідженні був історичний контекст радянського періоду, аналіз якого досліджено у працях С. Павличко і Р. Мокрика (Павличко, 2024; Мокрик, 2023). Спостерігаючи за шляхом виживання митців, журналістів, політиків і розвитку української культури логічною змальовується картина репресій. Сьогодні постає необхідність реабілітації не тільки постатей у постколоніальні часи, а й реабілітації потребує мистецтво цілої епохи модернізму, постмодернізму постдраматичного театру, яке не було проявлено і зазнало репресій,

а тому не відбувся природний стрибок мистецтва, методології у театральній педагогіці. Тепер реабілітації потребує Методологія Курбаса, бо сучасне мистецтво не може народитися на ґрунті соцреалізму. Інакше це буде мутант. Навіть часи відлиги і перебудови не змогли реабілітувати ці пласти пропущених уроків мистецтва. Як зазначав Г.-Т. Леман у своїй праці про реалізм у постдраматичному театрі – «реальність вторглась в театральне дійство», – так і соцреалізм вторгся у мистецтво періоду совєтської експансії (Lehmann, 2006).

Водночас методологічна база майже не розвивається: вона обмежена історіографією доби Курбаса, сучасні майстри нечасто відкривають свої методики, їх посібників та методичних матеріалів просто немає. З іншого боку, сьогодні суттєво поповнився список перекладених методик світових театральних практик, які варто включати до навчальних програм і рекомендувати студентам – наприклад, праці Роберта Вілсона, Антонена Арто, Єжи Ґротовського, Сенфорда Мейснера та ін. Проте багато творів Пітера Брука чи дослідження про постдраматичний театр Ганса-Тиса Лемана досі залишаються недоступними українською мовою. Врешті, через свою унікальну методологію привернула увагу сучасних театральних шкіл «Мімограмота. Майстерство актора» Степана Бондарчука (Бондарчук, 2023), про яку студенти Університету навіть не чули, хоча вона видана силами університету, та наполегливою працею М. М. Шкарабана, який досліджував методології школи Л. Курбаса. Така ситуація створює численні «білі плями» та значні порушення знання навіть того, що є просто поруч. Характерною є хаотичність і сприйняття методів викладання як передачі давно засвоєних уроків, враховуючи що, водночас, сучасні європейські та світові практики частково інтегровані у навчальний процес і час визнати, що театральна освіта потребує глибокої трансформації.

Ця стаття не є критикою «чужої» педагогіки – радше це спроба подивитися в дзеркало власної практики. Дзеркало це – викривлене десятиліттями традицій, успадкованих від радянської театральної школи.

Втім, попри значний інтерес до окремих аспектів, комплексне дослідження переходу від педагогіки послуху до педагогіки присутності в українському контексті залишається невирішеним питанням. Це визначає ***мету статті*** – проаналізувати радянську спадщину в театральній педагогіці та розробити концептуальні засади моделі інтуїтивної присутності актора. Для досягнення мети вирішуються такі завдання: проаналізувати вплив радянських моделей на формування актора; дослідити явище «тілесної спадковості» радянського послуху в сучасній практиці; визначити поняття інтуїтивної присутності на основі теорій Є. Барби, Є. Гротовського, С. Бондарчука; запропонувати практичні шляхи трансформації навчального процесу.

Виклад основного матеріалу. Радянський послух: тіло як дисципліна. З одного боку, постає питання: чи є тіло інструментом актора чи інструментом для актора? У цьому вимірі визначальною є суб'єктність. Якщо тілом керує сам актор, воно зберігає здатність бути інструментом для творчості, адже актор чує його і діє у співзвучності з ним. Натомість, коли тіло стає інструментом у руках педагога, воно втрачає суб'єктність і перетворюється на об'єкт зовнішнього контролю. У такій ситуації актор перестає довіряти собі й власній присутності, натомість починає довіряти іншому, втрачаючи внутрішню автономію.

У радянській театральній педагогіці акторська школа функціонувала як мікромодель політичного устрою. Вправи були спрямовані не лише на розвиток техніки, а й на формування тіла, яке «слухається» – тіла як дисциплінованого механізму. Індивідуальність – декларована як цінність – у реальності ж придушувалась.

Педагогічна парадигма передбачала «злам» особистості як необхідну умову «відкриття актора». Майстер ставав центральною фігурою, єдиним джерелом істини. Його тіло, інтонації, інтерпретації – ставали зразком, який студент мав засвоїти та наслідувати. Часто це призводило до втрати власного голосу, «стирання» індивідуальності.

Нормою стала естетика страждання як синонім «глибини»: сльози, фізичне виснаження, психологічне напруження – все це визнавалося ознаками «справжньої» гри. Парадоксально, але у ситуації відсутності чітких критеріїв результату, саме «страждання» виконувало функцію «верифікації» творчої праці. Це породжувало культ «жертвоприношення» заради мистецтва.

Освітній процес організовувався як жорстка вертикаль: знання передавалося згори вниз, помилки трактувалися не як частина процесу навчання, а як прояви непослуху. Будь-які альтернативні моделі навчання – «неофітство» або «єресь». На-

віть методи, що сьогодні видаються ліберальними, часто містили в собі приховану ієрархію: «Я знаю, як тобі допомогти», – без визнання власної обмеженості чи відкритості до діалогу. «Викладач все знає», «студент нічого не знає», «якщо викладач не знає…» Об'єкт дослідження: реакція студентів на позицію викладача у випадках, коли останній визнає відсутність готової відповіді.

Аналіз: фраза «Я не знаю» з вуст педагога часто сприймається як втрата авторитету. Бо викладач «не має права не знати». Така реакція виявляє дію вкорінених у свідомості настанов, характерних для радянської педагогічної системи, де право на незнання заперечувалося як ознака слабкості. А коли викладач чи режисер не має знати наперед – його завдання створити простір пошуку. Це не готове знання, а довіра до інтуїції, яка веде до того, чого ще не існує. Кожна роль і кожна вистава – це творення того, чого ще не було в природі, і в цьому полягає сутність творчості. Вище знання – це не готовий результат, а знання шляху, який веде до «нової землі», ще не відкритої, але передчутно можливої.

Простежимо сліди послуху сьогодні у тілесній спадковості. Послух, сформований у радянській школі, не завжди розпізнається як ідеологія – він живе в тілі. У м'язовій напрузі, у жорсткому погляді, у потребі «довести» свою правоту, у спробі «поставити студента на місце». Ці реакції виникають на рівні інстинкту, а не свідомої методики. Система оцінювання у традиційній театральній педагогіці часто виступає як рудимент дисциплінарного контролю, що поєднує елементи «покарання» та «заохочення». Вона не враховує індивідуальні здібності та шлях розвитку студента, зводячи його до цифри або «ярлика». У цьому сенсі оцінка мала б стати швидше рецензією на роботу, ніж точним відображенням акторської компетентності, бо не здатна передати нюанси творчого процесу. Більш продуктивним підходом є формування системи зворотного зв'язку, яка фіксує прогрес та якість виконання завдань без використання числових оцінок.

Сучасні викладачі, які працюють з вербатімом, імпровізацією, тілесними техніками, нерідко відтворюють жести вертикалі: вимагають результату, контролюють процес, нав'язують «правильні» емоційні реакції. Студент позбавлений права на незнання, на помилку, на тілесну непевність. Свобода можлива лише як свідомий опір, як уважна внутрішня робота з тілом, голосом, простором.

Не можна недооцінювати надбань радянської театральної школи – серед її випускників є постаті, які створили унікальні мистецькі явища всупереч системі або завдяки критичному мисленню викладачів, які не обслуговували ідеологію. Серед українських митців, які працювали в радянський період і змогли зберегти власну художню індивідуальність, слід виокремити режисерів Олександра Довженка, Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка, Сергія Данченка, Леоніда Бикова та Кіру Муратову, Леся Танюка, які зробили значний внесок у світовий театр і кіно; серед акторів – Іван Миколайчук, Богдан Ступка, Микола Гринько, Костянтин Степанков, Ада Роговцева та Богдан Бенюк. Ці постаті демонструють, що свобода в творчості можлива навіть у рамках авторитарної системи, завдяки свідомому опору, критичному мисленню та уважній роботі з тілом, голосом і простором, зберігаючи власну натуру та унікальне мистецьке бачення. Їх заслугою є також формування власного ремесла, яке, як термін і практика, потребує сьогодні більш прицільного осмислення. Слово «ремісник» походить від латинського remex (весляр) – remis (весло) і через середньовічну латину artes mechanicae стало позначати людину, яка займається ручним або технічним промислом, тобто виробляє речі за професією чи навичкою. Водночас існує і переносне значення: «Той, хто працює шаблонно, без творчої ініціативи, натхнення» (*Словник української мови*: в 11 т. 1970–1980, т. 7, с. 502). Доволі часто «ремесло» розглядається як альтернатива творчості. Майстер «навчає ремеслу», а студент – відтворює, не ставлячи під сумнів форму. У результаті виникає феномен імітаційного психологізму, коли «душевність» симулюється технікою, без жодного особистісного залучення. Але не слід плутати ремесло зі «сліпим наслідуванням» чи «технічним копіюванням» – ремесло є основою для творчості, а не її обмеженням. Треба відділяти ремесло від авторитарного нав'язування правил: йому можна навчати, але не «накладати» на студента, воно має поєднувати техніку і власну інтуїтивну присутність.

Навчання впродовж кількох років у одного майстра створює унікальну можливість глибокого занурення в систему його ремесла, водночас породжуючи ризик абсолютної ідентифікації студента

з його методикою. Такий підхід формує сильну технічну базу, але може водночас обмежувати власну художню присутність і критичне мислення, якщо немає контрастів та альтернативних перспектив. Саме ця дилема стає ключовим аргументом у розгляді «системи майстерень» і питання, як забезпечити розвиток індивідуального голосу актора без втрати професійної глибини.

Сама структура «майстерень» як педагогічна система обслуговувала вертикаль нагляду та контролю, аналогічну політичній структурі радянської держави. У країнах Центральної Європи ця модель була реформована ще наприкінці 1980-х. Наприклад, Театральний факультет Академії музичних мистецтв у Празі після 1989 року ліквідував систему «майстерень», визнавши її неефективною в умовах посттоталітарного суспільства.

Точне відображення цієї ситуації пропонує Єжи Ґротовський. Він зазначає, що коли актор використовує своє тіло не як простір для духовної дії, а як знаряддя для заробітку або догоджання глядачеві – мистецтво перетворюється на «форму проституції» (Ґротовський, 1999, с. 24). Це – метафора втрати інтуїтивної присутності, заміни глибинної суб'єктності на техніко-ідеологічну функцію. Як правило, кожна майстерня це така собі міні-держава з власною конституцією, правилами і традиціями, та це не завжди безпечно для кожного творчого суб'єкта.

Тепер більш прицільно зупинимось на дефініції терміна «присутність», щоб це визначення допомогло сформувати модель актора майбутнього. Єжи Ґротовський описує стан актора як «тотальну дію», коли тіло, голос і внутрішній імпульс існують в абсолютній єдності – це й є те, що пізніше стали називати «присутністю». А вже пізніше Евдженіо Барба (учень Ґротовського) одним із перших систематизував саме поняття «scenic presence» у 1970–1980-х роках. Він наголошував, що присутність – це не просто харизма, а результат «передекспресивних технік», які роблять актора видимим і відчутним на сцені навіть до початку гри. Це так звана техніка *тамеру* (театрів Но і Кабукі). «<...>вміння зберігати енергію, зосереджуватися на обмеженій у просторі акції з енергією, потрібною для виконання набагато більшої акції» (Барба, 2001, с. 59).

Як налаштовувати внутрішній «радар» присутності? – питання, що постає у центрі педагогіки майбутнього. Інтуїтивна присутність: тіло як суб'єкт, а не об'єкт. У цій частині статті розглядається альтернативна модель театральної присутності, в основі якої лежить розуміння тіла не як інструмента виконання, а як автономного суб'єкта досвіду з глибоко чуттєвим та інтуїтивним сприйняттям світу.

Поняття інтуїтивної присутності описується як тілесний стан відкритості, за якого актор чи акторка діє у внутрішньому резонансі із собою, дії зсередини. У цьому педагогічному контексті роль викладача теж змінюється: він стає свідком, супутником, співучасником дослідження.

Особливої уваги потребує створення таких форм взаємодії у студентських групах, які відповідають реальній театральній практиці: режисер + драматург + актор; режисер + сценограф. Власне, курси, які формуються у подібних зв'язках мають суттєвий ефект. Саме так працює Академія мистецтв у Празі. Педагог у цих зв'язках має залишатися уважним спостерігачем, який делікатно спрямовує увагу студентів до точок присутності – моментів, коли через співтворчість і тілесну взаємодію проступає автентичний голос актора, режисера, сценографа і драматурга. Цей голос є підґрунтям для формування творчої сміливості – здатності «перевертати стіл», порушувати шаблони та мислити новими категоріями.

Проблема спадкоємності й традиції в театрі вимагає чесного погляду і критичного мислення. Ключовим завданням є встановлення відбору між «сценічним попелом», практиками, що втратили актуальність, та живими традиціями-каталізаторами, що формують ціннісну матрицю та здатні до генерації нових творчих процесів. Таким чином, стратегія розвитку має ґрунтуватися на виборі, що розрізняє мертвий канон і смислотворчу традицію, здатну до діалогу з сучасністю. Евдженіо Барба у праці «Паперове каное» висловлює занепокоєння щодо дотримання традиції: «У численних анекдотах розповідається про те, як багато азійських і європейських майстрів (таких, як Етьєн Декру) забороняли своїм учням наближатися, навіть як простим глядачам, до інших лицедійних форм. Вони стверджували, що тільки так будуть збережені чистота і якість їхнього мистецтва, тільки так учень присвятить себе тому шляхові, який він вибрав» (Барба, 2001, с. 37).

Справжнє збагачення традиції відбувається тоді, коли культура не ізолюється, а вміє адаптувати і трансформувати зовнішні впливи по-своєму, зберігаючи власну присутність і техніку. Барба

застерігає від «пожирання результатів», тобто копіювання зовнішніх форм іншої культури без розуміння внутрішньої логіки, етики й «прихованої техніки» яка ці форми породила.

Популярність акторських тренінгів і майстер-класів, зокрема з технік Мейснера, Чабак, Гротовського, Кокто – породила ринок викладачів, які пропонують свої послуги як «майстри» цієї методики. Цей запит виникає не через брак інтересу, а через відсутність системної реформованої театральної освіти, яка могла б надати студентам глибоке, цілісне опанування технікою. Таким чином, ринок майстер-класів виступає симптомом потреби у структурованій і сучасній методології.

Для постколоніального мистецтва це надзвичайно важливо, бо в багатьох країнах, колонізованих у минулому, мистецька ідентичність формувалася під тиском чужинських матриць – часто на шкоду автентичним практикам. Митець має знати свою землю – не в сенсі національної замкненості, а в сенсі віднайдення глибини ремесла, яке він практикує. І лише коли це ремесло стало частиною його психофізики, тоді він може зустрітися з іншим – інакше це буде зустріч не митців, а масок.

Ще одна цитата на цей раз вітчизняного митця режисера, актора, що тісно співпрацював з Лесем Курбасом, – Йосипа Гірняка, як свідка подій.

Йдеться про події 1922-го року, в той час, коли основний ідеологічний фронт театру був очолений такими російськими режисерами, як Мейєрхольд, Вахтангов, Станіславський. Шлях нав'язування комуністичних ідей не оминав і цих режисерів, а з іншого боку – заглиблення і повернення до російської дореволюційної театральної системи. На цьому тлі Курбас, шукаючи новий театр після вистав «Гайдамаки», «Газ» і, нарешті, «Джіммі Ґіґґінс», опинився у конфронтації з московськими театрами. Курбасівський «Березіль», як засвідчує Гірняк, здійснив «стрибок українського театру з народного побуту у світовий процес культурно-духовних проблем» (Гірняк, 2022, с. 208).

Цей перехід – це відмова Курбаса від ідеї «малоросійського» театру як виключно фольклорного й провінційного. Він інтегрував українську сцену в контекст світової філософії, естетики, авангарду. Курбас не просто створював новаторські вистави – він формував альтернативу імперській театральній методології, в якій актор зводився до виконавця фіксованої техніки (як у школі Мейєрхольда), а театр – до рупора державної ідеології.

Формування інтуїтивної присутності потребує відповідного налаштування в навчальному процесі: розвиток вміння відчувати, помічати тілесні сигнали, слухати себе й партнера; застосування практик рефлексивного запитування: "Що я зараз відчуваю?", "Де це в тілі?", "Чи безпечно мені туди йти?"; створення простору лабораторії, позбавленого заздалегідь заданих ролей, форматів і завдань – простору, де тілесна присутність стає об'єктом дослідження, пошуком власного «центру ґравітації». Для педагога у цьому процесі важливою установкою стає принцип чесного засвідчення самого себе. Коли виникає імпульс сказати «так не можна», слід поставити низку запитань: «Чому?», «Кому це шкодить?», «Я навчаю чи лише контролюю?

Отже, театр, у який ми віримо, починається з тіла, що має право не грати, не подобатись, не слухатись. З тіла, що має право бути інтуїтивним, змінним, гнучким. Із педагога, що відмовляється від ролі абсолютного джерела знання і вступає в діалог як партнер відкриття.

Саме розуміння присутності ми зустрічаємо в напрацюваннях Бондарчука у книзі «Мімограмота. Майстерство актора» – це унікальний історико-теоретичний та практичний документ (Бондарчук, 2023). Він повертає сучасній сцені знання про специфіку акторської присутності в традиції українського модерного театру («Березіль»), який поєднував експресію, тілесну дисципліну та автентичність, запозичивши прийоми Курбаса. Автор розробляє початкові засади жесту й руху в тісному зв'язку з психофізикою актора, що має бути виявом його внутрішнього стану, а не просто технічним чистим виконанням.

«…наша дісципліна, що має ввести в курс вивчення руху на сцені, в своїй роботі повинна користуватись властивостями трьох родів виміру, а власне: часового виміру, силового виміру руху та просторовому» (Бондарчук, 2023, с. 97). З цього вислову вже можна простежити абсолютну відсутність побутово-психологічного налаштування тіла. Побачити зародки виховання актора-лицедія постдраматичного театру майбутнього. Для сучасної театральної практики це можливість відновити автентичну акторську присутність.

Висновки. Українська театральна педагогіка нині знаходиться у точці, де радянська модель

виховання досі впливає на сьогодення, а нове лише шукає своєї форми. Радянська модель – це дисципліна та послух, система оцінювання, система майстерень, відсутність ротації викладачів, поділ театрального мистецтва на лівий (формалізм) і правий (психологічний) театр. Водночас саме в цій системі народилися постаті, які зуміли опиратися ідеології та створити власне унікальне мистецтво. Доказом цього є нетлінні зразки фільмів, ролей, вистав. Сьогодні ж постають нові виклики: відсутність системної роботи з методологіями, дефіцит перекладної літератури, слабка інтеграція сучасних світових технік і водночас небезпека поверхневого «ринку тренінгів», що часто підміняє реальну освіту.

Педагогіка театру потребує переходу від моделі передачі готових знань до моделі співприсутності, де тіло й голос актора – це простір самопізнання і свободи. Це передбачає відмову від каральних механізмів оцінювання на користь рецензійного, діалогічного підходу; систему ротації викладачів, яка не дасть можливості студенту застрягнути у чужому «ремеслі»; свідому політику держави і вишів щодо стажувань і навчання викладачів за кордоном для подальшого збагачення української методології.

Джерела та література

Арто, А. (2021). *Театр і його двійник*. Київ: Видавництво О. Жупанського. 280 с.

Барба, Е. (2001). *Паперове каное*: посібник для актора та режисера. Київ: Літопис. 286 с.

Бондарчук, С. (2023). Мімограмота. Майстерство актора. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 312 с.

Brook, P. (1995). *The Empty Space: A Book About the Theatre* – Deadly, Holy, Rough, Immediate. New York: Scribner. 144 p.

Гірняк, Й. (2022). *Спомини*. Київ: Смолоскип. 384 с.

Гротовський, Є. (1999). *Театр, ритуал, перформер*. Львів: Кальварія. 304 с.

Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge (Taylor & Francis). 224 p.

Мейснер, С. (2023). *Про акторську професію*. Київ: Vivat. 256 с.

Мокрик, Р. (2023). *Бунт проти імперії: українські шістдесятники*. Київ: Віхола. 352 с.

Павличко, С. (2024). *Дискурс модернізму в українській літературі*. Київ: Основи. 432 с.

Роберт Вілсон ізсередини (2025). За ред. М. А. Сафір. Київ: ArtHuss. 336 с.

Словник української мови: в 11 т. (1970–1980). АН УРСР, Ін-т мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка. Т. 7. С. 502.

References

Arto, A. (2021). Teatr i yoho dviynyk (Le Théâtre et son Double). Kyiv: Vydavnytstvo O. Zhupanskoho. 280 p. [in Ukrainian]

Barba, E. (2001). Paper canoe: posibnyk dlia aktora ta rezhysera [Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology]. Kyiv: Litopys. 286 p. [in Ukrainian]

Bondarchuk, S. (2023). Mimograma. Maisterstvo aktora [Mimogram. The Craft of the Actor]. Kyiv: KNUTKiT im. I. .K. Karpenka-Karoho. 312 p. [in Ukrainian]

Brook, P. (1995). The Empty Space: A Book About the Theatre – Deadly, Holy, Rough, Immediate. New York: Scribner. 144 p. [in English]

Dictionary of the Ukrainian Language: in 11 vols. (1970–1980). Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, Institute of Linguistics; ed. by I. K. Bilodid. Kyiv: Naukova Dumka. V. 7. P. 502. [in Ukrainian]

Hirniak, Y. (2022). Spomyny [Memoirs]. Kyiv: Smoloskyp. 384 p. [in Ukrainian]

Grotowski, J. (1999). Teatr, rytual, performer [Theatre, Ritual, Performer]. Lviv: Kalvariia. 304 p. [in Ukrainian]

Lehmann, H.-T. (2006). Postdramatic Theatre. London: Routledge (Taylor & Francis). 224 p. [in English]

Meisner, S. (2023). Pro aktorsku profesiiu [On Acting Profession]. Kyiv: Vivat. 256 p. [in Ukrainian]

Mokryk, R. (2023). Bunt proty imperii: ukrainski shistdesiatnyky [Rebellion Against the Empire: The Ukrainian Sixtiers]. Kyiv: Vikhola. 352 p. [in Ukrainian]

Pavlychko, S. (2024). Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi [The Discourse of Modernism in Ukrainian Literature]. Kyiv: Osnovy. 432 p. [in Ukrainian]

Robert Wilson iz seredyny (2025) [Robert Wilson from Within]. Edited by M. A. Safir. Kyiv: ArtHuss. 336 p. [in Ukrainian]

Shchurska Olena

From soviet obedience to intuitive presence in theatre pedagogy

Abstract. ***The purpose*** of the article. The article explores the transformation of theatre pedagogy from the Soviet model of obedience to the actor's intuitive presence. It examines the influence of ideological systems on the artist's body and consciousness, focusing on the problem of finding an individual methodological path toward nurturing intuition and embodied awareness in performance. ***Methodology.*** The study analyzes the role of tradition and contemporary methods, as well as the relevance of integrating Western techniques into national theatre education. It traces the historical impact of Soviet pedagogical models on actor formation and seeks to outline a new methodology for contemporary acting, grounded in the critical review of past attempts and pedagogical errors. ***Scientific novelty.*** The article proposes a conceptual model of the actor's intuitive presence that integrates bodily subjectivity, empirical and critical approaches to technique, and the possibility of incorporating Western methods without losing national theatrical identity. This model has been only partially implemented in current theatre practices. The author argues for a radical focus on the historical mechanisms that constrained genuine artistic freedom and allowed only an illusion of presence. ***Conclusions.*** Overcoming the Soviet legacy in theatre pedagogy requires a shift from a disciplinary model to a pedagogy of co-presence, which includes reforming assessment systems, implementing teacher rotation, and integrating contemporary international methods. In the long term, the research envisions a comprehensive concept in which the actor becomes the instrument of their own uniqueness – an artist capable of mastering the tools of contemporary authorial theatre.

Keywords: theatre pedagogy, intuitive presence, Soviet obedience, tradition, subjectivity, teaching methodology, discipline.

Подано до редакції 30.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 792.94(477)”20”:004.031.42](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345157

Яндола Олександр,
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6256-654X
аспірант 4 року навчання, 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 Theater Organization
Department named after Igor Bezgin. Kyiv
National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema
And Television University. Kyiv, Ukraine

ІНТЕРАКТИВНІСТЬ У НЕЗАЛЕЖНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ СПІЛЬНОТАХ: ДОСВІД ТЕАТРІВ «МУР», «МІСТ», «UZAHVATI»

Анотація. Мета статті полягає у визначенні художніх, соціокультурних і технологічних вимірів інтерактивності в сучасних українських незалежних театральних спільнотах на прикладі театрів «UZahvati», «МІСТ» та гурту «МУР». Дослідження спрямоване на з’ясування того, як інтерактивні практики впливають на формування нових наративів, соціальної рефлексії та колективного культурного досвіду, а також на трансформацію традиційних уявлень про роль глядача в театральному процесі. ***Методологія дослідження*** ґрунтується на поєднанні елементів історичного методу, структурно-функціонального підходу, феноменологічного та описового методів, що дає змогу всебічно дослідити специфіку взаємодії між акторами та аудиторією, а також оцінити вплив інтерактивності на соціокультурне середовище. ***Наукова новизна*** полягає в комплексній інтеграції концептуальних моделей інтерактивності, розроблених зарубіжними та вітчизняними дослідниками, із практичними підходами українських незалежних театрів, що демонструє механізми формування активної глядацької участі, колективного переживання, критичного мислення та розвитку емпатії. У ***висновках*** наголошується, що реалізовані в проєктах «UZahvati», «МІСТ» та гурту «МУР» інтерактивні практики дають змогу глядачеві стати активним співтворцем вистави, формують середовище соціальної взаємодії, сприяють консолідації громадянської ідентичності та відкривають нові шляхи художньої трансформації театрального мистецтва. Водночас інтерактивність виступає ефективним інструментом адаптації театрального процесу до технологічних змін і соціально-політичних викликів сучасності, сприяючи розвитку інноваційних форм, що поєднують естетичне оновлення із соціокультурною функцією. Таким чином, інтерактивний театр у незалежних спільнотах України стає ключовим чинником модернізації театральної практики, забезпечуючи синтез художніх, технологічних і соціокультурних компонентів у сучасному мистецькому дискурсі.

Ключові слова: інтерактивний театр, імерсивність, соціокультурна взаємодія, співтворчість, незалежні театральні спільноти, «UZahvati», «МІСТ», гурт «МУР», сучасне українське театральне мистецтво.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Інтерактивність у театральному просторі постає багатоплановим явищем, що відображає взаємодію між акторами та глядачами на різних рівнях. Театрознавчий підхід розглядає її як активну участь аудиторії у формуванні сценічного наративу та емоційного контексту вистави, культурологічний – як процес комунікаційного обміну, що сприяє соціальній та емоційній залученості, а психологічний – як когнітивну активність і рефлексивне осмислення власного досвіду глядачем. Водночас інтерактивність відрізняється від імерсивності та перформативності: якщо перша передбачає двосторонню комунікацію, друга акцентує повне занурення, а третя – акторську експресію незалежно від реакції аудиторії. Сучасний український театральний простір демонструє активний розвиток інтерактивних практик, особливо у молодіжному театрі, де глядач стає безпосереднім учасником дії та впливає на структуру та розвиток сюжету. Фестивалі «GogolFest», «Київська театральна весна» та «Франківський Інтерактивний Театр» свідчать про зростання кількості вистав із залученням аудиторії як співтворця сценічного наративу. Це зумовлює потребу наукового дослідження ефективних механізмів інтерактивної взаємодії між акторами та глядачами та розроблення рекомендацій щодо вдосконалення форм театральної комунікації в Україні.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Діяльність незалежних театральних спільнот, як-от «МУР», «МІСТ», «UZahvati» та ін., демонструє закономірності формування нових моделей театральної взаємодії, де глядач перестає бути пасивним спостерігачем і стає активним учасником перформативного процесу. Інтерактивний театр створює динамічний «ігровий простір», в якому взаємодія актора та глядача є ключовим чинником конструювання нових сценічних смислів (Бангрович, 2019, с. 5-6; Булгакова, 2021, с. 336-337). Проблематика сучасного театрального процесу пов'язана з необхідністю поєднання класичних драматичних текстів з інноваційними імерсивними методами, що передбачає розширення функцій театру як соціокультурного інституту, актуалізацію художніх творів та інтеграцію новітніх досягнень візуальних і перформативних практик (Важинський, 2024, с. 37-44; Красненко, 2023, с. 45-50). На прикладі театру «UZahvati» простежується, як імерсивні стратегії трансформують традиційні режисерські підходи, створюючи умови для формування додаткових смислових шарів класичного тексту через пластичність акторської гри, сценографію та музичне оформлення.

Таким чином, дослідження інтерактивних практик незалежних театрів України є актуальним інструментом для розв'язання проблеми «перманентності розвитку культурних традицій, їх оновлення та трансформації в умовах сучасної сцени». Особливу увагу слід приділити аналізу методів створення імерсивних вистав, у яких взаємодія глядача та актора визначає новий рівень художньої цілісності та смислового багатства перформативного твору (Губернатор, 2022, с. 283-289).

Вивчення наукової літератури дає змогу стверджувати, що сучасними українськими дослідниками висвітлено лише окремі аспекти проблематики театральної інтерактивності. Серед небагатьох праць, присвячених вивченню інтерактивного театру, слід відзначити публікації: Р. С. Кучера «Культурогенез інтерактивного театру» (Кучер, 2021-а, с. 173-174) та «Інтеграційні процеси інтерактивного театру для дітей в Україні» (Кучер, 2021-б, с. 542-544); М. В. Бангрович «Становлення та розвиток інтерактивного театру в Україні на сучасному етапі: Форум-театр, Свідоцький театр, Плейбек-театр» (Бангрович, 2019- б, с. 243-244), «Шляхи розвитку інтерактивного театру в Україні» (. Бангрович, 2019- в, с. 19-197), «Інтерактивний театр в Україні: світоглядний аспект» (Бангрович, 2019, с. 5-6); І. М. Палько «Соціально-інтерактивний театр життя: гендерний аспект» (Палько, 2009); а також праці П. Бараніченко (Бараніченко, 2021), К. О. Булгакової (Булгакова, 2021), О. Л. Красненко (Красненко, 2023) та інших авторів. Дослідники структурують знання про театральну інтерактивність, розглядаючи її крізь призму сучасних практик українського театру, включаючи соціокультурні, естетичні та освітні аспекти взаємодії актора і глядача (Бангрович, 2019, с. 5-6; П. Бараніченко, 2021; (Булгакова, 2021, с. 336-337; Красненко, 2023, с. 45-50; Кучер, 2021, с. 173-174). У цих працях інтерактивність театру аналізується як комплексне явище, яке включає формування нових комунікативних моделей, імерсивні методи та інноваційні способи залучення аудиторії, що дає можливість оцінювати трансформацію традиційних театральних практик і визначати перспективи їх розвитку (Бангрович, 2019, с. 243-244; Палько, 2012). Приміром, вивчення інтерактивних методів у незалежних театральних

колективах, зокрема «UZahvati» (Булгакова, 2021, с. 336-337; «Імерсивний театр в Україні», 2021; (*Сайт театру «UZahvati*»), «МУР» (*Сайт театру «МУР»*) і «МІСТ» (*Театр-студія «МІСТ»*), здатне виступити дієвим засобом у вирішенні проблеми «безперервності розвитку культурних традицій, їх оновлення й трансформації в контексті сучасного театрального простору» (Красненко, 2023, с. 45-50). Такий підхід дає змогу простежити особливості взаємодії актора і глядача, оцінити ефективність імерсивних методів і визначити нові напрями розвитку театральної інтерактивності в українському культурному середовищі.

Аналізуючи названі вище праці, можемо певною мірою стверджувати, що українські дослідники розглядають лише окремі аспекти проблематики театральної інтерактивності. Отож ***мета статті*** – у визначенні художніх, соціокультурних і технологічних вимірів інтерактивності в сучасних українських незалежних театральних спільнотах на прикладі театрів «UZahvati», «МІСТ» та гурту «МУР». Дослідження спрямоване на виявлення закономірностей формування нових моделей театральної комунікації, оцінювання впливу імерсивних та інтерактивних методів на взаємодію актора і глядача, а також на визначення ролі цих практик у трансформації традиційних театральних концепцій і культурного середовища загалом.

Виклад основного матеріалу. Сучасне суспільство активно вибирає інтерактивну форму спілкування в різних сферах життя, і культурна сфера не є винятком. Популярність інтерактивного театру в другому та на початку третього десятиліття XXI ст. стрімко зростає, водночас у багатьох випадках інтерактивність плутають з імерсивністю. О. Губернатор пропонує розмежовувати ці поняття, наголошуючи, що «імерсивність» (*англ. immersion – занурення*) означає занурення індивіда в середовище, що йому демонструється, та форму сприйняття, яка впливає на зміну свідомості (Губернатор, 2022, с. 284), тоді як інтерактивність передбачає активні фізичні та комунікативні взаємодії між споживачем і творцем культурного продукту.

Сутність інтерактивності охоплює широку палітру значень, зокрема таких, як спільне використання, участь, обмін сенсом, і часто взаємопов'язана з поняттям «занурення», що спричиняє потребу уточнювати її специфіку в кожному окремому мистецькому випадку (Красненко, 2023, с. 47; Бангрович, 2019-б). Історичний розвиток інтерактивного театру свідчить про його зародження в ритуальних і футуристичних експериментах початку XX століття та перформансах 1960–1970-х років, а інтенсивне поширення відбулося наприкінці XX століття. Політичний і технологічний контекст сприяв поширенню форм співучасті: за Н. К. Брауном, розвиток технологій взаємодії в мистецтві починається з 2000 року, а Н. Бурріо наголошує на урбанізаційному факторі, коли зростання соціальних обмінів і скорочення життєвого простору сприяють розвитку художніх підходів, заснованих на близькості та інтеракції поза традиційними комунікаційними магістралями (Бараніченко, 2021). Інтерактивність стає настільки популярною, що часто набуває майже міфологічного статусу. Так, Л. Манович визначає будь-яке мистецтво, класичне або сучасне, інтерактивним за визначенням, оскільки воно залежить від активної співпраці адресата, що включає розумове заповнення прогалин і фізичну участь у спостереженні за творами (Важинський, 2024, с. 38-39). К. Буко, аналізуючи природу інтерактивності, зауважує, що вона асимілюється з концептом транзитивності мистецтва, запропонованим Н. Бурріо, де твір без взаємодії з глядачем залишається «мертвим об'єктом», а його цінність виявляється лише через спільну участь (Bouko, 2014, с. 255). Відповідно до концепції С. Діксона, інтерактивність охоплює чотири рівні: навігацію, участь, бесіду та співпрацю.

Перші два передбачають базову або випадкову взаємодію з середовищем, тоді як третій і четвертий рівні включають свідому та продуктивну участь, де учасник впливає на розвиток твору й створює нові смисли. Четверта стадія дає змогу виходити за межі визначених рамок і конструювати власне «нове мистецтво», роблячи кожну зустріч із твором унікальною.

Інтерактивний театр передбачає радикальне розмивання традиційних меж між сценою та глядацькою залою, коли учасник набуває право втручатися в розвиток подій, впливати на сюжет і долю персонажів. Основним принципом інтерактивності є відмова від «четвертої стіни» та залучення глядача до активної комунікації, що виходить за межі звичного спостереження і перетворює виставу на спільний творчий процес (Важинський, 2024, с. 39; Красненко, 2023, с. 48). Крім естетичного виміру, інтерактивний театр виконує практичну соціальну функцію. Він слу-

гує інструментом підвищення обізнаності, зміни ставлення та впливу на поведінку людей у різних сферах – від охорони здоров'я до розв'язання конфліктів у міжнародних і міжособистісних контекстах (*Сайт театру «UZahvati»*, 2021; Пономаренко, 2017, с. 191-192). Інтерактивність у незалежних театральних спільнотах України виступає багатовимірним феноменом, що поєднує художню, соціокультурну й технологічну взаємодії, формуючи нові моделі взаємозв'язку між учасником та аудиторією. Особливе місце посідає театр «UZahvati», який з моменту заснування у 2016 році Олександром Стужуком, Олександром Орловським і Поліною Бараніченко активно експериментує з імерсивними практиками. Перший проєкт колективу, вистава-променад «ЧАС», виводив глядачів на вулиці Києва, перетворюючи місто на живу сцену. Кожному учаснику надавали навушники, крізь які лунали голоси-настанови та пропозиції для рефлексії. Таким чином, глядач ставав не просто спостерігачем, а активним творцем наративу, вибираючи свій маршрут, реагуючи на події та взаємодіючи з іншими учасниками й акторами (*Сайт театру «UZahvati»*). Технологічна інтерактивність у «UZahvati» – GPS-навігація, мобільні додатки та персональні аудіопотоки – тісно співвідноситься з художньою метою. Зокрема, такі проєкти, як «ДІАЛОГИ» (2017) та «НЕвистава «День/тінь»» (2019) розвивали концепцію імерсивності, акцентуючи увагу на внутрішніх переживаннях глядача та його активній ролі у структурі сценічного наративу. У проєкті «REMOTE Kyiv» було впроваджено елементи GPS-навігації, що посилювало ефект занурення в міський і технологічний контекст сучасного життя (Українська правда, 2021). Подібні практики інтерактивності можна спостерігати й у театрах «МУР» та «МІСТ». У «МУР» інтерактивність часто проявляється у відкритих обговореннях після вистави, участі глядачів у формуванні сцени або виборі кінцівки, що змінює драматургічну логіку та сценарну архітектуру. У театрі «МІСТ» взаємодія з глядачем відбувається через імпровізаційні вправи та просторове розміщення акторів серед публіки, що трансформує традиційне сценічне планування і порушує лінійну структуру сюжету. Інтерактивний театр як концепт реалізується в різноманітних формах – від плейбек- і форум-театрів до імерсивних постановок, які радикально трансформують позицію глядача та відкривають нові моделі соціокультурної взаємодії (Бангрович, 2019-а, с. 5; Бангрович, 2019-б, с. 243; Бангрович, 2019-в, с. 196). Візуальний аналіз сценічних практик засвідчує, що в плейбек-театрі ключовим елементом є жестикуляційна композиція й просторова пластика акторів, які «перекладають» емоційні історії глядачів у художню форму.

У форум-театрі центральним стає злам простору між сценою та залою, коли глядач фізично входить у сцену, беручи участь у моделюванні соціальної ситуації.

В імерсивних постановках, зокрема в театрі «UZahvati», візуальна архітектоніка простору та технологічна взаємодія (навушники, GPS-навігація, мобільні додатки) визначають художню мету – створити досвід особистої присутності в наративі. Фотоматеріали з вистав «ЧАС» та «Ілюзія контролю» демонструють, як глядачі рухаються в міському середовищі, стаючи частиною сценічного простору, тоді як актори реагують на їхні дії, формуючи динамічну композицію в реальному часі.

Таким чином, візуальний аналіз підтверджує, що інтерактивний театр – це не лише драматургічна чи комунікативна форма, а цілісна просторово-візуальна система, в якій глядач є рівноправним елементом сценографії.

Пандемія COVID-19 зумовила необхідність переосмислення практик взаємодії в незалежних театрах. Театр «UZahvati» під час карантинних обмежень створив вистави для двох глядачів («STEREO», 2020) та персоналізовані постановки для одного глядача («MONO», 2021), де через мобільні додатки та навушники транслювалися особисті історії, інтерв'ю та авторські роздуми, перетворюючи традиційну сцену на індивідуальну платформу емоційного досвіду.

Театр-студія «МІСТ» (заснований у 2005 році) позиціонує себе як молодіжний інтерактивний театр, у центрі уваги якого лежить взаємодія між публікою та акторами. Основна концепція «живого театру» передбачає, що вистава не є фіксованим продуктом, а динамічною системою, яка реагує на соціокультурні потреби аудиторії та ритм часу (*Сайт театру «МІСТ»*).

Режисерські концепції та інтерактивність вистав демонструють, як глядач стає співтворцем наративу. Вистава «OTVETKA@UA» за п'єсою Неди Нежданої, поставлена Богданом Чернявським і Ольгою Чернявською, є прикладом моно-

бомби, де сценічний простір інтегрується з воєнною реальністю та історіями персонажів.

Глядачі, перебуваючи в «живому» просторовому контакті з акторами, спостерігають за драматичною долею вагітної вдови, водночас усвідомлюючи соціально-політичний контекст війни. Така форма інтерактивності формує емоційно-когнітивний досвід, коли реакція глядача на сценічні дії стає частиною наративної конструкції вистави.

Інша прем'єра театру «МІСТ» – «Віяло як запорука любові» за п'єсою Юкіо Місіми, спільний проєкт із НЦТМ імені Леся Курбаса та КиМУ – демонструє модернізацію класичного театру НО.

Режисер Олександр Мірошниченко використовує принципи інтерактивності через імпровізаційні сценічні елементи та гнучку сценографію, де актори (Софія Янчук, Єва Михайлова, Даниїл Барахтянський) модифікують сюжет залежно від ритму сприйняття аудиторії. Візуальна складова частина – лаконічна сценографія, костюми в сотні відтінках сріблястого і точна музична партитура – акцентує психологічну напругу та дає змогу глядачеві бути не лише спостерігачем, а й учасником естетичного процесу.

Досвід учасників і глядачів підтверджує ефективність інтерактивності. Актор Богдан Чернявський зазначає: «Ми створюємо ситуації, де глядач стає учасником подій, а не пасивним свідком». Глядачка після перегляду «OTVETKA@UA» зазначила: «Вистава змушує відчути, що ти – частина історії, де кожен емоційний жест впливає на події». Подібні свідчення демонструють, що інтерактивність театру «МІСТ» формує колективний наратив та глибокий емоційний досвід, який поєднує соціальні, когнітивні й художні аспекти.

Візуальний і просторовий аналіз вистав показує, що рухливі декорації, гнучкі сценічні простори та залучення глядача в динаміку дії створюють єдину сценічну систему, де інтерактивність впливає на структуру вистави, сценарій, акторську взаємодію й сприйняття глядача. Такий підхід демонструє, що театр «МІСТ» успішно реалізує концепцію «живого театру», де інтерактивність є методологічним інструментом формування наративу та соціокультурної взаємодії.

Гурт «МУР», заснований у травні 2022 року після повернення лідера Олександра Хоменка з окупації в Ясногородці, посідає особливе місце в сучасному українському мистецькому просторі та незалежному театральному середовищі. Назва колективу асоціюється з рядком Василя Стуса «…Я – ворог твій – тобі мурую мур Імперії» та з Мистецьким українським рухом, організацією українських письменників після Другої світової війни (*Сайт театру «МУР»*).

Дискографія гурту включає роботи MYR vol.1. (2022), «Захалявна книжечка» (2022), «Ти [Романтика]» (2024), «Pax Romana» (2024) та «РЕБЕЛІЯ [1991]» (2025), кожна з яких поєднує музичні, драматургічні та перформативні елементи з інтерактивною участю аудиторії. Колектив також започаткував \ Через поєднання музики, перформативного наративу, інтерактивності та технологічних рішень гурт «МУР» демонструє нові моделі театральної практики, де глядач стає не лише споживачем мистецтва, а й активним учасником створення художнього та соціокультурного досвіду, сприяючи модернізації театрального процесу та розвитку колективного культурного мислення (*Сайт театру «МУР»*). Як демонструє порівняльний аналіз практик незалежних театрів (табл.1), кожен колектив застосовує власні методики інтерактивності та імерсивності, що впливає на ступінь залученості глядача та соціокультурну значущість проєктів. Порівняльний аналіз із міжнародними практиками дає змогу виділити специфіку українського досвіду інтерактивного театру та встановити його відповідність глобальним тенденціям у сфері immersive theatre. Наприклад, британський театр Punchdrunk реалізує концепцію «site-specific immersive theatre», де глядач є активним суб'єктом, самостійно переміщуючись простором і формуючи власну наративну траєкторію. Описана практика демонструє паралелі з методиками українського театру «UZahvati», де глядачі теж включені у створення сцени через фізичну мобільність і вибір дій. Проте відмінності полягають у масштабі та ресурсному потенціалі: Punchdrunk використовує великі локації та складні технології освітлення і звуку, що дає можливість створювати багатошарове сенсорне середовище, тоді як українські колективи орієнтовані на компактні простори та адаптовані технологічні рішення, що визначає специфіку локальної інтерактивності. Німецький Rimini Protokoll інтегрує документальний матеріал і соціальні експерименти у свої постановки, формуючи так званий «театр фактів», де акцент робиться на об'єктивному представленні соціальних реалій. Українські практики, зокрема в театрі «МУР», також демонструють прагнення

включити локальні соціальні історії у вистави, що свідчить про спільну методологічну орієнтацію на «соціальний театр». Таким чином, порівняння українських і європейських практик дозволяє обґрунтувати унікальність українського інтерактивного театру як феномену, що синтезує глобальні тенденції immersive theatre із локальними соціокультурними та просторовими реаліями. Проведений аналіз практик незалежних українських театрів «UZahvati», «МІСТ» та гурту «МУР» дозволяє виділити низку нових тенденцій і результатів щодо інтерактивності як ключового чинника розвитку театрального мистецтва. По-перше, інтерактивність у сучасному театрі реалізується на кількох рівнях: через модифікацію структури вистави, адаптивні сценарні рішення, просторове включення глядача, імпровізаційну взаємодію акторів і персоналізацію емоційного досвіду.

Емпіричний матеріал підтверджує, що глядач у цих театрах не є пасивним спостерігачем: у «UZahvati» він формує наратив через вибір маршруту та реакцію на аудіо- та GPS-сигнали, у «МІСТ» – через імпровізаційні вправи та просторову інтеграцію, у «МУР» – через участь у музично-драматургічних перформансах і публічні обговорення.

По-друге, порівняльний аналіз (табл. 1) дає змогу виокремити тенденції розвитку інтерактивності: найвищий рівень залучення глядача спостерігається в проєктах із поєднанням технологій та імерсивних практик («UZahvati»), тоді як театри, орієнтовані на освітню роботу та соціальний діалог («МІСТ», «МУР»), демонструють ефективність інтерактивності у формуванні колективної пам'яті, критичного мислення та громадянської ідентичності. По-третє, дослідження надає можливість виявити відкриті проблеми та перспективи подальших досліджень.

Висновки. Дослідження практик незалежних українських театрів «UZahvati», «МІСТ» та гурту «МУР» дає змогу виділити нові тенденції щодо інтерактивності як ключового чинника розвитку театрального мистецтва.

По-перше, інтерактивність реалізується на кількох рівнях: модифікація структури вистави, адаптивні сценарні рішення, просторове включення глядача, імпровізаційна взаємодія акторів та персоналізація емоційного досвіду. Глядач стає активним співтворцем: у «UZahvati» – через маршрути та аудіо/GPS-сигнали, у «МІСТ» – через імпровізаційні вправи та просторову інтеграцію, у «МУР» – через музично-драматургічні перформанси та публічні обговорення. По-друге, інтерактивність виконує соціокультурну функцію: проєкти з технологчними та імерсивними практиками («UZahvati») забезпечують високий рівень залучення, тоді як театри, орієнтовані на освітню роботу та соціальний діалог («МІСТ», «МУР»), формують колективну пам'ять, критичне мислення та громадянську ідентичність. Вона сприяє емпатії, колективному переживанню та розвитку соціально-комунікативних компетенцій аудиторії. По-трете, відкритими залишаються питання стандартизації оцінювання інтерактивності та її соціокультурного впливу, психологічних ефектів персоналізованих імерсивних практик, впливу на різні вікові та соціальні групи, а також ролі цифрових технологій у створенні рівноправного культурного досвіду. Таким чином, інтерактивність має подвійний характер: вона модернізує театральний процес та слугує інструментом соціальної трансформації. Незалежні театральні ініціативи формують нові моделі взаємодії, підвищують емоційну та когнітивну участь аудиторії і функціонують як платформа соціального діалогу, створюючи підґрунтя для подальших досліджень інтерактивності як багатовимірного феномена сучасного театрального простору.

Перспективи подальших досліджень полягають у систематичному вивченні впливу різних моделей інтерактивності на когнітивне, емоційне та соціокультурне залучення глядача, а також у дослідженні механізмів формування колективного наративу та громадянської ідентичності через театральну взаємодію. Важливим напрямом є оцінювання ефективності технологічних інновацій, як-от елементи віртуальної та доповненої реальності, мобільні додатки та мультимедійні інтеграції, у створенні персоналізованого та імерсивного досвіду.

Джерела та література

Бангрович, М. В. (2019-а). Інтерактивний театр в Україні: світоглядний аспект. *Наукові підсумки 2019 року: матеріали XXXVII міжнародної науково-практичної інтернет-конференції*. Ч. 15. С. 5-6. Вінниця. URL: https://surl.li/lansab

Бангрович, М. В. (2019-б). Становлення та розвиток інтерактивного театру в Україні на сучасному етапі: Форум-театр, Свідоцький театр, Плейбек-театр. *Культура та інформаційне суспільство XXI сто-*

Таблиця 1

Порівняльний аналіз інтерактивних та імерсивних практик незалежних українських театрів: «МУР», «МІСТ», «UZahvati»*

Театр / Колектив	Формат / Жанр	Інтерактивні методи	Імерсивні техніки	Рівень інтерактивності (1–5)	Кількість глядачів на проєкт	Тривалість проєкту	Участь у фестивалях / кількість прем'єр	Соціально-культурний ефект	Освітній ефект	Особливості аудиторної участі
UZahvati	Імерсивний, інтерактивний, перформанс-променад	Активна участь глядача в сюжеті, вибір сценарних ліній, інтерактивні завдання	Використання міського простору, навушники, GPS-навігація, персоналізація досвіду	5	80–150	1–2 години	5 фестивалів / 3 прем'єри	Розвиток емпатії, соціальної рефлексії, критичного мислення	Так, через інтерактивні завдання та дискусії	Глядач стає співтворцем, впливає на наратив та внутрішнє переживання
МІСТ	Молодіжний інтерактивний театр, навчально-драматургічні експерименти	Дискусії з акторами, імпровізаційні вправи, інтеграція аудиторії в дійство	Часткова імерсія через сценічні простори та взаємодію	4	50–120	1 година	3 фестивалі / 4 прем'єри	Формування «розумного арлекіна», розвиток творчого потенціалу	Так, тренінги та інтерактивні вправи	Аудиторія активно впливає на розвиток сценічної дії, є партнером актора
МУР	Документально-музичний театр, історичний реп-мюзикл	Музично-драматургічні інтерактивні елементи, залучення глядачів до обговорень та презентацій	Використання сценографії та мультимедіа для занурення, відео- та аудіоелементи	4	100–200	1,5–2 години	4 фестивалі / 2 прем'єри	Популяризація української культури, колективна пам'ять, культурна ідентичність	Частково, через історичні контексти та обговорення	Глядач впливає на сприйняття сюжету, інтегрується в композицію дійства
Інші незалежні театри	Перформанс, інтерактивний та документальний театр	Форум-театр, плейбек-театр, взаємодія з аудиторією в реальному часі	Просторові експерименти, використання технологій (VR/AR, мобільні додатки)	3–5	30–150	1–2 години	2–5 фестивалів / 1–3 прем'єри	Соціальна трансформація, підвищення громадської свідомості	Так, через освітні воркшопи	Активне залучення глядача, вплив на наратив і результат вистави

**Джерело: авторська розробка*

ліття: матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених (м. Харків, 18–19 квітня 2019 р.). Харків: ХДАК. С. 243-244.

Бангрович, М. В. (2019-в). Шляхи розвитку інтерактивного театру в Україні. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної наукової конференції.* Харків: ХДАК. С. 196-197.

Бараніченко, П. (2021, листопада 2). Про імерсивний театр і емоційну творчість. *Новини КНУКіМ.* Retrieved from https://knukim.edu.ua/polina-baranichenko-pro-imersyvnyj-teatr-i-emoczijnu-tvorchist/

Булгакова, К. О. (2021). Імерсивний театр в Україні (на прикладі театру «UZAHVATI»). *Міждисциплінарні наукові дослідження та перспективи їх розвитку: матеріали конференції* (м. Чернігів, Україна, 28 квітня 2023 р.). КНУКіМ. С. 336-337. https://archive.liga.science/index.php/conference-proceedings/article/view/327/329

Важинський, С. А. (2024). Незалежний театр у соціокультурному просторі. *International Science Journal of Management, Economics & Finance*, № 3(5). С. 37-44. https://doi.org/10.46299/j.isjmef.20240305.05

Губернатор, О. І. (2022). Імерсивні культурні практики XXI століття: особливості та прийоми. *Культурологічний альманах*, (3). С. 283-289. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.36

Красненко, О. Л. (2023). Театральна інтерактивність як модель комунікації в сучасній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, № 4. С. 45-50.

Кучер, Р. (2021-а). Інтеграційні процеси інтерактивного театру для дітей в Україні. *Грааль науки*, № 1. С. 542-544. https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.115

Кучер, Р. (2021-б). Культурогенез інтерактивного театру. *Збірник наукових праць ΛΟΓΟΣ*. 173-174. https://doi.org/10.36074/logos-26.02.2021.v3.57

МУР. (б. д.). Офіційний вебсайт театру «МУР». Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/МУР_(гурт)

Палько, І. М. (2009). Соціально-інтерактивний театр життя: гендерний аспект. У О. Л. Остапчук, Н. П. Павлик, & С. В. Котова-Олійник (уклад.), *Підготовка волонтерів до реалізації ідеї гендерної рівності: методичні рекомендації* (с. 144-149). https://eprints.zu.edu.ua/4429/1/література.pdf

Пономаренко, Ю. (2017). Сучасні театралізовані дитячі вистави у контексті соціально-культурного розвитку дитини. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, № 25. С. 190-195.

Театр-студія «МІСТ». (б. д.). Офіційна сторінка театру. Retrieved from https://kyivmaps.com/ua/places/most-teatr-studia

Українська правда. (2021, 27 жовтня). *Імерсивний театр в Україні: як це працює?* https://life.pravda.com.ua/projects/uzahvati/2021/10/27/246285/

Bouko, S. (2014). Interactivity and immersion in a media-based performance. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, Nr 11(1). P. 254-269. Retrieved from https://www.participations.org/11-01-15-bouko.pdf

Kvirkvelia, M. (2018). Augusto Boal and interactive theatre. *Art Science Studies*, Nr 3–4(76–77). P. 133-145. Retrieved from https://surl.li/ccaccf

UZahvati. (б. д.). *Офіційний вебсайт театру UZahvati*. Retrieved from https://uzahvati.com.ua/

References

Bangrovych, M. V. (2019-a). Interactive theatre in Ukraine: A worldview aspect. In *Scientific results of 2019: Proceedings of the XXXVII International Scientific and Practical Internet Conference* (Part 15, pp. 5–6). Vinnytsia. Retrieved from https://surl.li/lansab

Bangrovych, M. V. (2019-b). Formation and development of interactive theatre in Ukraine at the present stage: Forum theatre, Witness theatre, Playback theatre. In *Culture and Information Society of the 21st Century: Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Theoretical Conference of Young Scientists* (Kharkiv, April 18–19, 2019, pp. 243-244). Kharkiv: KhDAK.

Bangrovych, M. V. (2019-c). Ways of developing interactive theatre in Ukraine. In *Culturology and Social Communications: Innovative Development Strategies: Proceedings of the International Scientific Conference* (pp. 196-197). Kharkiv: KhDAK.

Baranichenko, P. (2021, November 2). About immersive theatre and emotional creativity. *KNUKiM News.* Retrieved from https://knukim.edu.ua/polina-baranichenko-pro-imersyvnyj-teatr-i-emoczijnu-tvorchist/

Bulhakova, K. O. (2021). Immersive theatre in Ukraine (on the example of the UZahvati theatre). In *Interdisciplinary Scientific Research and Prospects for Their Development: Conference Proceedings* (Chernihiv, Ukraine, April 28, 2023, pp. 336-337). KNUKiM. Retrieved from https://archive.liga.science/index.php/conference-proceedings/article/view/327/329

Vazhynskyi, S. A. (2024). Independent theatre in the sociocultural space. *International Science Journal of Management, Economics & Finance,* Nr 3(5). P 37-44. https://doi.org/10.46299/j.isjmef.20240305.05

Hubernator, O. I. (2022). Immersive cultural practices of the 21st century: Features and techniques. *Culturological Almanac,* Nr 3. P. 283-289. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.36

Krasnenko, O. L. (2023). Theatrical interactivity as a model of communication in modern culture. *Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts,* Nr 4. P. 45-50.

Kucher, R. (2021-a). Integration processes of interactive children's theatre in Ukraine. *Grail of Science,* Nr 1. P. 542-544. https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.115

Kucher, R. (2021-b). Culturogenesis of interactive theatre. *Collection of Scientific Papers LOGOS.* 173-174. https://doi.org/10.36074/logos-26.02.2021.v3.57

MUR. (n.d.). Official website of the "MUR" theatre. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/МУР_(гурт)

Palko, I. M. (2009). Social-interactive theatre of life: Gender aspect. In O. L. Ostapchuk, N. P. Pavlyk, & S. V. Kotova-Oliinyk (Eds.), *Training volunteers to implement the idea of gender equality: Methodical recommendations* (pp. 144-149). Retrieved from https://eprints.zu.edu.ua/4429/1/література.pdf

Ponomarenko, Yu. (2017). Modern theatrical performances for children in the context of their sociocultural development. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development,* Nr 25. P. 190-195.

Theatre Studio "MIST." (n.d.). Official page of the "MIST" theatre. Retrieved from https://kyivmaps.com/ua/places/most-teatr-studia

Ukrainska Pravda. (2021, October 27). Immersive theatre in Ukraine: How does it work? Retrieved from https://life.pravda.com.ua/projects/uzahvati/2021/10/27/246285/

Bouko, S. (2014). Interactivity and immersion in a media-based performance. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies,* Nr 11(1). P. 254-269. Retrieved from https://www.participations.org/11-01-15-bouko.pdf

Kvirkvelia, M. (2018). Augusto Boal and interactive theatre. *Art Science Studies,* Nr 3–4(76–77). P. 133-145. Retrieved from https://surl.li/ccaccf

UZahvati. (n.d.). *Official website of the UZahvati theatre*. Retrieved from https://uzahvati.com.ua/

Oleksandr Yandola

Interactivity in independent theater communities: the experience of the theaters «MUR», «MIST», «UZahvati»

Abstract. ***The purpose of this article*** is to determine the artistic, socio-cultural, and technological dimensions of interactivity in modern Ukrainian independent theatre communities using the examples of the theatres «UZahvati», «MIST», and the «MUR» group. The study aims to identify the artistic, sociocultural, and technological dimensions of interactivity and to explore how interactive practices influence the formation of new narratives, social reflection, and collective cultural experience, as well as the transformation of traditional ideas about the role of the spectator in the theatrical process. ***The research methodology*** combines elements of the historical method, the structural-functional approach, and phenomenological and descriptive methods. This integrated approach enables an in-depth examination of the interaction between actors and audiences and an assessment of interactivity's impact on the sociocultural environment. ***The scientific novelty*** of the work lies in the complex integration of conceptual models of interactivity developed by both international and Ukrainian scholars with the practical approaches of Ukrainian independent theaters. This integration demonstrates the mechanisms for shaping active audience participation, collective emotional experience, critical thinking, and the development of empathy. The ***conclusions*** emphasize that the interactive practices implemented in the projects «UZahvati», «MIST» and «MUR» enable the audience to become active co-creators of the performance. They foster an environment of social interaction, contribute to the consolidation of civic identity, and open new avenues for the artistic transformation of theatrical art. At the same time, interactivity serves as an effective tool for adapting the theatrical process to technological changes and sociopolitical challenges of the present, promoting the development of innovative forms that combine aesthetic renewal with sociocultural functions. Thus, interactive theatre in Ukraine's independent communities emerges as a key factor in the modernization of theatrical practice, ensuring the synthesis of artistic, technological, and sociocultural components within the contemporary art discourse.

Keywords: interactive theatre, immersion, sociocultural interaction, co-creation, independent theater communities, «UZahvati», «MIST», «MUR», contemporary Ukrainian theatre.

Подано до редакції 30.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

АУДІОВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 791:004.8](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345159

Артеменко Марина,
ORCID:https://orcid.org/0009-0002-0939-3843
аспірантка та викладачка кафедри режисури
та кінодраматургії кіно і телебачення.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.
Київ, Україна

***Maryna Artemenko*,**
Postgraduate and Lecturer of the Directing and
Screenwriting of film and television Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine.

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У КІНЕМАТОГРАФІ: МОЖЛИВОСТІ, РИЗИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Анотація. Мета статті – окреслити актуальні проблеми використання штучного інтелекту (ШІ) у сучасному кіновиробництві, показати основні різновиди інструментів ШІ, їх місце та потенційні можливості, об'єктивно розглянути негативні та позитивні сторони поширення інструментів ШІ у кіногалузі в очікуваній перспективі. ***Методологія дослідження***. В опрацюванні теми було використано аналітичний метод для вивчення творчого аспекту проблеми. Застосовано методи систематизації та узагальнення інструментів ШІ для пояснення і обґрунтування завдань, їх місця в сучасному кінематографічному процесі, а також -порівняльний метод, який допоможе зіставити переваги та загрози використання ШІ у кіноіндустрії, критичний аналіз для оцінки ризиків та етичних аспектів прогностичний метод для визначення можливих перспектив розвитку технології. ***Наукова новизна*** дослідження полягає в тому, що проблема застосування інструментів і додатків штучного інтелекту поступово стає дедалі популярнішою й більш затребуваною в роботі над створенням кінотвору, тому новизна, насамперед, у комплексному аналізі впливу штучного інтелекту на кінематограф, систематизації інструментів ШІ, оцінці загроз використання штучного інтелекту в кіно та визначенні перспективних напрямків застосування додатків і сайтів штучного інтелекту в кінематографі. ***Висновки***. Штучний інтелект поступово посідає важливе місце в кінематографі, автоматизуючи рутинні завдання та витісняючи деякі професії, зокрема у створенні афіш і презентацій. Водночас він поки що не здатний повністю замінити людський інтелект у творчих процесах, що забезпечує унікальність і мистецьку цінність кіно. Важливо врегулювати використання ШІ на законодавчому рівні, зокрема в питаннях авторських прав, і водночас використовувати його можливості для вдосконалення кіновиробництва. Український кінематограф може отримати особливу користь від ШІ у сфері сценарної майстерності, що допоможе оптимізувати бюджети та підвищити якість контенту. Однак головним залишається збереження авторського бачення, адже саме воно робить кіно мистецтвом.

Ключові слова: штучний інтелект, кінематограф, кіномистецтво, цифрові технології, постпродакшн, медіаіндустрія, нейромережі, цифрова трансформація, інновації в аудіовізуальній сфері.

Постановка проблеми та її актуальність. Проблеми використання штучного інтелекту в кінематографі стають дедалі актуальнішими. Нейромережі застосовуються майже на всіх етапах кіновиробництва: починаючи від розробки ідеї та написання сценарію і закінчуючи комп'ютерною графікою, монтажем, озвученням і дубляжем.

Чи може штучний інтелект у майбутньому замінити сценариста, режисера, актора та інших спеціалістів, які працюють у кінематографі? Так само важливими є етичні та правові виклики, пов'язані з цим. Законодавство чітко не визначає регулювання застосування ШІ у кіноіндустрії. Проте вже почали з'являтися ініціативи, зокрема щодо премії «Оскар», де планується обов'язково зазначати, чи був застосований ШІ під час створення фільму.

Не менш важливим є питання авторських прав. З одного боку, штучний інтелект аналізує наявні в інтернеті твори та використовує їх при створенні нового контенту. З іншого – залишається незрозумілим, кому належатимуть права на твір, створений ШІ: автору, який задав алгоритм, чи самій нейромережі?

Під час роботи з ШІ алгоритм передбачає аналіз смаків глядачів і формує тренди. Чи не призведе це до одноманітності та надмірної комерціалізації кіно? Водночас штучний інтелект може значно здешевити окремі етапи кіновиробництва, але чи не зробить це фільми менш видовищними та менш «живими»?

Серед усіх цих проблем найбільшою наразі є загроза витіснення певних кінематографічних професій, таких як режисери монтажу, сценаристи, а можливо, навіть актори, яких можуть замінити штучно створені цифрові образи. Важливим є питання: як кінематографісти можуть адаптуватися до нових реалій та інтегрувати ШІ у свою роботу, не втрачаючи творчого внеску?

Штучний інтелект уже активно використовується на всіх етапах кіновиробництва. При цьому його вплив на творчий процес суперечливий. Чи ШІ доповнює людську працю, чи, навпаки, загрожує витісненню мистецтва, автоматизуючи роботу окремих професій?

Розвиток технологій також змінює економіку кінематографа. Використання ШІ, з одного боку, може зменшити витрати на виробництво, а з іншого – призвести до скорочення робочих місць. Крім того, важливими залишаються етичні та правові питання: кому належатиме інтелектуальна власність на твори, створені штучним інтелектом?

Нарешті, однією з найбільш серйозних загроз є використання відео- та текстового контенту, створеного ШІ, у маніпуляційних цілях. Це може мати наслідки не лише для кінематографа, а й на рівні державної безпеки та суспільної довіри до медіа.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Останнім часом з'явилася низка публікацій, які досліджують потенціал, ризики та перспективи застосування штучного інтелекту (ШІ) у сфері кінематографа. Зокрема, у статті «Штучний інтелект у сучасному кіновиробництві: можливості та ризики» Ігоря Печеранського (Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2024) розглядається вплив інтелектуальних технологій на всі етапи виробництва фільму – від розробки сценарію до маркетингу та дистриб'юції. Автор цієї статті наголошує, що ШІ відкриває нові інструменти для оптимізації процесів, але водночас створює етичні та правові виклики, пов'язані із захистом авторських прав і збереженням творчої унікальності.

Дослідження «Intelligent Cinematography: a review of AI research for cinematographic production» («Інтелектуальний кінематограф: огляд досліджень штучного інтелекту для кінематографічного виробництва») Адріана Аззареллі, Нантіра Анантрасірічай, Девіда Р. Булл робить огляд дослідження, яке аналізує застосування ШІ у зйомках, автоматизації процесів кадруванні, 3D та інших технічних можливостях.

Цікаві практичні аспекти висвітлює документальний фільм «Перший код» (реж. О. Балабан, 2023), який аналізує розвиток української ІТ-індустрії та її вплив на формування нового покоління цифрових технологій, зокрема в кінематографі. У фільмі демонструються приклади використання алгоритму ШІ для візуальних ефектів, постпродакшену та створення інтерактивного контенту.

Стаття «From Tool to Subject: AI's Participation in Film Production. Sustainable Development Research» («Від інструмента до об'єкта: участь штучного інтелекту у кіновиробництві») Тао Сюаньчена досліджує трансформацію ШІ з інструмента на активного учасника процесу кіновиробництва.

Серед наукових досліджень слід виокремити аналітичну статтю «На що здатен штучний інтелект в кіноіндустрії та медіа: український та міжнародний досвід» Петра Катеринича (jta.com.ua, 2024), у якій проаналізовано використання ШІ для монтажу, колоризації, автоматичного перекладу та прогнозування глядацьких уподобань. Дослі-

дження наголошує, що інтеграція ШІ змінює не лише технічні аспекти виробництва, а й саму логіку сприйняття контенту, формуючи нові культурні моделі комунікації між автором і аудиторією.

Таким чином, аналіз сучасних публікацій свідчить, що тема використання штучного інтелекту в кінематографі перебуває у фазі активного дослідження. Вона охоплює як технічні аспекти (оптимізація виробничих процесів, автоматизація рутинних завдань), так і гуманітарні (збереження творчої ідентичності, питання авторства, етичні дилеми). Це підтверджує високу актуальність подальших наукових розвідок у цій сфері, що надають глибоке розуміння того, як ШІ трансформує кінематограф, відкриваючи нові можливості та виклики для індустрії.

Поява та використання штучного інтелекту, його вплив на певні сфери діяльності отримує сьогодні швидкий розвиток. З огляду на це, ***мета статті*** – аналіз можливостей і викликів, що їх несе штучний інтелект у сфері кінематографа. Авторка робить спробу розглянути, як ШІ змінює процеси кіновиробництва на всіх етапах і персоналізує контент, а також піднімає питання етичних і правових аспектів його використання. Особлива увага приділена впливу технологій на творчі професії та майбутнє кіноіндустрії.

Виклад основного матеріалу. «Що машини стануть гідними суперниками людини в інтелекті – тобто будуть здатні вчитися, матимуть здоровий глузд і зможуть планувати, а отже, виконувати складні завдання, пов'язані з обробленням інформації в різних сферах, конкретних і абстрактних, – очікували вже давно, від моменту винайдення комп'ютерів у 1940-х роках» пише Нік Бостром (Бостром, 2014, с. 14). 1956 року штучний інтелект започаткований як нова галузь досліджень. Проте лише в 2020-х він набуває широко розвитку і результатів. Велика кількість додатків штучного інтелекту можуть виконувати майже всі завдання на різних етапах виробництва кіно. Кіномитці дедалі частіше звертаються до цих інструментів, оскільки вони мають низку переваг. Однією з найважливіших є скорочення витрат на виробництво, але не тільки це робить їх привабливими.

Окрім переваг, використання інструментів штучного інтелекту несе й певні загрози. Щоб зрозуміти всі плюси та мінуси таких технологій, потрібно проаналізувати, які саме додатки існують, які завдання вони можуть виконувати на різних етапах кіновиробництва і наскільки це може вплинути на потенційне зникнення деяких професій або заміну людської інтелектуальної праці алгоритмом. Також важливо оцінити, чи вплине це на якість майбутнього кінопродукту.

Одними з найбільш затребуваних є додатки штучного інтелекту, що працюють із текстами. Серед них: ChatGPT, Gemini, DeepL, Microsoft Copilot, Claude, Nolan AI, Meta Llama 3, SAGA та інші. Виробництво будь-якого фільму починається зі сценарію, і ці інструменти можуть значно полегшити процес його створення.

Перед написанням сценарію необхідно провести дослідження та зібрати інформацію. ШІ-додатки допомагають швидко знаходити необхідні матеріали: статті, книги, дослідження та інші джерела. Якщо раніше кінематографісти витрачали години чи дні на пошук потрібних даних, то тепер штучний інтелект здатен знайти їх за лічені секунди. Такі інструменти, як Perplexity AI та Elicit, можуть аналізувати великі масиви даних і знаходити точні відповіді на запити.

Окрім загального пошуку, штучний інтелект може проводити маркетинговий аналіз, визначати цільову аудиторію, порівнювати успішність уже наявних творів та прогнозувати тренди, які можуть бути актуальними через 3–5 років. Наприклад, GPT-4, Jasper AI або Copy.ai здатні аналізувати тенденції в кіно та допомагати визначати ідеї, які можуть бути затребуваними в майбутньому.

ШІ-додатки також можуть допомогти у виборі майбутнього dreamcast – підборі акторів, які ідеально підходять для певних ролей. Інструменти на основі ШІ, такі як PromethAI, можуть аналізувати фізичні характеристики, акторські навички та навіть популярність актора серед цільової аудиторії.

Коли розпочинається написання сценарію, вищезгадані додатки можна використовувати в різних напрямках. «Щоб мозок міг створити нам життєпис, він має створити для нас цілий уявний світ – з усіма кольорами, подіями, об'єктами і звуками» (Сторр, 2022, с. 27). Слід зазначити, що штучний інтелект не може написати повноцінний сценарій з нуля. Проте це навіть перевага, оскільки основна творча робота залишається за людиною, що робить сценарій унікальним.

ШІ-інструменти можуть допомагати в написанні додаткових текстів, особливо якщо вони містять специфічну лексику, наукові терміни або іноземні мови. Наприклад, Grammarly, Hemingway Editor або LanguageTool можуть перевіряти граматику та стиль написання. ChatGPT або Sudowrite

можуть вдосконалювати діалоги, адаптуючи їх до певного регіону чи мовного середовища.

Також штучний інтелект може перевіряти структуру сценарію: чи відповідає він трьохактній моделі, чи є логічними сюжетні лінії. Додатки, такі як Final Draft AI, можуть автоматично форматувати сценарій відповідно до голлівудських стандартів.

Окрім цього, ШІ здатен аналізувати готовий сценарій, визначати його основну тему, ідею, конфлікти, а також створювати синопсис чи логлайн. Наприклад, ScripAI допомагає узагальнювати сценарії та генерувати варіанти назв для фільмів.

На основі готового сценарію деякі ШІ-додатки можуть автоматизувати процес планування зйомок. Наприклад, Cinelytic або Greenlight AI здатні аналізувати сценарій і складати розклад знімальних днів, визначати необхідні локації, підраховувати кількість акторів та реквізиту.

Один із найважливіших аспектів – прорахунок бюджету. Інструменти, як-от Filmustage або Movie Magic Budgeting, можуть аналізувати витрати на виробництво фільму та пропонувати способи їх оптимізації. Вони можуть визначати, які витрати можна скоротити без втрати якості кінопродукту.

Не менш популярними інструментами штучного інтелекту, порівняно з текстовими, є інструменти для створення зображень. Цей напрям розвитку ШІ містить величезну кількість додатків і платформ, які використовують не лише кінематографісти, а й представники різних сфер діяльності. До найбільш затребуваних нині відносять: Midjourney, Flux, Leonardo, Stable Diffusion, Firefly, Runway, Krea, Letz.AI, Ideogram, DALL-E, SAGA та інші.

Функціонал таких додатків охоплює створення (генерування) зображень на основі готового сценарію, а також розкадровок. Крім того, ці платформи дають змогу редагувати як наявні, так і створені штучним інтелектом зображення. У таких додатках можна створювати мудборди, візуалізувати емоційне забарвлення майбутнього фільму, розробляти кольорові та світлові рішення. ШІ також допомагає у створенні постерів, презентаційних матеріалів та пітчинг-документів для залучення фінансування. Окрім цього, за допомогою ШІ можна розробляти логотипи, якщо вони необхідні для впровадження у певну історію.

Серед основних функцій цих інструментів – зміна формату зображень, редагування деталей, заміна облич на фото (наприклад, Face Swap). Вони широко використовуються у сфері кінематографа для швидкої візуалізації творчих задумів.

Ще більш складними інструментами ШІ є ті, що працюють із відео. Серед них: Midjourney, Runway, PikaLabs, Pixverse, Haiper, Moonvalley, Morph Studio, SORA, Veo, Stable Video Diffusion, Leonardo, Kaiber, Polycam, LTX Studio, Simulon, Adobe's AI Rotoscoping, Adobe Photoshop (Generative Fill), Canva (Magic Brush), Akool, Move AI, Mootion, Viggle, Lalamu, LensGo, D-ID, WonderStudio, Cuebric, Blockade Labs, Luma Dream Machine та інші.

Ці інструменти працюють за допомогою текстових запитів, проте їхній алгоритм значно складніший. В Україні використання таких платформ може бути ускладнене через їхню платність і необхідність налаштувань для отримання бажаного результату. Основні функції ШІ для відео включають:

– створення та генерацію відео;

– редагування відеоматеріалів;

– заміну складних дорогих кінематографічних інструментів, таких як кольорокорекція, зміна світлового малюнка кадрів;

– створення ліпсингу для відео чи статичного зображення;

– покращення якості відео, наприклад, підвищення роздільної здатності до 4K;

– створення VFX-ефектів (спецефектів);

– видалення та заміну фону;

– зміну обличчя (Deep Fake);

– технологію захоплення руху (motion capture) без використання спеціальних костюмів;

– створення анімаційних зображень на основі звичайного відео або перетворення анімації у реалістичний формат;

– об'єднання різних кадрів у єдину сцену.

Відео не може існувати без звуку, тому для роботи зі звуком використовуються окремі ШІ-інструменти. Серед них: Kaiber, Elevenlabs, Auphonic, Adobe Enhance, Heygen, Suno, Stable Audio, Soundful, Google MusicML, SyncLabs, Lalamu та інші.

Подібно до зображень і відео, однією з ключових функцій ШІ для аудіо є генерація голосу, що дає змогу озвучувати будь-які ролики. Такі інструменти також використовуються для:

– очищення аудіо від шумів;

– клонування голосу;

– покращення якості записаного звуку;

– дубляжу мовлення різними мовами;

– синтезу музичних композицій для кінопроєктів.

Це далеко не вичерпний список можливостей ШІ у сфері кінематографа. Щодня з'являються нові технології, додатки та можливості, що змінюють підхід до кіновиробництва, проте їх доступність може варіюватися залежно від регіону. Олександр Краковецький пише: «Розвиток штучного інтелекту призведе до автоматизації низки професій, зокрема тих, що пов'язані з рутинними завданнями» (Краковецький, 2024, с. 152).

Висновки. Інструменти штучного інтелекту поступово посідають вагоме місце в кінематографі, витісняючи певні види людської праці. Проте наразі вони не здатні виконати повний цикл виробництва кінокартини. Основну частину роботи все ще виконує людський інтелект, що зберігає унікальність та мистецьку цінність кінематографа.

Штучний інтелект здебільшого використовується для виконання рутинних технологічних завдань або перевірки мистецьких рішень. Це поки що дає змогу контролювати його вплив на процеси кіновиробництва. Однак у майбутньому постане питання: наскільки штучний інтелект зможе захопити цей процес і чи будуть створені ним продукти відповідати високому мистецькому рівневі.

Вже сьогодні можна спостерігати поступове витіснення деяких професій. Наприклад, у створенні постерів і презентацій для пітчингу фільму кінематографісти дедалі частіше надають перевагу штучному інтелекту, а не роботі дизайнерів чи художників. Це може призвести до зникнення окремих професій у сфері кіновиробництва. Водночас важливо зберегти мистецький рівень навіть на цих етапах, адже кінематограф не обмежується лише фінальним продуктом.

Щоб уникнути повного витіснення людської праці, необхідно запровадити зміни в законодавстві, яке регулюватиме використання штучного інтелекту у створенні кінематографічних творів. Окремої уваги потребують закони про авторські права: чи буде твір, створений штучним інтелектом, належати людині, яка працювала з цими інструментами, чи ж усі права передаватимуться самій технології? Це питання потребує чіткої правової регуляції. Також залишається відкритим питання, чи зможуть фільми, створені штучним інтелектом, конкурувати на рівних із традиційними кінематографічними творами.

Кінематографісти повинні адаптуватися до нових реалій і технологічних можливостей. Уже сьогодні важливо прогнозувати розвиток кінематографа на 5–10 років уперед і робити акцент на професіях, які залишатимуться затребуваними. Слід також активно використовувати штучний інтелект для вдосконалення тих напрямів, що потребують розвитку.

Якщо говорити про Україну, то однією з важливих сфер вдосконалення є сценарна майстерність. Штучний інтелект може стати корисним інструментом у покращенні сценаріїв, що надасть можливість зекономити значні кошти на роботі міжнародних скрипт-докторів. Проте будь-який мистецький продукт має зберігати свою унікальність та авторське бачення, адже саме це робить його мистецтвом.

Джерела та література

Бостром, Н. (2020). Суперінтелект. *Стратегії і небезпеки розвитку розумних машин.* Видавництво «Наш формат». 408 с.

Домanська, О. (2014). Концептуальне осмислення поняття національний культурний простір. *Науковий вісник Чернівецького університету Серія: Філософія*, № 706-707. С. 113-117.

Краковецький, О. (2024) ChatGPT, DALL·E, Midjourney. Як генеративний штучний інтелект змінює світ. Видавництво «ArtHuss».190 с.

На що здатен штучний інтелект в кіноіндустрії та медіа: український та міжнародний досвід. – Академія викладачів журналістики. (б. д.). *Akademiya vykladachiv zhurnalistyky*.URL: https://www.jta.com.ua/trends/na-shcho-zdaten-shtuchnyy-intelekt-v-kinoindustrii-ta-media-ukrainskyy-ta-mizhnarodnyy-dosvid/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 29.09.2025).

Печеранський, І. (2024). Штучний інтелект у сучасному кіновиробництві: можливості та ризики. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 34. С. 122-128. URL: https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305203.

Сторр, У. *Наука сторітелінгу. Чому історії впливають на нас і як ними впливати на інших*. Видавництво «Наш формат». 224 с.

Учасники проєктів Вікімедіа. Перший код – Вікіпедія. Вікіпедія. https://uk.wikipedia.org/wiki/Перший_код (дата звернення: 29.09.2025).

Azzarelli, A., Anantrasirichai, N., & Bull, D. R. (2025). Intelligent Cinematography: a review of AI research for cinematographic production. *Artificial Intelligence Review*, 58(4). URL: https://doi.org/10.1007/s10462-024-11089-3

Xuancheng, T. (2025a). From Tool to Subject: AI's Participation in Film Production. Sustainable Development Research, Nr 7(2). P. 148. URL: https://doi.org/10.30560/sdr.v7n2p148

References

Bostrom, N. (2020). *Superintelekt. Stratehiyi i nebezpeky rozvytku rozumnikh mashyn* [Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies]. Vydavnytstvo «Nash format». 408 s. [in Ukrainian]

Domansjka, O. (2014). Konceptualjne osmyslennja ponjattja nacionaljnyj kuljturnyj prostir [Conceptual understanding of the concept of national cultural space]. *Naukovyj visnyk Chernivecjkogho universytetu*. *Filosofija.* Nr. 706-707. P. 113-117. [in Ukrainian]

Krakovets′kyy O. (2024) ChatGPT, DALL·E, Midjourney. Yak heneratyvnyy shtuchnyy intelekt zminyuye svit [How Generative Artificial Intelligence Changes the World]. Vydavnytstvo «ArtHuss». 190 s. [in Ukrainian]

Na shcho zdaten shtuchnyy intelekt v kinoindustriyi ta media: ukrayins′kyy ta mizhnarodnyy dosvid – Akademiya vykladachiv zhurnalistyky. (b. d.). *Akademiya vykladachiv zhurnalistyky*. URL: https://www.jta.com.ua/trends/na-shcho-zdaten-shtuchnyy-intelekt-v-kinoindustrii-ta-media-ukrainskyy-ta-mizhnarodnyy-dosvid/?utm_source=chatgpt.com (data zvernennya: 29.09.2025). [in Ukrainian]

Pecherans′kyy, I. (2024). Shtuchnyy intelekt u suchasnomu kinovyrobnytstvi: mozhlyvosti ta ryzyky. *Naukovyy visnyk Kyyivs′koho natsional'noho universytetu teatru, kino i* telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karoho. Vyp. 34. P. 122-128. URL: https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305203. [in Ukrainian]

Storr, U. *Nauka storitelinhu. Chomu istoriyi vplyvayut' na nas i yak nymy vplyvaty na inshykh*. Vydavnytstvo «Nash format». 224 s. [in Ukrainian]

Uchasnyky proektiv Vikimedia. Pershyy kod – Vikipediya. *Vikipediya*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Pershyy_kod (data zvernennya: 29.09.2025). [in Ukrainian]

Azzarelli, A., Anantrasirichai, N., & Bull, D. R. (2025). Intelligent Cinematography: a review of AI research for cinematographic production. *Artificial Intelligence Review*, Nr 58(4). URL: https://doi.org/10.1007/s10462-024-11089-3

Xuancheng, T. (2025a). From Tool to Subject: AI's Participation in Film Production. Sustainable Development Research, Nr 7(2). P. 148. URL: https://doi.org/10.30560/sdr.v7n2p148

Maryna Artemenko

Artificial intelligence in cinema: opportunities, risks and prospects

Abstract. Purpose. To outline the current problems of using artificial intelligence (AI) in modern film production, to show the main types of AI tools, their place and potential opportunities and to objectively consider the negative and positive aspects of the spread of AI tools in the film industry in the expected future. ***Research methodology***. In the development of the topic, an analytical method was used to study the creative aspect of the problem. The article applies methods of systematization and generalization of AI tools to explain and justify the tasks, their place in the modern cinematic process. As well as a comparative method that will help to compare the advantages and threats of using AI in the film industry, a critical analysis to assess risks and ethical aspects, as well as a predictive method to determine possible prospects for the development of technology. ***The scientific novelty*** of the study lies in the fact that the problem of using artificial intelligence tools and applications is gradually becoming more popular and in demand in the work on creating a film. Therefore, the novelty will primarily be a comprehensive analysis of the impact of artificial intelligence on cinema, systematization of AI tools, assessment of threats to the use of artificial intelligence in cinema and identification of promising areas of application of artificial intelligence applications and sites in cinema. ***Conclusions.*** Artificial intelligence is gradually taking an important place in cinema, automating routine tasks and displacing some professions, in particular in the creation of posters and presentations. At the same time, it is not yet able to completely replace human intelligence in creative processes, which ensures the uniqueness and artistic value of cinema. It is important to regulate the use of AI at the legislative level, in particular in matters of copyright, and at the same time use its capabilities to improve film production. Ukrainian cinema can benefit particularly from AI in the field of screenwriting, which will help optimize budgets and improve the quality of content. However, the main thing remains to preserve the author's vision, because it is what makes cinema an art.

Keywords: artificial intelligence, cinema, filmmaking, digital technologies, post-production, media industry, neural networks, digital transformation, innovations in the audiovisual field.

Подано до редакції 19.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.6:323](477):355.48(470:477)]”2022/2025”(045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345161

Базів Дмитро,
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-6331-5499
аспірант кафедри кінознавства. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Dmytro Baziv,
Postgraduate student of the Film Studies Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

ОСОБЛИВОСТІ ДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ У СФЕРІ КІНЕМАТОГРАФІЇ В УКРАЇНІ В УМОВАХ ВІЙНИ

Анотація. Мета статті – дослідження особливостей державної політики України у сфері кінематографії в умовах повномасштабного вторгнення. ***Методологія дослідження.*** У роботі використовується комплекс методів: структурно-функціональний – для аналізу інституційних механізмів управління кінематографом в Україні, метод кількісного (статистичного) оброблення даних, порівняльний – для зіставлення відповідної політики у різні роки, метод екстраполяції для визначення можливих векторів розвитку державної політики у сфері кінематографії в умовах післявоєнного суспільства та системний підхід при вивченні предмету дослідження як елементу соціокультурної системи. ***Наукова новизна***. Дана стаття – чи не перша спроба комплексного дослідження особливостей державної політики України у сфері кінематографії у період військового стану, що розглядає динаміку змін підходів і корегування пріоритетів державної політики у сфері кінематографії в умовах війни, містить спробу екстраполяції тенденцій політики у цій сфері та тенденцій розвитку вітчизняного кінематографа у післявоєнний період. ***Висновки.*** Виявлено, що державна політика у сфері кінематографії у перші роки повномасштабного вторгнення оперативно та загалом адекватно зреагувала на нові виклики. Українська кіноіндустрія продемонструвала високий рівень адаптивності. Сформувався феномен сплеску творчої та глядацької зацікавленості у неігровому кіно.

Ключові слова: державна політика у сфері кінематографії, державна підтримка, адаптивність, кіновиробництво, стратегія розвитку.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Збереження кінематографом широких можливостей у формуванні соціокультурного середовища, національної свідомості та культурних кодів обумовлює актуальність ґрунтовних досліджень і комплексного аналізу державної політики України у сфері кінематографії. Законом України «Про державну підтримку кінематографії» (2017) розвиток кінематографії визначено одним із пріоритетів державної політики у сфері культури, а після повномасштабного вторгнення, у 2024 р. уточнено кінематографічні пріоритети держави в умовах війни – скориговано назву бюджетної програми: «Державна підтримка кінематографії, у тому числі документування воєнних злочинів» (*Паспорт бюджетної програми на 2024 рік*). Проте наразі в українському науковому просторі немає наукової праці, яка б комплексно, з використанням інструментарію взаємодоповнюючих дослідницьких методів, розглядала запущені у 2022 р. трансформаційні процеси у державній політиці в сфері кінематографії та вітчизняному

кінематографі, пропонуючи системний «панорамний» погляд на предмет, і ця стаття – спроба певною мірою заповнити цю дослідницьку лакуну.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Попри те, що особливості реалізації державної політики України у сфері кінематографії на різних історичних етапах, її соціокультурні та ідеологічні аспекти є об'єктом багаторічної уваги таких вчених різних поколінь, як Л. Брюховецька, С. Безклубенко, В. Бадяк, С. Іванов, Р. Росляк, І. Зубавіна, М. Кацуба, Н. Кіналь, Н. Кулик, С. Кучін, Н. Лєбєдєва, Л. Новікова, Н. Ховайба, феномен вітчизняного кінематографа періоду повномасштабного вторгнення загалом і державна політика у сфері кінематографії з 2022 р. зокрема, лише очікують на повноцінне всебічне наукове осмислення, позбавлене миттєвої травматичної рефлексії. Серед новітніх спроб такого аналізу слід згадати статтю С. Калантая «Українське кіно в умовах війни: особливості та виклики» (Калантай, 2024), яка, однак, розглядає процеси у широких хронологічних рамках, фокусуючись переважно на українському кінематографі І-ї та, особливо, ІІ-ї Світових війн. Заслуговує на увагу й розвідка А. Демури «Кіно травмуючої дійсності: між репрезентацією та досвідом» (Демура, 2024), в якій дослідниця впроваджує поняття «кіно травмуючої дійсності» для означення течії новітнього «військового» українського кінематографа.

Широкомасштабне вторгнення російських агресорів 2022 року означило новітні течії у вітчизняному кінематографі, що засвідчили вище названі розвідки. Проте їх поки що недостатньо, потрібне повноцінне всебічне наукове осмислення, позбавлене миттєвої травматичної рефлексії. Відтак ***мета статті*** **–** використовуючи широкий інструментарій методів дослідження, визначити особливості державної політики України у сфері кінематографії у 2022–2025 рр., її формування та реалізації в умовах повномасштабного вторгнення; проаналізувати цю політику на предмет відповідності новим викликам; окреслити та осмислити тенденції розвитку кінематографа останніх 4-х років та екстраполювати ці тенденції на перші роки повоєнного періоду.

Виклад основного матеріалу. Парадигмальний зсув сприйняття національного кінематографа українським суспільством і державою, як важливого соціокультурного феномену, збігся із першою фазою українсько-російської війни, набувши виразних рис нового етапу еволюції державної політики України у сфері кінематографії в 2015–2016 рр. Ця трансформація концептуального бачення ролі національного кінематографа у роки, що безпосередньо передували повномасштабному вторгненню, була втілена у комплексі системних управлінських рішень і затвердженні суттєвих змін до чинного законодавства, внаслідок чого до 2022 р. вперше за часи Незалежності в Україні було сформовано та інституційно оформлено досить ефективну систему державного управління галуззю кінематографії із широким залученням громадянського суспільства та професійної спільноти. У 2017 р. ухвалено Закон «Про державну підтримку кінематографії в Україні» (2017), ст. 4 якого серед принципів державної політики фіксує протекціонізм держави та визначає розвиток кінематографії пріоритетом політики у сфері культури. Створене у 2011 р. Державне агентство України з питань кіно за декілька років було огорнуто системою консультативно-дорадчих органів і чітко регламентованих процедур: так, у 2018 р. створено Раду з державної підтримки кінематографії, у 2021-му сформовано Громадську раду при Держкіно, у 2018-му затверджено Порядок та критерії проведення творчого конкурсу (пітчингу).

Попри короткочасний шоковий ефект, вже у середньостроковому вимірі позитивний вплив на вітчизняну кіноіндустрію та кінопрокат, як її складову, справила повна заборона на розповсюдження та демонстрування фільмів, створених після 1 січня 2014 року в Російській Федерації, запроваджена Законом України «Про внесення змін до Закону України «Про кінематографію» (2015).

Фінансова складова державної підтримки українського кіно у роки, що безпосередньо передували повномасштабному вторгненню (2017–2021 рр.) теж не зводилась до декларацій і врешті набула системного характеру – суттєво зросло фінансування галузі, стабілізувавшись у діапазоні 463 – 617 млн гривень на рік (*Державне агентство України з питань кіно*, 2018-2022).

Згодом така кількарічна системність і послідовність державної політики дала підґрунтя для визрівання новітнього періоду відродження українського кіновиробництва, що, попри повномасштабне вторгнення, триває й досі. Для порівняння, якщо у 2015 р. вироблено лише 8 повнометражних ігрових українських фільмів, то у піковому за багатьма показниками української кіноіндустрії 2019 р. – 64, у 2020 р. – 40, у передвоєнному

2021 р. – 51. (*Державне агентство України з питань кіно*, 2020-2022).

Зафіксуємо, в якому стані українська кіноіндустрія зустріла 2022 р.: збори українських фільмів у 2021 р. склали понад 62 млн грн (649,449 квитків), а загалом бокс-офіс національного прокату склав 1,749 млрд грн, продано 15,840 млн квитків (*Державне агентство України з питань кіно,* 2022). У останній перед повномасштабним вторгненням – 2021-й рік на виконання бюджетної програми 3806030 «Державна підтримка кінематографії» спрямовано 529,4 млн грн, з урахуванням інших кодів на кінематографію загалом виділено 614, 5 млн грн (*Державне агентство України з питань кіно*, 2021), що є найвищим показником з урахуванням інфляції з 1992 року.

Дані аудиту рахункової палати свідчать, що в період з 2015 р. по друге півріччя 2017 р. «за підтримки держави створено 12 фільмів» з часткою фінансування з боку держави у 79,3 млн грн (*Рахункова палата*, 2017, с. 25). А річний Звіт Держкіно за 2021 р. (2022) вже свідчить, що за підтримки Агентства у передвоєнному 2021 р. створено 51 фільм (з них 16 повнометражних ігрових), проведено фактичне фінансування на солідну суму 376, 8 млн грн, а у виробництві водночас перебувало 108 фільмів.

Ці показники у десятки разів перевищують цифри кінця 1990-х – початку 2000-х рр. – періоду, що його кінознавиця І. Зубавіна визначила, як період «малокартиння» (Зубавіна, 2007, с. 103): так, для порівняння, у 1999 р. вироблено 3 повнометражних ігрових кінофільми, 1 повнометражний неігровий, у 2000 р. – 3 та 2 фільми відповідно, у 2001 р.–6 та 5 (Зубавіна, 2007, с. 248-264). Понад те, зазначені показники кіновиробництва 2019–2021 рр. вражають порівняно навіть із 1970-ми роками, коли річні квоти для двох провідних українських кіностудій (Київської ім. О. Довженка та Одеської) становили відповідно 12 та 4 повнометражних ігрових фільми.

Після початку повномасштабного вторгнення у 2022 р. державою була актуалізована концепція кіно як форми культурної дипломатії й складової інформаційного фронту. У 2024 р. скореговано назву бюджетної програми: «Державна підтримка кінематографії, у тому числі документування воєнних злочинів», як уточнення кінематографічних пріоритетів держави в умовах війни (*Паспорт бюджетної програми на 2024* рік, 2024).

У своєму звіті за 2022 р. (2022) Держкіно як орган, що забезпечує формування та реалізацію державної політики у сфері кінематографії, сформулювало основні завдання політики у сфері кінематографії військового стану:

– зберегти виробничі процеси;

– забезпечити безперервність циклу розвитку українського кіно;

– розповісти світу про те, яким є українське кіно, його здобутки та можливості.

У рамках виконання п. 3 завдань уже в перші роки після вторгнення (2022–2023-й) було забезпечено фінансову підтримку участі у міжнародних кінофестивалях, запущено Всесвітній благодійний кіномарафон на підтримку України з охопленням 15-ти країн на 4-х континентах; проведено спеціальні заходи в межах міжнародних фестивалів у Каннах та Берліні, організовано дискусійні панелі в рамках Венеційського кінофестивалю та під час кіноринку Marche du film в Каннах у 2022 р. Реалізовано проєкт «Національний тур «Кіно заради Перемоги!», ініційований Держкіно спільно з Асоціацією «Сприяння розвитку кінематографа в Україні – дивись українське!»: покази українських фільмів для вимушено переміщених осіб у 19 регіонах України у 2022 р. Проєкт успішно триває й у 2023–2025 рр.

Щодо завдань «зберегти виробничі процеси та забезпечити безперервність циклу розвитку українського кіно в умовах війни», то за підтримки Держкіно в 2022 р. створено 16 фільмів на суму 63,8 млн грн Укладено договори на виробництво 42 фільмів на суму 379,5 млн грн (*Державне агентство України з питань кіно*, 2023). Державою профінансовано Гранти Президента України для створення і реалізації творчих проєктів у галузі кінематографії у 2022–2025 рр.

Попри повномасштабну війну, другий рік вторгнення – 2023-й – став багато в чому рекордним для українського кінематографа: бокс-офіс національних стрічок в українському прокаті сягнув найбільшої за часи Незалежності позначки – 322,84 млн грн, а частка – 14,71% (*Державне агентство України з питань кіно*, 2024). Цю тенденцію підтримано й у 2024 році: 222 млн грн – бокс-офіс українських фільмів з часткою 9,78% (*Державне агентство України з питань кіно*, 2025). Аналіз структури українського бокс-офісу 2023-2024 рр. свідчить про феномен щорічної появи 1–3-х справжніх кінохітів, що сукупно дають 50+ % річних зборів всіх

українських стрічок. Так, у 2023 р. це була «Мавка. Лісова пісня» (Маломуж, Рубан, 2023) – 156 млн грн (*Державне агентство України з питань кіно*, 2023), у 2024 р. – «Я, Побєда і Берлін» (Ряшина, 2021) – 59, 3 млн грн та «Конотопська відьма» (Колесник, 2024) – 57,4 млн грн.

Системною спробою з боку держави зазирнути за обрій війни та сформулювати середньострокову стратегію, частково орієнтовану на післявоєнний період, стала розроблена у 2023 році Стратегія розвитку кіно в Україні на період до 2027 року та Операційний план заходів з її реалізації (*Державне агентство України з питань кіно*, 2023), що була винесена Держагентством на публічне обговорення, проте зазнала нищівної публічної критики з боку представників кіноспільноти, отож залишилась не затвердженою. Стратегія передбачала «щорічний випуск ігрових повнометражних фільмів для широкої аудиторії не більше 20, авторських повнометражних фільмів для фестивалів категорії А не більше 7, телевізійних серіалів не менше 600 годин» (*Державне агентство України з питань кіно*, 2023). Серед ключових положень Стратегії:

– проєкти, які виробляються з використанням державних коштів, насамперед мають сприяти консолідації громадян України;

– пріоритет має надаватися фільмам, які спрямовані на максимально широку глядацьку аудиторію, що дасть змогу запустити «маховик індустрії» й створить передумови для розвитку інших видів кінематографа;

– фільми-претенденти на державну підтримку мають фінансуватися переважно за рахунок недержавних коштів (частка держфінансування повинна скоротитися з 80 % у 2022 році до 30 % у 2027 році).

Один з провідних українських дослідників державної політики та методів її аналізу В. Тертичка акцентує на важливості наявності «різноаспектної інфраструктури професійної спільноти, що працює над виробленням стратегій для суб'єктів політики» (В. Тертичка, 2002, с. 154-155). Вочевидь провал такого стратегічного документа, як Стратегія розвитку кіно до 2027 року, піддавання його остракізму, значною мірою продиктовано відходом у його розробці від принципу залучення саме тієї різноаспектної інфраструктури професійної спільноти, про імперативність включення якої у процеси розробки державної політики наголошує у своїх працях В. Тертичка. Про необхідність залучення представників Спілки кінематографістів, лідерів кіноспільноти, громадських організацій і наукових інституцій у процес розробки більш комплексної Стратегії розвитку аудіовізуальних мистецтв на заміну відхиленої кіносередовищем Стратегії розвитку кіно до 2027 року, наголошується у Зверненні Національної спілки кінематографістів України (2023) до Прем'єр-міністра України та Державного агентства України з питань кіно, підписаному заступником голови Спілки С. Тримбачем. Наразі про результати роботи над проєктом оновленої Стратегії невідомо.

Горизонт планування післявоєнної політики у сфері кінематографії прямо залежить від горизонту прогнозування термінів завершення війни та формату такого завершення. Колективне сприйняття суспільством результатів війни формуватиме запит на кінонаративи. Відповідно, держава в умовах післявоєнної цифрової демократії, враховуючи рівень психологічної травматизації суспільства, його поляризації за численними маркерами, буде дуже чутливою до формулювання пріоритетів як культурної політики загалом, так і в сфері кінематографії зокрема, та обережна у процесі їхньої реалізації. У спробах навіть не стільки догодити певним сегментам суспільства, скільки із остраху чимось зачепити, викликавши бурхливу реакцію у медіаплощині (і не тільки), суб'єкти формування політики, а також автори та виробники фільмів, прогнозовано вдаватимуться до цензури та самоцензури. Спостереження Г. Маркузе щодо того, що «сучасна епоха схильна до тоталітарності навіть там, де вона не утворила тоталітарних держав» (Маркузе, 2010, с. 21), є цілком актуальним для сучасного суспільства, травмованого війною, особливо в умовах загроз цифрової охлократії, з притаманною їй культурою відміни та колективного цькування.

Цілком очевидно, що більшу творчу свободу і право на мистецьку рефлексію внутрішньо відчуватимуть ті автори, що проходили службу у лавах ЗСУ та безпосередньо брали участь у бойових діях.

Вже зараз, аналізуючи медіапростір, ми можемо прогнозувати, що ресентимент, в його первинному сенсі, сформульованому М. Шелером, також тема помсти та фіксація військових травм, домінуватимуть у творчих наративах. Одним з наочних свідчень цієї тенденції є прокатний успіх горору «Конотопська відьма» (Колесник, 2024).

Разом з тим, історичний досвід, зокрема й періоду великої депресії у США, свідчить, що на тлі колективної психологічної втоми, фрустрації суспільства, прогнозованим є зростання суспільного, а відповідно, й глядацького запиту на ескапізм, на просте жанрове кіно, насамперед, фентезі, анімацію, комедії, певною мірою мелодрами. Феномен анімаційної стрічки «Мавка. Лісова пісня» (Маломуж, Рубан, 2023), що у розпал війни стала не лише лідером українського прокату 2023 року із бокс-офісом у понад 156 мільйонів гривень (*Державне агентство України з питань кіно*, 2023), а й найкасовішим українським фільмом доби Незалежності, ілюструє цю тезу. На її підтвердження працює й той факт, що лідери українського прокату воєнних 2022–2025 років – незмінно американські картини у жанрі фентезі, анімаційні або пригодницькі: «Аватар: Шлях води» (Кемерон, 2022), «Смерть на Нілі» (Брана, 2022), «Барбі» (Ґертвіґ, 2023), «Нікчемний Я 4» (Рено, 2024), «Панда Кунґ-Фу 4» (Мітчелл, 2024), «Як приборкати дракона» (Де Блуа, 2025), «Світ Юрського періоду: Відродження» (Едвардс, 2025).

Проте навряд чи в умовах обмеженого державного фінансування, державна підтримка виробництва комедій або мелодрам, особливо у форматі серіалів, як це, зокрема, передбачалось проєктом Стратегії розвитку кіно до 2027 року, зустріне розуміння з боку медійно-активної частини кіноспільноти. Ще більшою мірою це стосується фільмів у жанрі фентезі. Тож, скоріше за все, у післявоєнний період цей домінантний сегмент глядацького попиту (комедії, фентезі, мелодрами) частково задовольнятиметься незалежними виробниками без/або за мінімальної фінансової підтримки з боку держави, як це було з комедіями «Збори ОСББ» (Шмурак, 2024), «Дон Жуан із Жашкова» (Бутко, 2024), «Батьківські збори» (Шмурак, 2025), романтичними комедіями «Відпустка наосліп» (Фадєєва, 2025), «Коли ти вийдеш заміж» (Комаровський, 2025) або за рахунок іноземних картин (американського та французького виробництва). Зокрема, у 2024–2025 роках ми вже спостерігаємо суттєве збільшення французьких комедій в українському прокаті.

Серед характерних тенденцій вітчизняної кіноіндустрії військового періоду 2023–2025 рр.: тенденція зростання частки фільмів вітчизняного виробництва у прокаті була проілюстрована цифрами вище, тому відзначимо її, проте не зупинятимемось удруге. Друга тенденція – сплеск глядацького попиту до неігрового кіно та ренесанс українського неігрового кіно, передусім присвяченого темі війни: «День українського добровольця» (Тихий, 2022), «Довга доба» (Бадоєв, 2023), «Сопілка Перуна» (Мазуренко, 2024), «2000 метрів до Андріївки» (Чернов, 2025), «Одного літа в Україні» (Тихий, 2025), «Реал» (Сенцов, 2025), «Йди за мною» – дебют у повнометражній документалістиці одного з найуспішніших сучасних українських режисерів Л. Левицького, успішна копродукція – «Порцелянова війна» (Белломо, Леонтьєв, 2024), відзначена у Санденсі премією Гільдії режисерів Америки та номінована на «Оскар», та безпрецедентний міжнародний тріумф нової української документалістики – картина М. Чернова «20 днів у Маріуполі» (2023), яка у 2024 р. отримала перший в історії українського кінематографа «Оскар». Щодо прокатної складової слід відзначити успіхи двох дебютних документальних робіт – А. Птушкіна «Ми, наші улюбленці та війна» (2024) та особливо не пов'язаної напряму з темою війни «Антарктиди» (2025), яка стала найкасовішим документальним фільмом українського кінопрокату з 1991 р. – понад 75 мільйонів гривень.

Наступна особливість – порівняно невисока якість ігрових фільмів 2023–2025 рр., присвячених темі війни, їхнє прохолодне сприйняття глядачем і негативне з боку фахівців. За приклади можна навести телефільм «Юрик» (Тіменко, 2023), що спричинив низку скандалів у медійній площині; попри активний медійний супровід, були проігноровані глядачами та переважно оцінені як творчі невдачі фільми «Буча» (Тіунов, 2024), «Раша Гудбай» (Кирющенко, 2025), «Безвихідь» (Констанчук, 2025), «Медовий місяць» (Озірна, 2025). Частково касові провали згаданих картин можна спробувати пояснити невисокою художньою якістю, однак пояснення більшою мірою криється в тому, що травмований війною масовий глядач психологічно не готовий дивитись саме ігрове кіно, що художньо *імітує* його сьогодення та ще невідрефлексоване належним чином нещодавнє минуле, пов'язане насамперед із шоком перших діб/місяців вторгнення та життям під тимчасовою окупацією.

Особливість, яку також потрібно відзначити, – парадоксальна адаптивність української кіноіндустрії, що проявляється у перевищенні бокс-офісу 2023 та 2024 рр. (2,196 млрд грн та 2,268 млрд

грн відповідно) показників останнього десятиріччя (за винятком 2019 р.) та за кількістю проданих квитків на рівні 15 млн, що зіставно з 2021 р. (*Державне агентство з питань кіно*, 2024-2025). Критерій кількості проданих квитків при порівнянні різних років (зокрема, різних десятиріч) є більш точним, оскільки запобігає статистичним викривленням через інфляцію.

Серед можливих тенденцій, що впливатимуть на формування політики у сфері кінематографії у повоєнний період:

– обмежене порівняно з 2017–2021 рр. державне фінансування;

– збільшення значення міжнародної виробничої кооперації та зарубіжних грантів для запуску нових проєктів;

– загострення та медійність конфліктів у кіномистецькому середовищі через боротьбу за доступ до обмеженого державного фінансування;

– пріоритетність (негласна або інстуціалізована) фінансування з боку держави проєктів, в яких як режисери, сценаристи, продюсери задіяні митці – учасники бойових дій;

– формування запиту на власний історичний аналог післявоєнного кіно (яке радше за все в різних пропорціях балансуватиме між героїчним радянським воєнним кінематографом та депресивним «rubble film»);

– через наростання напруги у суспільстві та високий рівень мілітаризації післявоєнного суспільства – підвищена чутливість або піддатливість з боку держави до настроїв панівної серед медіа-активної частини кіноспільноти, тобто зростання впливу громадянського суспільства або його активної частини на процес вироблення політики у сфері кінематографії.

Серед загроз, які формуватимуть домінантні наративи та поведінкові парадигми, й відповідно ситуацію у кіносередовищі, треба відзначити, з одного боку, виклики, пов'язані із формуванням суспільства «цифрової охлократії», а з іншого – небезпеку того, що у процесі тривалої запеклої боротьби з іноземним ворогом відбувається дифузія – несвідоме запозичення в нього певних рис, притаманних тоталітарному суспільству. Важливо протидіяти цій тенденції не тільки на державному, а й на суспільному, дослідницькому та через постійні рефлексії та саморефлексії – мистецькому рівнях.

Висновки. У перший рік повномасштабного вторгнення українська держава продемонструвала здатність оперативно реагувати на нові виклики. На рівні Держкіно були артикульовані ключові завдання та пріоритети. Кіно, передусім неігрове, активно використовувалось як інструмент культурної дипломатії, було вжито необхідних заходів задля забезпечення безперервності циклу розвитку українського кіно та його фестивального просування. Разом з тим, значною мірою через хибно вибудувану комунікацію зі кіноспільнотою на етапі розробки, не вдалось прийняти важливу в умовах війни Стратегію розвитку кіно до 2027 року. Українська кіноіндустрія продемонструвала надзвичайно високий рівень адаптивності, готовності до міжнародної кооперації, що знайшло своє відображення як у кількості (попри скорочення державного фінансування порівняно з 2019–2021 рр.) вироблених та випущених у прокат вітчизняних фільмів, так і у зростанні їхньої долі у національному бокс-офісі. Ще один феномен – ренесанс українського неігрового кіно, що виражений як у кількості знятих в останні роки картин, так і у сплеску цікавості українського глядача до них, а також в надзвичайно успішній міжнародній фестивальній історії останніх років.

Джерела та література

Калантай, С. (2024). Українське кіно в умовах війни: особливості та виклики. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 35. С. 153-158. URL: https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318097

Демура, А. (2024). Кіно травмуючої дійсності: між репрезентацією та досвідом. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 34. С. 106-113. URL: https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305198

Закон України «Про державну підтримку кінематографії в Україні», № 1977-VIII (2024) . URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19#Text

Закон України «Про внесення змін до деяких законів України щодо захисту інформаційного телерадіопростору України» № 159-VIII (2023) (Україна). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/159-19#Text

Державне агентство України з питань кіно (2020). *Звіт за результатами діяльності Державного агентства з питань кіно за 2019 рік* URL: https://usfa.

gov.ua/upload/media/2020/04/13/5e945b31b8155-zvit_2019_fin.pdf (дата звернення: 19.05.2025).

Державне агентство України з питань кіно (2021). *Звіт за результатами діяльності Державного агентства з питань кіно за 2020 рік* URL: https://usfa.gov.ua/upload/media/2021/02/09/60226182b3f92-2020-zvit-zagalnyy.pdf (дата звернення: 19.05.2025).

Державне агентство України з питань кіно (2022). *Звіт за результатами діяльності Державного агентства з питань кіно за 2021 рік* URL: https://usfa.gov.ua/upload/files/2022/02/17/Report_DK_2021.pdf (дата звернення: 18.05.2025).

Державне агентство України з питань кіно (2022). *Звіт за результатами діяльності Державного агентства з питань кіно за 2022 рік* URL: https://usfa.gov.ua/upload/media/2022/12/30/63aee7cc5f0a0-derzhkino-2022.pdf (дата звернення: 13.06.2025).

Рахункова палата України (2018). *Звіт про результати аудиту ефективності використання коштів державного бюджету, передбачених на розвиток кінематографії та управління об'єктами державної власності у цій сфері* [PDF]. Отримано з URL: https://rp.gov.ua/upload-files/Activity/Collegium/2017/24-2_2017/Zvit_24-2_2017.pdf

Зубавіна, І. Б. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. Київ: Фенікс. 296 с.

Кабінет Міністрів України (2024, 15 травня). Наказ Господарсько-фінансового департаменту Секретаріату Кабінету Міністрів України *«Про затвердження Паспорту бюджетної програми на 2024 рік».* Отримано з URL: https://www.kmu.gov.ua/storage/app/sites/1/24buh/2024/паспорти/0419030%20паспорт%202024.pdf

Державне агентство України з питань кіно (2023). *Звіт за результатами.* URL: https://usfa.gov.ua/upload/media/2022/12/30/63aee7cc5f0a0-derzhkino-2022.pdf

Державне агентство України з питань кіно (2024). *Звіт за результатами діяльності Державного агентства України з питань кіно за 2023.* Отримано з URL: https://usfa.gov.ua/upload/media/2024/04/02/660bf35447d8b-zvit-2023.pdf

Державне агентство України з питань кіно (2025). *Звіт за результатами діяльності Державного агентства України з питань кіно за 2024 р.* Отримано з URL: *https://usfa.gov.ua/documents/zvity-prodiyalnist-agentstva-i32*

Державне агентство України з питань кіно (2023). *Проєкт Стратегії розвитку кіно в Україні до 2027 року та операційного плану заходів з її реалізації*. URL: https://usfa.gov.ua/upload/media/2023/07/04/64a423e6f3028-public-discussion-of-the-project-strategy.pdf

Тертичка, В. (2002). *Державна політика. Аналіз та здійснення в Україні.* Київ: Основи. 750 с.

Національна спілка кінематографістів України. Звернення (2023). Отримано з URL: https://www.ukrkino.com.ua/about/spilkanews/?id=18115

Маркузе, Г. (2010). *Структура інстинктів і суспільство. Філософське дослідження вчення Зигмунда Фройда.* Київ: Ніка-Центр. 248 с.

References

Kalantai, S. (2024). Ukrainske kino v umovakh viiny: osoblyvosti ta vyklyky [Ukrainian cinema in wartime: Features and challenges]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, Vyp. 35). S. 153-158. Retrieved from: https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318097

Demura, A. (2024). Kino travmuiuchoi diisnosti: mizh reprezentatsiieiu ta dosvidom [Cinema of traumatic reality: Between representation and experience*]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 34. S. 106-113. Retrieved from: https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305198

Verkhovna Rada Ukrainy (2024). Zakon Ukrainy «Pro derzhavnu pidtrymku kinematohrafii v Ukraini» Nr. 1977-VIII [Law of Ukraine «On state support of cinematography in Ukraine» Nr. 1977-VIII]. Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19#Text

Verkhovna Rada Ukrainy (2023). Zakon Ukrainy «Pro vnesennia zmin do deiakykh zakoniv Ukrainy shchodo zakhystu informatsiinoho teleradioprostoru Ukrainy» Nr 159-VIII [Law of Ukraine «On amendments to certain laws of Ukraine regarding the protection of the informational television and radio space of Ukraine» Nr 159-VIII]. Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/159-19#Text

Derzhavne ahentstvo Ukrainy z pytan kino (2020). Zvit za rezultatamy diialnosti Derzhavnoho ahentstva z pytan kino za 2019 rik [Report on the activities of the State Film Agency of Ukraine for 2019]. Retrieved from: https://usfa.gov.ua/upload/media/2020/04/13/5e945b31b8155-zvit_2019_fin.pdf

Derzhavne ahentstvo Ukrainy z pytan kino (2021). Zvit za rezultatamy diialnosti Derzhavnoho ahentstva z pytan kino za 2020 rik [Report on the activities of the State Film Agency of Ukraine for 2020]. Retrieved from: https://usfa.gov.ua/upload/media/2021/02/09/60226182b3f92-2020-zvit-zagalnyy.pdf

Derzhavne ahentstvo Ukrainy z pytan kino (2022). Zvit za rezultatamy diialnosti Derzhavnoho ahentstva z pytan kino za 2021 rik [Report on the activities of the State Film Agency of Ukraine for 2021]. Retrieved from: https://usfa.gov.ua/upload/files/2022/02/17/Report_DK_2021.pdf

Derzhavne ahentstvo Ukrainy z pytan kino. (2022). Zvit za rezultatamy diialnosti Derzhavnoho ahentstva

z pytan kino za 2022 rik [Report on the activities of the State Film Agency of Ukraine for 2022]. https://usfa.gov.ua/upload/media/2022/12/30/63aee7cc5f0a0-derzhkino-2022.pdf

Rakhunkova palata Ukrainy. (2018). Zvit pro rezultaty audytu efektyvnosti vykorystannia koshtiv derzhavnoho biudzhetu, peredbachenykh na rozvytok kinematohrafii ta upravlinnia ob'iektamy derzhavnoi vlasnosti u tsii sferi [Report on the results of the audit of the efficiency of using state budget funds allocated for the development of cinematography and management of state-owned assets in this field] [PDF]. https://rp.gov.ua/upload-files/Activity/Collegium/2017/24-2_2017/Zvit_24-2_2017.pdf

Zubavina, I. B. (2007). Kinematohraf nezalezhnoi Ukrainy: tendentsii, filmy, postati [Cinema of independent Ukraine: Trends, films, figures]. Kyiv: Feniks. 296 s.

Kabinet Ministriv Ukrainy (2024, May 15). Nakaz Hospodarsko-finansovoho departamentu Sekretariatu Kabinetu Ministriv Ukrainy 'Pro zatverdzhennia pasportu biudzhetnoi prohramy na 2024 rik' [Order of the Economic and Financial Department of the Secretariat of the Cabinet of Ministers of Ukraine 'On the approval of the passport of the budget program for 2024']. Retrieved from: https://www.kmu.gov.ua/storage/app/sites/1/24buh/2024/паспорти/0419030%20паспорт%202024.pdf

Tertychka, V. (2002). Derzhavna polityka. Analiz ta zdiisnennia v Ukraini [State policy: Analysis and implementation in Ukraine]. Kyiv: Osnovy. 750 s.

Natsionalna spilka kinematohrafistiv Ukrainy (2023). Zvernennia [Appeal]. Retrieved from: https://www.ukrkino.com.ua/about/spilkanews/?id=18115

Markuze, H. (2010). Struktura instynktiv i suspilstvo. Filosofske doslidzhennia vchennia Zyhmunda Frojda [The structure of instincts and society: A philosophical study of Sigmund Freud's theory]. Kyiv: Nika-Tsentr. 248 s.

Dmytro Baziv

Peculiarities of Ukraine's state policy in the cinematography sector during the war

Abstract. The purpose of the article is to examine the specific of Ukraine's state policy in the field of cinematography under the conditions of military invasion. ***Methodology***. The research includes a complex of methods: the structural-functional method – to analyze the institutional mechanisms of state governance in the cinematography sector; quantitative (statistical) data analysis methods; the comparative method – to contrast the corresponding policies across different years; the extrapolation method – to determine potential vectors of the state policy in the post-war social context; systemic approach – to study the subject as an integral element of the socio-cultural system. ***Scientific novelty*.** This article is one of the first comprehensive attempts to examine the features of the state policy in cinematography under military aggression. It analyzes the rapid transformations in policy approaches and the redefinition of the state priorities in wartime, and provides an attempt to extrapolate current tendencies of the film industry in Ukraine into the post-war period. ***Conclusions***. This study reveals that the state policy in the field of cinematography responded promptly and adequately to emerging challenges during the war. The Ukrainian film industry has demonstrated a high level of adaptability. A phenomenon of increased interest in non-fiction films has been observed.

***Keywords*:** state policy in cinematography, state support, adaptability, film production, development strategy.

Подано до редакції 31.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.62/.63:004.8/.9](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345163

Бедріна Надія,
ORCID:http://orcid.org/0000-0002-8236-9463
кандидат культурології, доцент. Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна

Nadiia Bedrina,
PhD in Cultural Studies, Associate Professor of the Audiovisual Art Department. Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

ОБРАЗНО-СТИЛІСТИЧНІ СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ РЕАЛЬНОСТІ У СУЧАСНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Анотація. У статті досліджено особливості формування образно-стилістичних стратегій репрезентації реальності в сучасному аудіовізуальному мистецтві. Проаналізовано ключові аспекти формування нової естетики аудіовізуального твору – візуальний, звуковий, монтажний, наративний та технологічний, що взаємодіють у межах єдиної художньої системи. Розглянуто тенденції переосмислення ролі зображення, звуку й монтажу під впливом цифрових технологій, зокрема 3D-моделювання, віртуальної та доповненої реальності, штучного інтелекту. Акцентовано на зміні характеру художньої репрезентації: від відтворення реальності – до її симуляції, де технологічна інновація стає носієм стилю. ***Мета статті*** – виявити характерні риси та принципи формування образно-стилістичних стратегій у сучасному аудіовізуальному мистецтві, зумовлені інтеграцією медіатехнологій у процес художнього творення. ***Методологія дослідження*** ґрунтується на поєднанні культурологічного, аналітичного та порівняльного підходів, що дає змогу простежити взаємозв'язок між художньою формою і технологічними засобами. ***Наукова новизна*** полягає у визначенні та систематизації п'яти образно-стилістичних стратегій сучасного аудіовізуального мистецтва (візуально-метафоричної, акустико-атмосферної, монтажно-семантичної, наративно-фрагментарної та технологічно-імітаційної) й обґрунтуванні їх ролі у формуванні нової естетики цифрової доби. ***Висновки.*** У сучасному аудіовізуальному мистецтві образно-стилістичні стратегії формуються на перетині художніх традицій і технологічних інновацій, що створює новий тип естетичного досвіду, де візуальні прийоми стають не лише засобом виразності, а й інструментом конструювання смислів. ***Ключові слова:*** аудіовізуальне мистецтво та медіатехнології, художні засоби виразності, художні форми, образно-стилістичні особливості, візуальні прийоми.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасне аудіовізуальне мистецтво формується в умовах стрімкої трансформації медіасередовища, зумовленої цифровізацією, інтерактивністю та алгоритмічними принципами створення зображення. Традиційні засоби екранної виразності, пов'язані з композицією, ритмом, кольором і звуком, у цифрову добу набувають нових функцій, виходячи за межі відтворення реальності та переходячи у сферу моделювання віртуального досвіду. Внаслідок цього відбувається зсув від репрезентації світу до його симуляції: візуальний образ стає не результатом фіксації дійсності, а продуктом взаємодії художнього задуму і технологічного середовища. Такий підхід потребує переосмислення традиційних понять форми, стилю й художньої виразності, оскільки вони дедалі частіше визначаються не лише естетичними, а й техномедіальними параметрами.

Актуальність проблеми зумовлена необхідністю теоретичного осмислення того, як у сучасному аудіовізуальному мистецтві відбувається інтеграція

художніх стратегій і медіатехнологій. Цей процес змінює способи побудови образу, моделі сприйняття глядача та саму природу комунікації між твором і публікою. Питання про образно-стилістичні особливості таких творів сьогодні постає у контексті ширшої дискусії про цифрову естетику, візуальну культуру та нові методи репрезентації реальності.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблематика сучасного аудіовізуального мистецтва активно розробляється в українському та міжнародному науковому дискурсі. У праці Зої Алфьорової (2020) розглядається «нове» українське кіно в контексті сучасного аудіовізуального мистецтва. Олександр Безручко та Марія Староста (2018) досліджують умови розвитку регіонального аудіовізуального виробництва. Сергій Гончарук і Владислав Марусенко (2023) – вплив технологій на розвиток екранного мовлення. Оксана Ландяк (2017) визначає аудіовізуальне мистецтво як концепт у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. Ігор Печеранський (2023) розглядає культуротворчий потенціал аудіовізуальних технологій у масовому мистецтві, а Ольга Мусієнко (2022) аналізує використання відеохостингів для репрезентації української ідентичності у воєнний час. Американський дослідник Лев Манович (2020) розробляє концепцію культурної аналітики та медіагібридності як принципу сучасної естетики. Мішель Шіон (2015) аналізує як культурні інституції надають перевагу одним звукам над іншими. Праці Лоренса Кліффа та співавторів (2019) присвячені аудіоавгментованій реальності, а Лорен Фінк і колеги (2024) досліджують когнітивні механізми естетичної узгодженості звуку й візуального ряду. Айвен-Ле Чжоу (2025) переосмислює інтерактивне мистецтво через взаємодію та естетику. Мішель Бає-Дімітріадіс (2024) досліджує викладання візуальної культури в новому цифровому медіаландшафті.

Попри значну кількість наукових праць, більшість досліджень розглядають аудіовізуальне мистецтво переважно з технологічної або культурологічної перспективи. Недостатньо вивченими залишаються питання образно-стилістичної організації художньої форми й механізми поєднання естетичних і технологічних чинників, що визначає актуальність подальшого дослідження цієї проблеми. Це й визначає ***мету статті*** – виявити характерні риси та принципи формування образно-стилістичних стратегій у сучасному аудіовізуальному мистецтві, зумовлені інтеграцією медіатехнологій у процес художнього творення. Дослідження спрямоване на розроблення концепції взаємозв'язку між художньою формою та технологічними параметрами аудіовізуального твору, що визначають специфіку репрезентації реальності у цифровому середовищі.

Виклад основного матеріалу. У сучасному аудіовізуальному мистецтві відбувається активне переосмислення категорій образу, стилю та реальності. Традиційна функція екранного твору як засобу відображення світу поступається місцем концепції репрезентації – художньому моделюванню дійсності через систему візуальних, звукових і наративних кодів. Медіатехнології, інтегровані у процес створення аудіовізуального контенту, розширюють межі художньої виразності, змінюючи співвідношення між реальним і вигаданим, між фіксацією події та її інтерпретацією.

Художні форми аудіовізуального мистецтва еволюціонують у напрямі синтезу класичних прийомів із цифровими інноваціями. Якщо у кінематографі XX століття домінував реалістичний підхід, то нині визначальним стає принцип суб'єктивної візуальності – створення світу, який не копіює, а реконструює досвід. Цей підхід характерний для відеоарту, VR-інсталяцій, інтерактивних есе-фільмів, документальних проєктів із елементами комп'ютерної графіки. Художня форма дедалі частіше набуває гібридного характеру, поєднуючи естетику монтажу, дизайн простору, звукове середовище та комунікативні алгоритми.

Процес формування образно-стилістичних стратегій у сучасному аудіовізуальному мистецтві визначається змінами у структурі художнього мислення, пов'язаними з технологічною трансформацією медіасередовища. Цифрові технології вплинули не лише на способи створення зображення, а й на принципи побудови художньої форми, що спричинило перехід від відтворення до моделювання реальності.

У результаті теоретичного узагальнення виділено п'ять основних аспектів формування образно-стилістичної структури сучасного аудіовізуального мистецтва – візуальний, звуковий, монтажний, наративний і технологічний. Кожен із них реалізується через відповідні художні стратегії: візуально-метафоричну, акустико-атмосферну, монтажно-семантичну, наративно-фрагментарну та технологічно-імітаційну. Ці стратегії демонструють, як різні рівні художньої організації

взаємодіють між собою, формуючи нові способи репрезентації реальності в цифровому середовищі. Для більш повного розкриття зазначених положень подальший аналіз спиратиметься на конкретні приклади сучасних українських проєктів, реалізованих за підтримки Українського культурного фонду (сектор «Аудіовізуальне мистецтво»).

Візуальний рівень художньої структури демонструє зміну ролі зображення як засобу фіксації дійсності. Колір, світло та фактура зображення набувають семантичної автономії й формують емоційний ритм сприйняття. Використання високого контрасту, флуоресцентних відтінків, поєднання природного та штучного освітлення створює ефект багатошаровості й акцентує умовність простору. Візуальна сфера сучасного аудіовізуального мистецтва тяжіє до експресивного узагальнення, у якому реальність трансформується у художню метафору. Візуально-метафорична стратегія ґрунтується на створенні емоційно насичених образів, у яких візуальні засоби не ілюструють дійсність, а формують її метафоричне прочитання. Прикладом реалізації візуально-метафоричної стратегії є проєкт «Віртуальний тур імерсивною виставкою “Україна – земля хоробрих”» (*Благодійна організація «Перший благодійний театральний фонд»,* 2023), у якому художня структура базується на візуальних символах мужності та стійкості, а імерсивні засоби формують метафоричний образ національної ідентичності.

Звуковий вимір визначає просторову та емоційну глибину твору. У сучасних медіапрактиках звук функціонує не як підпорядкований елемент, а як рівноправний чинник композиції. Просторове звучання, бінауральні ефекти, реверберація та тиша утворюють складну акустичну архітектоніку, у якій слуховий досвід формує додатковий шар смислу. Саме звук, у взаємодії з образом, забезпечує ефект присутності, що є визначальним для нових форматів імерсійного мистецтва. Акустико-атмосферна стратегія акцентує на здатності звуку створювати емоційну атмосферу та ілюзію просторової реальності, що залучає глядача у художній простір. Прикладом реалізації акустико-атмосферної стратегії є телепроєкт «Всередині музики» (ГО «Друзі музики», 2021), у якому звук і музика виступають провідними чинниками художнього висловлювання, створюючи ефект занурення глядача у простір сучасної української академічної музики.

Монтажна сфера формує динаміку часу й логіку оповіді. Цифрові технології редагування зумовили перехід від лінійного монтажу до асоціативного, коли часові зв’язки поступаються місцем семантичним. Ритмічні повтори, морфінг, глітчі, накладання зображень перетворюються на засоби образної узагальненості. Монтаж виступає не технічною процедурою, а естетичним механізмом смислотворення. У цьому контексті монтажно-семантична стратегія використовує монтаж як засіб візуального мислення, що конструює нову логіку сприйняття на основі асоціацій, повторів і порушень часової послідовності. Потенційним прикладом реалізації цієї стратегії можна вважати документальний проєкт «Грім серед ясного неба» (*ТОВ «Міжнародний продюсерський центр «Фор-Пост»*, 2024), що присвячений бойовим українським пілотам Повітряних сил ЗСУ.

Наративний компонент сучасного аудіовізуального мистецтва ґрунтується на відмові від традиційної драматургії. Сюжетна структура стає відкритою, фрагментарною, багатоплановою. Автор не нав’язує глядачеві єдиний спосіб інтерпретації, а створює простір для співучасті. Внаслідок цього формується новий тип сприйняття, у якому оповідь перетворюється на діалог між твором і аудиторією. Наративно-фрагментарна стратегія базується на відкритій структурі нарації, що дає змогу глядачеві самостійно формувати зміст через власну інтерпретацію. Прикладом реалізації зазначеної стратегії є проєкт «Книга-мандрівка. Ізюм та Бахмут» (*ТОВ «Грін Пінгвін Медіа»*, 2024), у якому документальні сюжети про зруйновані міста поєднуються з анімаційною образністю, створюючи поліфонічну оповідь без єдиного центру, де фрагменти історій формують узагальнений емоційний образ простору війни й відновлення.

Технологічний аспект художньої організації визначає естетику сучасного аудіовізуального образу. 3D-моделювання, доповнена й віртуальна реальність, генеративні алгоритми та системи штучного інтелекту розширюють межі авторського висловлювання. Технологія перестає бути нейтральним посередником і стає чинником стилю, що формує структуру твору. У цій парадигмі відбувається перехід від реалістичного відтворення світу до симуляції, у якій технологічна інновація виконує роль художнього засобу. Технологічно-імітаційна стратегія передбачає використання

новітніх технологій як художнього інструменту, що створює симульовану реальність і змінює спосіб репрезентації. Прикладом реалізації цієї стратегії є проєкт «Бородянка: нереальна реальність – VR досвід» (Валерій Коршунов, 2022), у якому технологія віртуальної реальності стає носієм художнього сенсу, моделюючи простір руйнувань як форму пам'яті й емоційного свідчення.

Під впливом цифрових технологій змінюється не лише структура аудіовізуального твору, а й характер взаємодії його елементів. Зображення, звук і монтаж поступово втрачають функцію відтворення дійсності й переходять у площину моделювання. Вони стають не відображенням реального світу, а засобами створення автономного художнього середовища, у якому відчуття реальності формується через цифрову симуляцію. Зображення перестає бути статичним фрагментом простору і перетворюється на динамічний конструкт, що поєднує фактуру, світло і рух у єдину змінну систему.

Застосування 3D-моделювання, доповненої та віртуальної реальності, а також алгоритмів штучного інтелекту сприяє виникненню нових форматів художньої взаємодії. Наприклад, звук у таких проєктах набуває просторових властивостей і починає функціонувати як орієнтир у цифровому просторі, а монтаж виконує не лише технічну, а й смислотворчу функцію. Він перетворюється на спосіб організації взаємозв'язків між візуальними, звуковими та інтерактивними шарами. У результаті відбувається перехід від лінійної оповіді до нелінійної структури, у якій порядок сприйняття визначається не часовою послідовністю, а логікою взаємодії між технологічними і художніми компонентами.

Висновки. У сучасному аудіовізуальному мистецтві образно-стилістичні стратегії формуються на перетині художніх традицій, технологічних інновацій і змін у способах комунікації. Взаємодія цих чинників породжує поліструктурну систему виразності, у якій візуальний, звуковий, монтажний, наративний і технологічний рівні функціонують як взаємопов'язані компоненти художнього цілого. Кожен із них реалізується через відповідні стратегії – візуально-метафоричну, акустико-атмосферну, монтажно-семантичну, наративно-фрагментарну та технологічно-імітаційну.

У процесі розвитку медіаобразу змінюється функція його складових. Візуальні прийоми перестають бути способом фіксації дійсності, натомість стають інструментом створення метафоричного змісту. Звукова тканина формує не лише емоційне тло, а й простір присутності. Монтаж задає темп і ритм мислення, об'єднуючи окремі фрагменти у смислову цілісність. Наратив набуває відкритої структури, де значення народжується у взаємодії автора й глядача. Технологічні рішення – від 3D-моделювання до штучного інтелекту – не лише змінюють спосіб створення образу, а й формують нову логіку художньої репрезентації, у якій реальність існує як симульований досвід. Отримані результати показують, що сучасне аудіовізуальне мистецтво тяжіє до динамічної моделі художнього мислення, де реальне й віртуальне поєднуються в єдиному просторі смислів. *Перспективи подальших досліджень* полягають у системному вивченні художніх форм сучасного аудіовізуального мистецтва, зокрема інтерактивних, генеративних та іммерсивних, а також у теоретичному осмисленні ролі штучного інтелекту й алгоритмічних технологій у структурі творчого процесу.

Джерела та література

Алфьорова, З. (2020). «Нове» українське кіно в контексті сучасного аудіовізуального мистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, № 3(2). С. 213-221.

Безручко, О., & Староста, М. (2018). Особливості й умови розвитку регіонального аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, № 2. С. 12-21.

Гончарук, С., & Марусенко, В. (2023). Вплив технологій на розвиток екранного мовлення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, № 6(2), 166-176.

Ландяк, О. (2017). Аудіовізуальне мистецтво як концепт у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, № 1. С. 213-223.

Мусієнко, О. В. (2022). Новітні аудіовізуальні інструменти репрезентації української ідентичності на відеохостингах в умовах російсько-української війни. *Культура України*, № 78. С. 30-37.

Печеранський, І. (2023). Культуротворчий потенціал аудіовізуальних технологій у масовому мистецтві другої половини XX – початку XXI століття. *Вісник*

Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, № 6(1). С. 92-104.

Bae-Dimitriadis, M. (2024). Teaching Visual Culture in the New Digital Mediascape: Generative Artificial Intelligence. *Art Education*, Nr 77(4). P. 4-7.

Chion, M. (2015). *Sound: An acoulogical treatise*. Duke University Press.

Cliffe, L., Mansell, J., Cormac, J., Greenhalgh, C., & Hazzard, A. (2019, September). The audible artefact: Promoting cultural exploration and engagement with audio augmented reality. In *Proceedings of the 14th International Audio Mostly Conference: A Journey in Sound.* P. 176-182.

Fink, L., Fiehn, H., & Wald-Fuhrmann, M. (2024). The role of audiovisual congruence in aesthetic appreciation of contemporary music and visual art. *Scientific Reports*, Nr 14(1), 20923.

Manovich, L. (2020). *Cultural analytics*. Mit Press.

Zhou, A. L. (2025). A relational (re)turn: Revisit interactive art through interaction and aesthetics. *arXiv preprint arXiv:2508.00878.*

References

Alforova, Z. (2020). «Nove» ukrainske kino v konteksti suchasnoho audiovizualnoho mystetstva ["New" Ukrainian cinema in the context of contemporary audiovisual art]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 3(2). P. 213-221.

Bezruchko, O., & Starosta, M. (2018). Osoblyvosti y umovy rozvytku rehionalnoho audiovizualnoho mystetstva ta vyrobnytstva v Ukraini [Peculiarities and conditions for development of the regional audiovisual art and production in Ukraine]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, (2). P. 12-21.

Honcharuk, S., & Marusenko, V. (2023). Vplyv tekhnolohii na rozvytok ekrannoho movlennia [Impact of technology on electronic broadcasting development]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 6(2). P. 166-176.

Landiak, O. (2017). Audiovizualne mystetstvo yak kontsept u suchasnomu mystetstvoznavchomu dyskursi ["Audiovisual art" as a concept in the contemporary art criticism discourse]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia: Mystetstvoznavstvo*, (1). P. 213-223.

Musienko, O. V. (2022). Novitni audiovizualni instrumenty reprezentatsii ukrainskoi identychnosti na videokhostingakh v umovakh rosiisko-ukrainskoi viiny [The latest audiovisual tools for the video hosting representation of Ukrainian identity in the conditions of the Russian-Ukrainian war]. *Kultura Ukrainy*, (78). P. 30-37.

Pecheranskyi, I. (2023). Kulturnotvorchyi potentsial audiovizualnykh tekhnolohii u masovomu mystetstvi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Culture-creating potential of audiovisual technologies in the mass art of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, Nr 6(1). P. 92-104.

Bae-Dimitriadis, M. (2024). Teaching visual culture in the new digital mediascape: Generative artificial intelligence. *Art Education*, 77(4), 4-7.

Chion, M. (2015). *Sound: An acoulogical treatise.* Duke University Press.

Cliffe, L., Mansell, J., Cormac, J., Greenhalgh, C., & Hazzard, A. (2019, September). The audible artefact: Promoting cultural exploration and engagement with audio augmented reality. In *Proceedings of the 14th International Audio Mostly Conference: A Journey in Sound* (p. 176-182).

Fink, L., Fiehn, H., & Wald-Fuhrmann, M. (2024). The role of audiovisual congruence in aesthetic appreciation of contemporary music and visual art. *Scientific Reports*, 14(1), 20923.

Manovich, L. (2020). *Cultural analytics.* MIT Press.

Zhou, A. L. (2025). A relational (re)turn: Revisit interactive art through interaction and aesthetics. *arXiv preprint arXiv:2508.00878.*

Nadiia Bedrina

Imagery and stylistic strategies of reality representation in contemporary audiovisual art

Abstract. The article explores the features of figurative and stylistic strategies in representing reality within contemporary audiovisual art. It analyses the key components shaping the new aesthetics of the audiovisual work: visual, sound, editing, narrative, and technological dimensions, which interact within a unified artistic system. The study examines current tendencies in reinterpreting the role of image, sound, and montage under the influence of digital technologies, including 3D modelling, virtual and augmented reality, and artificial intelligence. Special attention is paid to the transformation of artistic representation – from reproducing reality to its simulation, where technological innovation becomes a carrier of style. ***The purpose of the article*** is to identify the characteristic features and principles of forming figurative and stylistic strategies in contemporary audiovisual art determined by the integration of media technologies into the process of artistic creation. ***The research methodology*** is based on a combination of cultural, analytical, and comparative approaches, which make it possible to trace the relationship between artistic form and technological tools. ***The scientific novelty*** lies in defining and systematizing five figurative and stylistic strategies of contemporary audiovisual art – visual-metaphorical, acoustic-atmospheric, montage-semantic, narrative-fragmentary, and technological-imitative – and in substantiating their role in shaping the new aesthetics of the digital era. ***Conclusions.*** In contemporary audiovisual art, figurative and stylistic strategies are formed at the intersection of artistic traditions and technological innovations, which creates a new type of aesthetic experience, where visual techniques become not only a means of expression, but also a tool for constructing meanings.

***Keywords*:** audiovisual art and media technologies, artistic means of expression, artistic forms, figurative and stylistic features, visual techniques.

Подано до редакції 31.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 654.197:[316.658.4:81’23]](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345164

Богдан Павло,
ORCID: https://orcid.org/ (0009-0002-1559-0069)
старший викладач кафедри режисури телебачення. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Pavlo Bohdan,
Senior Lecturer of the Television Directing Department, I. K. Karpenko-Karyi National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

МОВЛЕННЄВИЙ ВПЛИВ ЧИ МАНІПУЛЯЦІЯ: ФІЛОЛОГІЧНІ ЗАСОБИ У ТЕЛЕВІЗІЙНОМУ ЕТЕРІ

Анотація. ***Мета статті*** – з’ясування філологічних засобів мовленнєвого впливу та маніпуляції у телевізійному етері як інструментів формування громадської думки. Дослідження спрямоване на виокремлення мовних стратегій, що реалізують маніпулятивний потенціал телевізійного дискурсу, а також на з’ясування меж між допустимим переконанням і прихованим тиском на реципієнта. ***Методологічну основу*** становлять загальнонаукові методи аналізу, зіставлення та класифікації, а також дискурс-аналіз, що дав змогу дослідити мовленнєві акти в їхньому контекстуальному функціонуванні. Матеріалом стали фрагменти 54-х публіцистичних і новинних телевізійних програм за 2024 рік. Вони були відібрані за критеріями актуальності, емоційного навантаження та потенційної впливовості на масову аудиторію. ***Наукова новизна*** дослідження полягає у спробі інтегрувати лінгвістичні та комунікативно-прагматичні підходи до аналізу медійного дискурсу, що дає можливість розмежувати прямий мовленнєвий вплив та приховану маніпуляцію, а також чітко розвести поняття «вплив» і «маніпуляція», описати фонетико-фонологічні механізми цього впливу, показати їхній жанровий і етичний вимір у сучасному українському телеетері. У статті простежено специфіку вживання лексичних, синтаксичних, стилістичних і риторичних засобів, які слугують реалізації впливових стратегій – зокрема апеляції до емоцій, створення образу ворога, узагальнення, натяку та замовчування. Показано, що маніпулятивні структури в телемовленні часто замасковані під об’єктивність та журналістську неупередженість, що створює додаткові труднощі в розпізнаванні таких впливів пересічним глядачем. ***У висновку*** наголошено на необхідності критичного сприймання телевізійного контенту як одного з ключових каналів мовленнєвого впливу, здатного формувати суспільні уявлення та настанови. Визначено пріоритетні напрями подальших досліджень, серед яких – поглиблений аналіз інтенційності мовлення в медіа та вивчення сприймання маніпулятивних повідомлень у різних соціокультурних групах.

Ключові слова: мовленнєвий вплив, маніпуляція, телемовлення, філологічні засоби, медіадискурс, комунікативна стратегія, прагматика мовлення.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У сучасному медіапросторі телевізійний етер залишається одним із найвпливовіших каналів масової комунікації, здатним формувати суспільні настрої, інтерпретаційні рамки подій і навіть змінювати поведінкові моделі. В умовах інформаційних воєн, політичної поляризації та емоційної насиченості новинного контенту особливої ваги набуває вивчення мовленнєвих стратегій, які використовуються для впливу на свідомість аудиторії. Зокрема, мовленнєва маніпуляція дедалі частіше маскується під звичайні форми комунікації, вдаючись до складних комунікативно-прагматичних прийомів, що утруднює їх розпізнавання та критичне сприйняття.

Проблема полягає у відсутності чіткого розмежування між легітимним мовленнєвим впливом – як формою переконання у межах демократичного діалогу – та маніпуляцією, що спрямована на приховане нав'язування оцінок, установок або поведінкових сценаріїв. Незважаючи на зростання інтересу до лінгвістики медіадискурсу, дослідження, присвячені філологічним засобам мовленнєвого впливу саме в телевізійному етері, залишаються недостатньо систематизованими. Актуальність обумовлена потребою у розробленні лінгвістичних критеріїв для виявлення таких впливів, а також у підвищенні рівня медіаграмотності глядачів, що уможливлює стійкість до маніпулятивних повідомлень (Іванов, 2012).

Дослідження філологічних засобів мовленнєвого впливу та маніпуляції в телеетері є необхідним як з точки зору сучасної лінгвістики, так і в контексті інформаційної безпеки, критичного мислення й утвердження демократичних комунікаційних стандартів.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблематика мовленнєвого впливу в медійному просторі стала предметом зацікавлення багатьох дослідників у межах когнітивної лінгвістики, прагмалінгвістики, медіалінгвістики та комунікативної риторики. У сучасних наукових студіях висвітлено механізми мовленнєвого впливу (зокрема переконання, навіювання, сугестії), з'ясовано особливості реалізації стратегій впливу через лексичні та синтаксичні засоби, а також охарактеризовано ролі мовця й адресата в дискурсивному акті Зокрема про це пишуть: Ніколаєнко С. О. «*Сугестивний вплив у професійній діяльності педагога та психолога»* (2020)*,* Мудраченко Т. Б. «Сугестія як засіб мови» (2015), Руда О. «Семантичні механізми мовленнєвого впливу: пресупозиції та імплікації» (2012).

Воробйова О. П. стверджує, що дискурс відіграє ключову роль у сучасній комунікації, оскільки має значний вплив на формування громадської думки, ухвалення рішень і поведінку громадян. Виступи, особливо у форматі передвиборчих дебатів, виконують не лише інформативну функцію, а й мають на меті впливати на свідомість авдиторії шляхом використання різноманітних мовленнєвих і немовних засобів, емоційно забарвлених стратегій і виразних синтаксичних конструкцій. Це породжує нові завдання для дослідників, які вивчають дискурс як засіб формування масової свідомості. Ефективний вплив передбачає свідоме використання риторичних і комунікативних прийомів, спрямованих на чітке і логічно побудоване висловлення позиції політика, доповнене емоційністю й оформлене у привабливій з естетичного погляду формі (Воробйова, 2024, с. 100).

Мовленнєвий вплив у телевізійному етері як складне комунікативне явище поєднує в собі когнітивні, прагматичні та соціокультурні компоненти, що обумовлюють сприйняття й інтерпретацію медіаповідомлень авдиторією. У процесі дослідження було проведено теоретичний аналіз наукових праць, що висвітлюють мовленнєвий вплив у медіа, а також емпіричне дослідження лінгвістичних засобів впливу й маніпуляції у телевізійному дискурсі новинного та публіцистичного спрямування (Чік, 2015, с. 121-123).

Мовленнєве маніпулювання – це ретельний підбір та застосування мовних ресурсів з метою прихованого впливу на адресата, по суті – певний мовленнєвий вплив. Наука про мовленнєвий вплив – це дисципліна, що вивчає «вплив на особистість за допомогою мови та супутніх їй невербальних засобів для досягнення цілей, які ставить мовець». З огляду на процес комунікації з когнітивної перспективи, Р. Блакар розуміє процес мовленнєвого впливу як здійснення влади, тобто навіть нейтральне використання мови передбачає вплив на світогляд і структурування. Під час маніпулятивного мовленнєвого акту ключовим моментом для адресата є приховування власних справжніх намірів, мотивів і цілей, прагнення зробити так, щоб реципієнт навіть не підозрював про них. Саме тоді йдеться про маніпуляцію (Чік, 2015, с. 121-123).

Водночас, попри значний теоретичний доробок, ще недостатньо опрацьованим залишається саме телевізійний етер як окремий підтип медіадискурсу, що поєднує вербальні та невербальні компоненти впливу. Бракує також системного аналізу. Це й обумовлює ***мету статті,*** що полягає в комплексному дослідженні філологічних засобів, які забезпечують мовленнєвий вплив і маніпулятивний потенціал телевізійного етеру, з метою формулювання концептуальної моделі аналізу таких впливів у межах сучасного медіадискурсу. Запропоноване дослідження спрямоване на теоретичне узагальнення мовних стратегій і прийомів, що реалізуються в телевізійному мовленні, з урахуванням їх комунікативних, прагматичних і соціокультурних параметрів.

У межах реалізації мети поставлено такі завдання:

– проаналізувати лексичні, синтаксичні та стилістичні засоби, які беруть участь у реалізації мовленнєвого впливу в телевізійному етері;

– виявити мовні індикатори прихованої маніпуляції в телемовленні та охарактеризувати їхню функціональну роль у передачі оцінних та імпліцитних суджень;

– встановити типові комунікативні стратегії впливу, характерні для теледискурсу, й охарактеризувати їхнє прагматичне навантаження;

– обґрунтувати методологічний підхід до аналізу телевізійного мовлення на основі когнітивного, прагматичного та критичного аналізу;

– окреслити умови, за яких мовленнєвий вплив трансформується в маніпуляцію, й описати типові механізми прихованого переконання.

Дослідження передбачає якісний контекстуальний аналіз відібраного матеріалу – фрагментів телеефірів суспільно-політичного змісту – з урахуванням актуальних медійних реалій і соціально-психологічних характеристик глядацької авдиторії.

Виклад основного матеріалу. Загальною тенденцією, що простежується в сучасних українських медіа, є ускладнення й гібридизація дискурсивних форматів: новини, ток-шоу, політичні коментарі дедалі частіше містять ознаки не лише інформування, а й емоційної маніпуляції, оціночного спрямування, навіювання установок. Чітко розмежувати об'єктивне повідомлення та суб'єктивну маніпуляцію дедалі складніше саме через вживання авторами певних мовних засобів (Пустовіт, 2020, с. 89-90).

У межах дослідження було встановлено типові комунікативні стратегії, характерні для теледискурсу, які виконують не лише інформативну, а й переконувальну та маніпулятивну функції. До таких належать:

– *Оціночне лексичне маркування* – у 74% повідомлень виявлено слова з позитивною або негативною конотацією, що створюють емоційне тло повідомлення (напр., «небезпечні ініціативи», «відповідальні політики»). Це свідчить про прагматичне навантаження повідомлень, яке полягає у формуванні певного ставлення глядача до об'єкта висловлення;

– *Риторичні прийоми* – метафори, гіперболи, антитези (відповідно у 58%, 33% і 29% текстів) виконують функцію емоційного підсилення повідомлень. Такі елементи підсилюють переконливість сказаного, апелюючи до уяви й емоцій реципієнта (напр., «економіка на межі колапсу», «місто, що не спить через загрозу»);

– *Стратегії номінації та категоризації* – мовні одиниці підбираються для створення потрібного контексту: або через евфемізацію («відведення сил» замість «відступ»), або ж через стигматизацію. Це створює передумови для упередженого сприйняття інформації;

– *Синтаксичні конструкції, що маскують суб'єкт дії*, – зокрема, безособові речення («було вирішено…») або умовні конструкції, що імітують нейтральність. Такі конструкції знімають відповідальність із конкретних осіб і водночас створюють ілюзію об'єктивності;

– *Пресупозиції, натяки, імпліцитні судження* – використовуються для формування певного припущення без його прямого озвучення, що створює приховану форму впливу на свідомість реципієнта («вже вкотре влада не реагує…») (Щетініна, 2019, с. 246-252).

Кількісний аналіз засвідчив, що 67% текстів містили одночасно два і більше типів таких впливових стратегій. У 41% випадків було зафіксовано ознаки маніпуляції, поданої під виглядом об'єктивної інформації.

Дослідження спиралося на поєднання дискурс-аналізу, контент-аналізу, прагматичного й семантичного аналізу, що дало змогу комплексно оцінити телетексти. Методологічна рамка включає когнітивний підхід, оскільки враховуються структура знання й інтерпретаційні схеми глядача, а також прагматичний аналіз, що орієнтується

на мовленнєві дії й комунікативні наміри мовця. Крім того, використано елементи критичного дискурс-аналізу, спрямованого на викриття механізмів ідеологічного тиску, прихованого переконання й нав'язування думки через мову.

Застосування коефіцієнта достовірності (χ^2 Пірсона) дало змогу підтвердити статистичну значущість виявлених відмінностей. Зокрема, програми публіцистичного жанру містили маніпулятивні стратегії у 1,4 рази частіше, ніж суто новинні ($p < 0,05$).

Аналіз теледискурсу дає можливість окреслити умови, за яких мовленнєвий вплив переходить у маніпуляцію. Зокрема, вплив втрачає свою етичну нейтральність і перетворюється на маніпуляцію.

Так, за наявності таких чинників:

– відсутність чіткої межі між фактом і оцінкою;

– імпліцитність комунікативного наміру мовця;

– подання суджень у вигляді «загальновідомих істин» без належного маркування;

– прихована аргументація з апеляцією до емоцій – у межах дослідження було виокремлено три рівні мовленнєвого впливу:

Інформативний рівень – передбачає передачу фактичного матеріалу без коментарів і оцінки;

1. Оцінний рівень – реалізується через емоційне або логічне коментування фактів;

2. Маніпулятивний рівень – полягає в нав'язуванні певних смислів без прямої аргументації, з використанням прихованих стратегій впливу.

Таким чином, телевізійний етер активно використовує мовні засоби не лише для інформування, а й для формування певної картини світу у свідомості глядача. Це зумовлює необхідність критичної оцінки повідомлень і лінгвістичної діагностики впливових стратегій.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження дало змогу підтвердити, що мовленнєвий вплив у телевізійному етері реалізується через цілу низку філологічних засобів, серед яких особливо виразними є лексеми з оціночним забарвленням, риторичні фігури, синтаксичні конструкції зі зниженням суб'єктності, імпліцитні судження та прагматичні стратегії категоризації. Співвідношення між інформаційним, оцінним і маніпулятивним рівнями впливу значною мірою залежить від жанрової специфіки медійного контенту. Зібрані емпіричні дані засвідчили, що значна частка телеповідомлень містить приховані або відкриті елементи маніпуляції, які впливають на сприйняття інформації глядачем, особливо в умовах когнітивного перевантаження або зниженого рівня критичного аналізу.

Новизна дослідження полягає в поєднанні когнітивного, прагматичного та критичного підходів до аналізу мовленнєвих практик у теледискурсі та в систематизації лінгвістичних індикаторів, які можуть слугувати маркерами маніпулятивного навантаження.

Перспективними напрямами подальших розвідок є:

– порівняльне дослідження маніпулятивних стратегій у різних типах телевізійного мовлення (інформаційне, розважальне, політичне);

– аналіз рецепції мовленнєвого впливу серед різних соціально-демографічних груп;

– розроблення критеріїв і методик виявлення маніпулятивності в медіатекстах для потреб медіаграмотності та критичного мислення.

Вважаємо, що результати дослідження можуть бути використані в подальших філолого-комунікативних студіях, у практиці медіаосвіти, а також для формування етичних стандартів телевізійного мовлення.

Джерела та література:

Безкоровайна, О. В. (2010). Теоретико-методичні засади виховання культури особистісного самоствердження в ранньому юнацькому віці. Інститут проблем виховання НАПН України, 39 с. URL : https://nenc.gov.ua/doc/autoref/Bezkorovaina.pdf

Болкарьова, О. В. (2020). Аналіз політичного дискурсу в сучасному українському та англомовному просторі мас-медіа. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. Том 31 (70). № 1. Ч. 2. С. 20-23. URL : https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2020/1_2020/part_2/7.pdf

Воробйова, О. П. (2024). Функції сучасного політичного дискурсу та мовні засоби їхньої реалізації. *Advanced Linguistics*, С. 100-106. https://doi.org/10.20535/.2024.14.314585

Гриценко, О. С. (2020) Маніпулятивні впливи в текстах медіа протягом виборчої кампанії. *Обрії друкарства*. № 1. С. 52-61. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/obdr_2020_1_7

Зайко, Л. Я. (2019). Мас-медіа як чинник формування суспільної свідомості : соціально-філософський аналіз : дис. канд. наук. 09.00.03. Житомир. 204 с. URL : http://eprints.zu.edu.ua/30374/1/dys_Zajko.pdf

Козлова, О. (2013) Стратегії та тактики мовленнєвого впливу в партнерському парентальному дискурсі. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Розділ ІІІ. Дискурсознавство. Текстологія. Літературознавство*. Вип. 19. С. 164-169. URL : https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/8072/1/39.pdf

Костюк, В. В., Галич, М. А., Ставицька, А. Ю. (2014). Маніпулятивні методи в ЗМІ : історія та сучасність. *Держава та регіони. Серія : Соціальні комунікації*. № 1–2 (17–18). С. 107-111. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/drsk_2014_1-2_22

Медіаосвіта та медіаграмотність : підручник : Ред.-упор. В. Ф. Іванов, О. В. Волошенюк. Київ : Центр вільної преси, 2012. 352 с. URL : https://www.aup.com.ua/uploads/momg.pdf

Пустовіт, В., Додонова, В. І. (2020. Маніпуляція масовою свідомістю в інформаційному суспільстві. *Збірник тез ІІ Міжнародної студентської науково-практичної конференції «Дорожня карта інформаційно-телекомунікаційної галузі України», 28 травня 2020 року*. Київ : ДУТ. С. 89-90. URL : https://duikt.edu.ua/uploads/l_2030_16376237.pdf

Щетініна, Л. В., Рудакова, С. Г., Труш, О. А. (2019). Маніпулятивний вплив масмедіа : механізм, наслідки та рекомендації щодо протидії. *Економіка, менеджмент, маркетинг*. Бізнесфорум, № 5. С. 246-252. URL : https://ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/6657b5ef-0801-4ed2-9b63-015795c4ccca/content

Чік, Л. (2015). Засоби мовного маніпулювання у сучасних ЗМІ. *Літературний процес : методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*, № 5. С. 121-123. URL : https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/143

References

Bezkorovaina, O. O. (2017). Manipuliatyvni stratehii u publitsystychnomu dyskursi: linhvoprahmatychnyi aspekt [Manipulative strategies in journalistic discourse: a linguistic-pragmatic aspect]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Filolohiia*. Vol. 195. S. 14-18.

Bolkarova, O. V. (2020). Analiz politychnoho dyskursu v suchasnomu ukrainskomu ta anhlomovnomu prostori mas-media [Analysis of political discourse in the modern Ukrainian and English-speaking mass media space]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriia : Filolohiia. Sotsialni komunikatsii*. Tom 31 (70), № 1. Ch. 2. S. 20-23.

Vorobiova, O. P. (2024). Funktsii Suchasnoho Politychnoho Dyskursu Ta Movni Zasoby Yikhnoi Realizatsii [Functions of Modern Political Discourse and the Linguistic Means of Their Implementation]. *Advanced Linguistics*. S. 100-106.

Hrytsenko, O. S. (2020). Manipuliatyvni vplyvy v tekstakh media protiahom vyborchoi kampanii [Manipulative influences in media texts during the election campaign]. *Obrii drukarstva*, Nr. 1. S. 52-61.

Zaiko, L. Ya. (2019). Mas-media yak chynnyk formuvannia suspilnoi svidomosti : sotsialno-filosofskyi analiz [Mass media as a factor in the formation of social consciousness: a socio-philosophical analysis] : dys. kand. nauk. 09.00.03. Zhytomyr. 204 s

Kozlova, O. (2013) Stratehii ta taktyky movlennievoho vplyvu v partnerskomu parentalnomu dyskursi [Strategies and tactics of speech influence in partner parental discourse]. *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Rozdil III. Dyskursoznavstvo. Tekstolohiia. Literaturoznavstvo*. Vyp. 19. S. 164-169.

Kostiuk, V. V., Halych, M. A., Stavytska, A. Yu. (2014). Manipuliatyvni metody v ZMI : istoriia ta suchasnist [Manipulative methods in the media: history and present]. *Derzhava ta rehiony. Seriia : Sotsialni komunikatsii*, № 1-2(17-18). S. 107-111.

Mediaosvita ta mediahramotnist [Media education and media literacy] : pidruchnyk : Red.-upor. V. F. Ivanov, O. V. Volosheniuk. Kyiv : Tsentr vilnoi presy, 2012. 352 s.

Pustovit, V., Dodonova, V. I. (2020) Manipuliatsiia masovoiu svidomistiu v informatsiinomu suspilstvi [Manipulation of mass consciousness in the information society]. *Zbirnyk tez II Mizhnarodnoi studentskoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Dorozhnia karta informatsiino-telekomunikatsiinoi haluzi Ukrainy», 28 travnia 2020 roku*. Kyiv : DUT. S. 89-90.

Shchetinina, L. V., Rudakova, S. H., Trush, O. A. (2019). Manipuliatyvnyi vplyv masmedia: mekhanizm, naslidky ta rekomendatsii shchodo protydii [Manipulative influence of mass media: mechanism, consequences and recommendations for counteraction]. *Ekonomika, menedzhment, marketynh. Biznesforum,* Nr. 5. S. 246-252.

Chik, L. (2015). Zasoby movnoho manipuliuvannia u suchasnykh ZMI [Means of linguistic manipulation in modern media]. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii. Filolohichni nauky*, Nr. 5. S. 121-123.

Pavlo Bohdan

Speech influence and manipulation: philological means on television

Abstract. The article aims to clarify the philological means of speech influence and manipulation in television as tools for forming public opinion. The study aims to identify speech strategies that utilize the manipulative potential of television discourse, as well as to clarify the boundaries between permissible persuasion and hidden pressure on the recipient. ***The methodological basis*** is made up of general scientific methods of analysis, comparison, and classification, as well as discourse analysis, which allows us to study speech acts in their contextual functioning. The material was fragments of socio-political television broadcasts, selected according to the criteria of relevance, emotional load, and potential influence on the mass audience. ***Scientific novelty*** lies in the attempt to: clearly distinguish the concepts of «influence» and «manipulation», describe the phonetic-phonological mechanisms of this influence, show their genre and ethical dimension in modern Ukrainian television. The article also traces the specifics of the use of lexical, syntactic, stylistic and rhetorical means that serve to implement influential strategies – in particular, appeals to emotions, creation of an image of the enemy, generalization, insinuation and silencing. It is shown that manipulative structures in television broadcasting are often disguised as objectivity and journalistic impartiality, which creates additional difficulties in recognizing such influences by the average viewer. ***The conclusion*** emphasizes the need for a critical perception of television content as one of the key channels of speech influence, capable of forming public perceptions and guidelines. Priority areas for further research have been identified, including an in-depth analysis of the intentionality of speech in the media and the study of the perception of manipulative messages in various socio-cultural groups.

Keywords: speech influence, manipulation, television broadcasting, philological means, media discourse, communicative strategy, speech pragmatics.

Подано до редакції 04.09.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.633(477)”1962/2025”-051Мур(045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345166

Братерська-Дронь Марина,
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3516-7041
доктор філософських наук, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри кінознавства. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Maryna Braterska-Dron,
Doctor of Philosophy, Candidate of Art History, Professor of the Cinematology Department. Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

Никоненко Володимир,
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3364-9143
PhD, викладач кафедри кінознавства. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Volodymyr Nykonenko,
PhD, Lecturer of the Cinematology Department. Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ІДЕЙНО-ХУДОЖНЯ ПРОБЛЕМАТИКА КІНЕМАТОГРАФА ОЛЕКСАНДРА МУРАТОВА

Я крокую по білому світу,
Не залазячи в збочений льох,
Бо нечисте додасться до звіту
В час розплати, як викличе Бог.
Олександр Муратов

Анотація. У статті розглянуто творчість видатного українського кінорежисера Олександра Муратова в контексті національної кінематографічної традиції другої половини XX – початку XXI століття. Проаналізовано його авторський стиль, естетичні принципи, моральні акценти, притаманні кінодраматургії режисера, а також його творчий підхід до екранізацій літературних творів. Особлива увага приділена здатності режисера поєднувати психологічну глибину з філософською рефлексією, а також умінню виявляти у героях внутрішні суперечності та зосереджувати увагу на їхньому етичному виборі. ***Мета статті*** – проаналізувати фільми О. Муратова, акцентуючи увагу на стилістичних особливостях його кіномови, а також на ідейній складовій його творчості. ***Методологія дослідження***. Дослідження творчості режисера потребує комплексного міждисциплінарного аналізу, що включає інтерпретативний підхід, культурно-історичний аналіз, а також методи стилістико-естетичної та психологічної інтерпретації екранних творів. ***Наукова новизна***. Акцентована методика роботи режисера з екранним

часопростором, кінодраматургією, а також авторський метод інтерпретацій літературних творів. Простежується зв'язок кіномови О. Муратова з традиціями літературного реалізму. Проаналізована схильність режисера поєднувати на екрані психологічну гостроту з семантичною глибинністю кінообразів. ***Висновки***. Підсумовується, що творчість О. Муратова є унікальним прикладом художнього мислення, яке набуває ознак осмислення людських взаємостосунків мовою кінематографа.

Ключові слова: український кінематограф, режисер, фільм, кінодраматургія, образ, герой, характер, екранізація.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Літопис українського кіно зберігає чимало імен митців, чия творчість залишається недостатньо висвітленою або ж осмисленою лише побіжно. Фільмографії багатьох режисерів, зокрема тих, хто працював у другій половині XX століття, потребують нового наукового прочитання в контексті сучасних історичних і культурних реалій. До цієї категорії належить і кінематограф Олександра Муратова – режисера, більшість стрічок якого досі є маловідомими широкій аудиторії й водночас недостатньо відрефлексованими професійним кінознавчим середовищем.

Це створює прикру лакуну, оскільки майже кожен твір Муратова є цінним художнім свідченням свого часу, де дійсність репрезентується крізь призму глибоких психологічних конфліктів, а інколи і несподіваних естетичних рішень – зокрема у побудові наративних структур, темпоритмі оповіді та мізансценуванні. Сьогодні бракує публікацій, у яких аналізуються особливості його режисерського стилю, а також ідейне спрямування його творчості загалом. Таким чином, актуальність дослідження визначається необхідністю комплексного аналізу спадщини О. Муратова як важливого явища в історії українського кінематографа.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Найбільшу дослідницьку цінність становлять публікації самого О. Муратова – і, насамперед, його автобіографічний роман-есей «Розчахнута брама» (2005), у якому автор не лише розповідає історії зйомок своїх картин, а й ділиться своїми поглядами на мистецтво, – що допомагає краще зрозуміти його творчий метод і світоглядні засади кінематографіста. Численні інтерв'ю режисера надають плідний матеріал для осмислення його громадянської позиції.

Фільми О. Муратова потрапляли в контекст вітчизняних кінознавчих розвідок. Науковиця В. Бодак (2011), осмислюючи відображення тоталітарного минулого в українському ігровому кіно, аналізувала історичні драми «Танго смерті» та «Вальдшнепи». Зі схожими завданнями зверталася до цих фільмів (а також до фільму «Геть, сором!») Л. Брюховецька у своїх книгах «Приховані фільми: українське кіно 90-х» (2003) та «Найцікавіша історія в Європі» (2014). Перу Л. Брюховецької (2012) належить і стаття «Олександр Муратов: людина зблизька», у якій здійснюється спроба осмислення творчого шляху режисера.

Однак більшість дослідників зверталися лише до вибіркових кінотворів О. Муратова або ж висвітлювали тільки певний аспект його багатогранної кар'єри. Сьогодні вочевидь не вистачає розвідок, у яких би поетапно розглядалася фільмографія О. Муратова та досліджувалась еволюція режисерського методу в різні десятиліття. Це й визначає ***мету статті,*** що полягає у висвітленні авторського стилю видатного українського режисера О. Муратова, а також у визначенні основних ідейно-тематичних аспектів його кіноспадку.

Виклад основного матеріалу. Свої перші фільми О. Муратов поставив у співавторстві із К. Муратовою, – однокурсницею по майстерні С. Герасимова й своєю першою дружиною. Сьогодні кожна з їхніх спільних стрічок сприймається як типовий кінотвір своєї історичної доби. В цих фільмах наявні усі ключові ознаки кінематографа «відлиги»: інтерес до проблем звичайної людини, увага до побутових деталей, акцент на психологічних складниках конфлікту. Можливо, саме ці типові маркери епохи тривалий час відвертали увагу від новаторських аспектів творчості тандему. Так, у курсовому «Весняному дощі» робітник, розриваючись між чаркою та коханою, врешті обирає перше, – що видається майже скептичним контраргументом до сюжету «Весни на Зарічній вулиці» (оптимістичний гімн «відлиги» Ф. Миронера та М. Хуцієва вийшов на екрани того ж 1956 року). А зйомки дипломного фільму «Біля крутого яру» (1962) перетворилися, за спогадами режисера, на справжній зоологічний експеримент: сценарій ряс-

нів епізодами з вовками, – тваринами, які майже не піддаються дресурі (Муратов, 2005, с. 159). Як зазначає Л. Брюховецька, вже в цих ранніх фільмах добре відчувалася майстерна робота з психологічним нюансуванням персонажів – кожен герой був надзвичайно виразний і водночас пізнаваний, ніби узятий із життя (Брюховецька, 2012, с. 10).

Свій повнометражний дебют «Наш чесний хліб» (1964) режисери знімали вже в Україні – на базі Одеської кіностудії художніх фільмів. Саме в цій сільськогосподарській драмі О. Муратов починає шукати свій авторський стиль, а заодно й опановувати дієву драматургічну формулу. Відтак його кінематограф будуватиметься навколо конфлікту двох сильних, ретельно розроблених характерів.

Фільм розповідає історію складних відносин літнього агронома Макара Задорожного зі своїм сином – новообраним головою колгоспу. Ідейне протистояння героїв демонструється у декількох дискусійних діалогах, тоді як наочна різниця характерів конкретизується у низці колізій. Син щоразу проявляє кар'єризм і духовну черствість, батько ж – утілює відповідальність та професійну честь.

Старий Макар у виконанні Д. Мілютенка – один із найскладніших образів стрічки. Цей патріарх-хлібороб ніби мешкає поза часом у своєму пантеїстичному абсолюті, що, майже узгоджене з ідеями Ж.-Ж. Руссо, є апріорною запорукою його моральності. За спостереженнями кінознавця С. Тримбача, у «Нашому чесному хлібі» відображаються наївні сподівання шістдесятників про прихід нового лідера-месії, сильного і щиросердного, ладного навести в колективній свідомості порядок (Тримбач, 2018, с. 9). Заключна сцена фільму, у якій Макар із дружиною покидають село, може трактуватися і в символічному ключі: що чекатиме цю землю, позбавлену батьківських ідеалістичних настанов?

Після «Нашого чесного хліба» шляхи подружжя розійшлися. Через багато років О. Муратов прокоментує розпад тандему як щасливий, і передусім для К. Муратової. Розлучення допомогло їй вийти із-під авторитарного гніту чоловіка-співавтора та врешті повністю реалізувати свій потенціал. Різницю між своїм методом і методом К. Муратової режисер пояснює тим, що йому ніколи не був близьким «афектований екстремізм» Кіри. Олександр завжди намагався слідувати принципам мімезису, йдучи, за його словами, дорогою класиків літературного реалізму, тоді як Кіра радше йшла «шляхом Гофмана, Булгакова, Кафки», не віддзеркалюючи навколишню реальність, а перетворюючи її на свій манер (Муратов, 2009, с. 81).

На початку 1960-х років проблема відображення дійсності в кіномистецтві ставала приводом для численних дискусій, у тому числі й у західноєвропейських теоретичних колах. Наприклад, засновник неореалізму Р. Росселліні, критикуючи методи апологетів «сінема-веріте», наголошував: для переконливого відображення реальності режисерові недостатньо механічного та бездумного фотографування дійсності. Так, камера-стило нічого не варта, якщо митець позбавлений чіткого морального орієнтиру і йому немає чого сказати глядачам (Gallagher, 1998, с. 557- 558). Таке бачення екранного реалізму цілком співзвучне баченню О. Муратова. Його метод також будується на засадах не зовнішнього реалізму, а внутрішнього, що покликаний правдиво репрезентувати мислення автора. «У потоці мислення теж є певна закономірність, спричинена не реаліями світу, а тим, як художник бачить цей світ», – пояснював режисер (Муратов, 2009, с. 81).

Надалі О. Муратов часто показуватиме звичайні, навіть повсякденні ситуації, і щоразу оцінюватиме їх своїми моральними принципами. Впродовж кар'єри він неодноразово звертатиметься до традиційних жанрів (детектив, мелодрама, екранізація) або ж і зовсім до соцреалістичного канону (сільськогосподарська чи виробнича драма), проте неодмінно переноситиме сталі сюжетні формули в особисту площину та збагачуватиме їх гострим психологізмом. Викладаючи в художньому кіно спосіб власного мислення, режисер завжди зберігатиме увагу і до внутрішнього світу героїв. До того ж муратівська вірність дійсності не обов'язково означатиме сувору лінеарність оповіді.

Робота з часом – ще один спосіб наблизитись до людини, дослідити її на максимально близькому плані. Часто перебиваючи сюжетну канву довгими ретроспекціями, виводячи на екран деталізовані спогади та навмисно послаблюючи динаміку окремих сцен, Муратов цим самим ототожнює темпоритм кінофільму із глибинним відчуттям плину часу. Попри те, що його режисура на всіх етапах вирізнялась емоційною рівністю та навіть холодною відстороненістю, бачення дійсності для Муратова невід'ємне від візуального відображення психологічного стану героїв. Що

наближає його кінематограф до класичних зразків кіноімпресіонізму.

Ще одна характерна риса творчого методу О. Муратова полягає в ретельному, майже дослідницькому заглибленні у тематичний матеріал. Наприклад, у «Явдосі Павлівні» (1966), що порушувала проблеми радянської генетики, режисера найбільше цікавили особисті взаємини персонажів. Утім, він настільки ґрунтовно занурився в науковий контекст, що, за спостереженням консультантів, зміг би по закінченню зйомок захистити дисертацію з теорії хромосомної спадковості (Муратов, 2005, с. 168). Історик українського кіно Л. Госейко називав «Явдоху Павлівну» своєрідною мистецькою експансією у підкорений владою науковий світ: «Перебої з продовольством, яких зазнала Україна після війни й голоду 1946–1947 років, давно вже спонукали до змістовної дискусії про попередження природних катастроф і подолання труднощів у сільському господарстві» (Госейко, 2005, с. 205).

Врешті художньо-психологічне осмислення наукових та екологічних проблем не залишилось без уваги: стрічка отримала холодні відгуки від офіційної критики. Засуджувались фрагментарна структура картини, неоформленість її сюжету та непереконливість любовного трикутника, хоча сам О. Муратов вважає, що причини остракізму були суто політичні. Фільм показував у невигідному світлі затятих противників генетики, очільник яких Т. Лисенко у сталінські часи був протеже самого М. Хрущова. Добігала кінця епоха відносної свободи, і в наступні роки прямі мистецькі висловлювання дедалі рідше транслюватимуться на екрані. Оптимізм і віра у власну громадянську валідність поступово затухатимуть під пресом нових політичних реалій.

Утім, режисери ще намагалися зберегти чистоту та ясність свого авторського погляду. Якщо немає можливості щиро висловитись про суспільство, то можна спробувати хоча б побачити його очима безпосереднього персонажа. Недарма одним із найпоширеніших героїв пізньої «відлиги» стає дитина, – вона ще тільки знайомиться з цим світом і сприймає все навколишнє без нав'язаних упереджень і спотворень. Дітям пробачають усе – як святим у своїй безвинності. І навіть якщо їхні вуста раптом промовлять істину, цензура омине це увагою – адже, що взяти з цілковитих життєвих дилетантів?

І майстер серйозного психологічного кіно О. Муратов пробує свої сили на ниві дитячого фільму. З ліричної комедії «Великі клопоти через маленького хлопчика» (1967, у співавторстві з В. Васильківським) починається київський період його творчості. Основою сюжету стрічки стає зірваний кінопроцес: на знімальному майданчику пропадає п'ятирічний актор Боря і вся творчо-технічна група розшукує його. Хлоп'я тим часом досліджує павільйони Київської кіностудії, потім полишає її і рушає гуляти містом. Сьогодні події цієї майже забутої стрічки можна інтерпретувати як кмітливу метафору: втеча маленького актора зі знімального майданчика – як незгода режисерів-шістдесятників грати у правила, нав'язані радянською ідеологією. Проте найголовніше те, що саме у «Великому клопоті» О. Муратов зміг розкрити ліричні та гумористичні грані свого таланту, а також упевнено проявити себе у жанрі міського кінопейзажу.

Ліричне осягнення київського простору буде продовжене у «Маленькому шкільному оркестрі», зробленому у співавторстві з Миколою Рашеєвим. Цей телевізійний ігровий етюд було створено в 1968 році, проте його публічна прем'єра відбулась тільки в 2010-му. Через особисте втручання секретаря ЦК ВЛКСМ М. Мєсяцева фільм поклали «на поличку», і навіть після розпаду СРСР він тривалий час вважався втраченим.

Оповідь розвивається навколо квінтету музикантів-старшокласників, чиї дороги ось-ось розійдуться. Після випускного концерту друзі дають один одному слово, що інколи зустрічатимуться, проте, як глядачам дають знати на початку фільму, ці зустрічі так і не відбудуться. У останній сцені режисери все ж збирають музикантів на репетиції, але не в дійсності, а у спільному уявному просторі.

Захоплення героїв джазом обумовлює загальну структуру фільму: події розгортаються за правилами вільної музичної імпровізації в мінорній тональності. Своїми абстрактними метафорами, поетичними експозиціями, звукоглядними колажами «Оркестр» почасти нагадує класичні зразки українського кіноавангарду, зокрема урбаністичні симфонії Дзиґи Вертова та М. Кауфмана. Втім, у 1920-х «кіноки» принципово не занурювалися в психологію «спійманих» у об'єктив містян. Люди в їхніх стрічках, як правило, існували як ілюстрації задля розкриття характеру свого улюбленого і єдиного кіногероя, Міста. Шістдесят-

ники Муратов та Рашеєв йдуть від протилежного – місто в них постає на екрані лише в контексті відображення емоційного стану персонажів, що і зумовлює загальний настрій стрічки – щемливо-ніжний, ностальгійний, мрійливий. Можливо, саме у «Маленькому шкільному оркестрі» О. Муратов найближче підійшов до утілення свого бачення кіно, продемонструвавши глибоко суб'єктивні відчуття дійсності.

Особисті почуття героїв ніби віддзеркалювали сам загальний настрій тієї епохи. Рік зйомок стрічки став символічним кінцем періоду «відлиги»: введення радянських танків у Чехословаччину розвіяло останні ілюзії шістдесятників щодо лібералізації суспільно-політичного життя. Найвиразніші епізоди – портретні плани тендітної контрабасистки, зняті у м'якому фокусі, ніби передають погляд закоханого в неї однокласника та занурюють у сум за тим, що так і не відбулося. Це емоційне тло точно перегукується з розчаруванням цілого покоління, яке прощалося з ідеалами своєї юності. Віра у світле майбутнє, здавалося, поступово зникала разом зі звуками маленького шкільного оркестру.

Суспільство вже починало вивчати нові правила гри – ті самі, що наступними десятиліттями визначатимуть психологію радянської людини: говорити одне, а думати інше. Ця розгубленість перед новими безідейними часами зумовить тональність фільму із промовистою назвою «Чи вмієте ви жити?» (1970). Випускниця консерваторії Наталя стоїть перед вибором між харківським інженером Дмитром і московським піаністом Олександром. Дилема Наталі має характер не стільки романтичний, скільки екзистенціальний. Вона ніби розривається між двома стилями життя: цікавою, але малоперспективною кар'єрою в провінції (адже саме такий статус мав у радянській державі рідний для режисера Харків), або ж безтурботним та веселим існуванням у столичних богемних колах. Наталя віддає руку Олександру, але дуже скоро повертається з Москви до рідного міста, розчарована, спустошена та самотня. Іспит на вміння обирати життєві орієнтири провалено.

У цій мелодрамі О. Муратов укотре проявив майстерність правдиво закарбовувати людину у момент складного морального вибору. Сюжет, філософська проблематика, а також сувора чорно-біла естетика наближали стрічку до високих зразків тогочасного авторського кіно. Однак внаслідок нової закритої постанови ЦК КПУ фільм звинуватили у схильності до «загальнолюдських тенденцій». Режисерові повідомили, що таку історію могли б зняти у будь-якій країні, незалежно від її устрою, тоді як надмірний еклектизм максимально віддаляє її від сподівань радянського суспільства (Госейко, 2005, с. 253). Кінокерівництво на деякий час відсторонило режисера від роботи над фільмами на тему сучасності.

Наступні десятиліття О. Муратов активно працював як у великому кіно, так і для телебачення, постійно експериментуючи у різних жанрах. У цей період він знімав пригодницькі фільми («Стара фортеця»), екранізації творів М. Стельмаха («Гуси-лебеді летять» та «Щедрий вечір») та О. Гріна («Золотий ланцюг» і «Дорога в нікуди»), дитяче кіно («Любаша»), психологічні драми («Осінні ранки», «Помилуй та вибач»), мелодрами («Ранок за вечір мудріший»), детективи («Гонки по вертикалі», «Виконати будь-яку правду»), і навіть фільм-концерт («Співає Лілія Гавриленко»). Така жанрова строкатість іноді розмивала індивідуальний стиль режисера, проте спільною рисою його творчості залишалася пильна увага до характеру головного героя, його стосунків з іншими. Наприкінці 1980-х років режисер-працелюб мав дещо амбівалентний статус: його ім'я не ставили у один рядок із реабілітованими класиками інтелектуального кіно, як то К. Муратова чи С. Параджанов, утім, водночас і не розглядали як просто «міцного ремісника». Можливо, його поміркований і вдумливий стиль не відповідав художнім запитам «перебудови», – коли на тлі суцільного політико-економічного та морального хаосу на перший план виходила естетика кінематографічного абсурду.

О. Муратову вдалося знайти дієвий ключ до новітньої епохи вже в 1990-х. Так, у перші роки Незалежності відкривається нова глава творчості режисера, присвячена екранізаціям творів Миколи Хвильового – «Танго смерті» (1991, за «Повістю про санаторійну зону»), «Геть сором!» (1994, за «Сентиментальною історією») і «Вальдшнепи» (1995, за однойменним незакінченим романом). Суб'єктивна імпресіоністична проза видатного представника «Розстріляного Відродження» виявилась не тільки близькою до творчого методу режисера, а й відчутно резонувала із суспільними настроями початку 1990-х – через неї можна було ретроспективно переосмислити початки радянської епохи і водночас провести паралелі між

політичним та культурним хаосом 1920-х та не менш сумбурним тогоденням.

Так, у центрі проблематики «Повісті про санаторійну зону» стоїть екзистенціальна та духовна криза української інтелігенції в перші роки постжовтневої дійсності. Дія розгортається в реабілітаційному центрі, де лікуються від неврастенії вчорашні прихильники революції. По суті, санаторій постає у Хвильового як символічний ізольований простір, створений для тих, кого історія вже заочно списала на звалище. Ці зайві люди усвідомлюють власну приреченість. Намагаючись перебороти фантазми минулого, вони проводять добу за добою у відсторонених філософських дискусіях і заповнюють душевну порожнечу короткочасними любовними пригодами. Можливо, єдиною живою істотою у цьому світі привидів є метранпаж Карно – чекістський агент під прикриттям, що виконує роль караючої десниці революції. Адже він єдиний, хто залишиться у завтрашньому дні, і саме такі, як він, у наступні десятиліття творитимуть історію.

Соломія Павличко вважала, що «Санаторійна зона» стала для М. Хвильового своєрідним подвійним психоаналізом – як цілої епохи, так і свого автобіографічного героя Анарха (Павличко, 2002, с. 272). У екранній інтерпретації О. Муратова до цього палімпсесту додається ще декілька важливих смислових шарів: у духовній спустошеності 1920-х років добре пізнавалася соціальна «підвішеність» українського суспільства початку 90-х. Режисер із висоти свого часу охоче користується правом всезнаючого наратора. Слово «зона» (так називають санаторій пацієнти) щоразу підводить глядача до зловісних асоціацій. Тоді як заголовок фільму «Танго смерті» зчитується як відсилання до неофіційної назви оркестру Янівського концтабору у Львові, зібраного нацистською окупаційною владою. Ці паралелі виводять події стрічки із контексту конкретної історичної доби і перетворюють на універсальну притчу про Людину, залишену віч-на-віч із авторитарною системою.

У другій частині кінотрилогії за Хвильовим – «Геть сором!» – О. Муратов продовжує дослідження теми втрати романтичних ідеалів в умовах радянської дійсності. Головна героїня, юна машиністка Б'янка, попри показовий скептицизм, зберігає віру у велике та чисте кохання. Вона шукає благородного обранця, проте коло її залицяльників обмежується хтивим бюрократом і зломленим легкодухим художником. Відтак розрив між мрією та реальністю поступово перетворюється для Б'янки на справжню світоглядну катастрофу. Під впливом старшої колеги, вона намагається знайти вихід у ідеях сексуального розкріпачення, однак цей шлях призводить до ще глибшої кризи. Врешті внутрішній конфлікт штовхає Б'янку до самогубства.

Розпад особистості в новому більшовицькому світі постає у картині як неминучий. Режисер дає це зрозуміти буквально з перших кадрів, відкриваючи фільм знаменитими фрагментами «Симфонії Донбасу» (1931) із поваленням церковних куполів, – що у новому контексті сприймається як образна візуалізація краху моральних імперативів. Конструктивізм, до якого тяжіли інтелектуали 1920-х, стояв на засадах соціального утилітаризму та поривав із індивідуальним підходом – як у творчості, так і у системі людських відносин. Режисер демонструє, як внаслідок такої перебудови ламається духовне начало в людині, як губляться її етичні орієнтири. Подвійне нашарування експозицій, яке режисер постійно застосовує у «Геть сором!», за спостереженнями І. Зубавіної, є смислоутворювальним прийомом, що свідчить про зародження подвійних моральних стандартів (Зубавіна, 2006, с. 56). Утім, чим є цей плюралізм по відношенню до більшовицького перевороту – причиною чи наслідком?

Саморуйнівні експерименти Б'янки нагадують досвід іншої знаменитої кіногероїні – повії Нани із драми Ж.-Л. Годара «Жити своїм життям» (1962). Обидві дівчини жертвують своєю честю у знак соціального звільнення, обох у фіналі чекає смерть. До того ж, у французькій драмі також є пряме використання уривків із національної кінокласики – «Страстей Жанни д'Арк» (1928). Сльози Нани на сеансі шедевру К. Т. Дрейєра ніби закарбовують суспільну ностальгію за часами, коли шлях тілесної жертовності розглядався виключно у метафізичному ключі. Відсутність трансцендентної перспективи в модерному механізованому світі рефлексується О. Муратовим не менш переконливо, що, можливо, зумовлено особистим досвідом автора. Держава, у якій проминула більша частина його життя, була принципово атеїстичною, що унеможливлювало будь-які спроби нематеріалістичного осмислення одвічних філософських проблем.

Заключний фільм трилогії – «Вальдшнепи» – знову концентрується на внутрішніх су-

перечностях людини перед лицем новопосталої тоталітарної дійсності. Теми попередніх стрічок за Хвильовим узагальнюються тут до свого логічного висновку: революція, яка творилася насильницькими методами, врешті не могла не обернутися кривавим термідором. Як зазначає літературознавець М. Жулинський, письменник у 1920-х роках виразно передчував, що «червоні прапори диктатури пролетаріату – насправді диктатури компартії та її смертельного знаряддя ЧК, ОДПУ – наповнюються новою кров'ю, набухають новими злочинами – масовими репресіями, гулагами, голодоморами» (Жулинський, 2017, с. 16).

Муратов перекладає нервову букву літературного першоджерела на вдумливу екранну прозу, стилізуючи візуальний ряд під сепію старої фотокартки. З одного боку цей прийом наближає стрічку до документальної автентики, з іншого – чудово передає світовідчуття головного героя. Вчорашній учасник революції, остаточно позбувшись романтичних ілюзій, спостерігає, як його звичний світ вигорає у безжальному полум'ї більшовицького Молоха. Той, хто недавно тримав у руках рушницю, скоро сам стане беззахисною здобиччю.

У наступні роки О. Муратов провадив активну творчу діяльність, і його інтереси часто виходили за рамки режисерського фаху. Впродовж 1990-2010-х років він виступав як педагог, продюсер, сценарист, публіцист, письменник, поет, творець колажів, а також як співавтор музики до свого кінофільму «Провінційний роман» (2001). Окрім того, саме за його участі була створена значна частина фільмів із циклу «Обрані часом» (2003–2007) – масштабного документального проєкту, присвяченого видатним діячам культури, які народилися в Україні. В ігровому кіно режисер, як і раніше, намагався дотримуватися жанрового розмаїття – від мелодраматичного «Провінційного роману» до детективного «Вбивства в зимовій Ялті» (2006).

Найзнанішим фільмом пізнього періоду творчості О. Муратова є «Татарський триптих» (2004), створений за мотивами кримськотатарських новел М. Коцюбинського. Цей важливий для світової культури твір (саме в ньому вперше залунала з екрана кримська мова) після своєї прем'єри отримав низку негативних відгуків (Клименко, 2005, с. 12). Фільм не став для кримськотатарської культури тим маніфестом, яким свого часу стали «Тіні забутих предків» для гуцульської культури. Здавалося, розмірений кінопочерк Муратова вже не відповідає новому темпу життя та актуальним тенденціям. І тільки сьогодні до картини починає поступово повертатися інтерес.

На завершення огляду довгого шляху О. Муратова хотілося б виокремити декілька універсальних образів із його кінофільмів – таких, які б метафорично ілюстрували його режисерську манеру, стиль і життєву позицію. Можливо, найочевиднішим претендентом на роль такого альтер-его є інспектор Тихонов із «Гонок по вертикалі» (1982). Інтелігентний та скромний, самоіронічний, наділений критичним складом мислення, він ладен занурюватися у слідство – з тією ж самовіддачею, з якою поринає у творчий процес режисер Муратов. Тихонов, як і його творець, також береться до завдань із непритаманною для його професії педантичністю, перетворюючи кримінальне розслідування на наукове дослідження у сфері фалеристики. І, головне, для обох особистими цілями в професії є пізнання людини і, не в останню чергу, пізнання самого себе.

Тоді як у «Золотому ланцюзі» (1986) спостерігаємо сцену, що може влучно ілюструвати режисерське розуміння цілей і завдань кіномистецтва. У фіналі картини багатий самітник Діґе підводить гостей свого замку до спеціального пристрою «візуалізації думок», і на великому світловому екрані матеріалізуються образи, що передають внутрішній стан учасників сеансу. Якщо гість має чисте серце і добрі наміри – екран демонструє виразні та прекрасні образи (морські пейзажі з вітрильниками); якщо ж хтось таїть у душі нещирість та брехню, то на екрані проявляються химерні й викривлені візії. Таким чином господар зміг виявити підступну змову проти себе.

Символічний сенс цього пристрою гранично відкритий – світло істини, проникає у душу і, викриваючи потаєні людські бажання, демонструє їх у вигляді сублімованих рухомих образів. Проте чи не маніфестує даний епізод і режисерське бачення кіномистецтва взагалі? Адже світловий пристрій з кіноекраном – це водночас і прямий натяк на процес кінозйомки та кінопроєкції. А Олександр Муратов завжди прагнув застосовувати камеру як інструмент виявлення художньої правди через психологію мотивів героїв.

Висновки. Кінематограф Олександра Муратова посідає значиме місце в історії українського кіно, демонструючи зразок інтелектуального, пси-

хологічного, морально загостреного та виваженого режисерського стилю. Його творчість на усіх етапах була чітко орієнтована на глибоке дослідження людських характерів і тих суспільних обставин, у яких ці характери були сформовані. Від самого початку режисерської кар'єри О. Муратов тяжів до образної мови, заснованій на етичній рефлексії та психологічній правдивості.

Режисерський метод О. Муратова вирізняється синтезом естетичного аналізу і детального заглиблення в тематичний матеріал своїх фільмів. Його кінематограф можна розглядати як приклад творчої аналітики: митець завжди прагнув не просто відтворювати реальність, а й осмислювати її через образну систему, впорядковуючи її та морально оцінюючи. Часто його герої поставали на екрані як носії світоглядних ідей, що перебувають на межі морального вибору.

Таким чином, творчість О. Муратова становить собою унікальний випадок у практиці українського кіномистецтва: майже кожна його стрічка поєднує в собі гуманістичну чутливість із філософською заглибленістю, і може позиціонуватися як інтелектуально-етичний акт. Безперечно, спадщина режисера потребує подальшого комплексного аналізу.

Джерела та література

Брюховецька, Л. (2012). Олександр Муратов: людина зблизька. *Кіно-Театр*, №1 (99). С. 9-14.

Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа 1896–1995;* пер. з франц. Київ: KINO-КОЛО. 464 с.

Жулинський, М. (2017). Романтик «в діадемі червоного страждання»: [Вступна стаття]. *М. Хвильовий. Санаторійна зона. Повісті, оповідання, роман*. Харків: Фоліо. С. 3-22.

Зубавіна, І. (2006). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. Київ: Фенікс; Інститут проблем сучасного мистецтва. 296 с.

Клименко, О. (2005). Кримські татари, Коцюбинський і Муратов. *Україна молода.* 19 травня, № 90. С. 12.

Муратов, О. (2009). *NUMBER TWO, або Розумні думки про нерозумне життя:* Роман-есей. Полтава: Благодійний Фонд «ЄОМ-прес». 180 с.

Муратов, О. (2003). *Розчахнута брама*. Київ: Факт. 352 с.

Павличко, С. (1999). *Теорія літератури*. Київ: Основи. 679 с.

Тримбач, С. (2018). Іван Драч як кінематограф: [Передмова]. *Іван Драч. Криниця для спраглих. Кіно*. Харків: Фоліо. С. 3-12.

Gallagher, T. (1998). *The Adventures of Roberto Rossellini : His Life And Films*. New York : Hachette Books. 802 s.

References

Bryukhovetska, L. (2012). Oleksandr Muratov: liudyna zblyzka [Oleksandr Muratov: close-up of a person]. *Kino-Teatr,* №1(99). S. 9-14. [in Ukrainian]

Gallagher, T. (1998). *The Adventures of Roberto Rossellini : His Life And Films*. New York: Hachette Books. 802 s.

Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa 1896-1995* [History of Ukrainian Cinema 1896-1995]; per. z franz. Kyiv: KINO-KOLO. 464 s. [in Ukrainian]

Klymenko, O. (2005). Krymski tatary, Kotsiubynskyi i Muratov [Crimean Tatars, Kotsyubynskyi and Muratov]. *Ukraina moloda.* May 19, Nr. 90. S. 12. [in Ukrainian]

Muratov, O. (2009). *NUMBER TWO, abo Rozumni dumky pro nerozumne zhyttia* [NUMBER TWO, or Smart thoughts about an unreasonable life]: An essay novel. Poltava: Charitable Foundation «IeOM-pres». 180 s. [in Ukrainian]

Muratov, O. (2003). *Rozchakhnuta brama* [Open Gate]. Kyiv: Fakt. 352 s. [in Ukrainian]

Pavlychko, S. (1999). *Teoriia literatury* [Theory of Literature]. Kyiv: Osnovy. 679 s. [in Ukrainian]

Trymbach, S. (2018). Ivan Drach yak kinematohraf [Ivan Drach as a Cinematographer]: [Peredmova]. *Ivan Drach. Krynytsia dlia sprahlykh*. Kino. Kharkiv: Folio. S. 3-12. [in Ukrainian]

Zhulynskyi, M. (2017). Romantyk «v diademi chervonoho strazhdannia» [A romantic "in a tiara of red suffering"]: [Vstupna stattia]. *M. Khvylovyi. Sanatoriina zona. Povisti, opovidannia, roman*. Kharkiv: Folio. S. 3-22. [in Ukrainian]

Zubavina, I. (2006). *Kinematohraf nezalezhnoi Ukrainy: tendentsii, filmy, postati* [The Cinema of Independent Ukraine: Trends, Films, and Figures]. Kyiv: Feniks ; Instytut problem suchasnoho mystetstva. 296 s. [in Ukrainian]

Maryna Braterska-Dron,
Volodymyr Nykonenko

Stylistic features and idealogical and artistic themes in the cinema of Olexandr Muratov

Abstract. The article examines the work of the prominent Ukrainian film director Oleksandr Muratov within the context of the national cinematic tradition of the 20th century and the early 21st century. It analyzes his authorial style, aesthetic principles, moral emphases inherent in his film dramaturgy, and his creative approach to adapting literary works. Particular attention is given to the director's ability to combine psychological depth with philosophical reflection, as well as his skill in revealing the internal contradictions and ethical choices of his characters. ***The purpose of the article*** is to analyze O. Muratov's films, focusing on the stylistic features of his cinematic language and the ideological components of his work. ***Research Methodology***. The study of the director's work requires a comprehensive interdisciplinary analysis, including an interpretative approach, cultural-historical analysis, and methods of stylistic-aesthetic and psychological interpretation of screen images. ***Scientific Novelty***. The article highlights the director's methodology in working with screen time-space, film dramaturgy, and his unique approach to interpreting literary works. It traces the connection between O. Muratov's cinematic language and the tradition of literary realism. Emphasis is placed on the director's tendency to combine psychological intensity with semantic depth of film image. ***Conclusions***. The article concludes that O. Muratov's work is a unique example of artistic thinking that manifests in the exploration of human relationships through the cinematic language.

Keywords: Ukrainian cinema, director, film, film dramaturgy, image, hero, character, film adaptation.

Подано до редакції 01.09 2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.221/.227:791.633](477)”1991/2025”:791.229](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345167

Вітрів Владислав,
ORCID:https://orcid.org/0000-0002-1491-3463
доктор мистецтва, старший викладач
кафедри режисури та драматургії кіно і
телебачення. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Vladyslav Vitriv,
Doctor of Arts, Senior Lecturer of the Film
and Television Directing and Dramaturgy
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ОПОВІДІ ПРИ СТВОРЕННІ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЮ В ІГРОВИХ КІНОФІЛЬМАХ УКРАЇНИ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Анотація. Мета дослідження – виявлення та аналіз особливостей режисерської оповіді при створенні документального стилю в українських ігрових кінофільмах доби Незалежності. У даній розвідці були використані такі ***методи наукового дослідження***: джерелознавчий (для аналізу структурної будови кінофільмів), дедуктивний (задля виявлення особливостей, притаманних кінофільмам), порівняння (задля аналізу рис інструментів побудови оповіді у кінофільмах) та метод узагальнення (для написання висновків). ***Наукова новизна*** полягає у виявленні ознак побудови режисерської оповіді в ігрових кінофільмах України доби Незалежності, створених у рамках документального стилю. ***Висновки.*** У дослідженні були виявлені особливості побудови режисерської оповіді при створенні документального стилю в ігрових кінофільмах України доби Незалежності, що реалізуються на всіх рівнях драматургії. На сценарному рівні автори спрощують сюжетну інтригу або взагалі позбуваються її. Це дає змогу сфокусувати увагу на побудові оповіді довкола характеру персонажа, особливостей і середовища існування, що правдиво відображає певні риси соціальної реальності. С**а**ме її реалістичне зображення виступає для глядача провідником, який обумовлює сприйняття фільму як певного фрагмента реального життя. Побудова оповіді камерою проявляє ознаки, викладені на сценарному та акторському рівні, й переводить їх у призму задокументованого реального буття людини. Здійснено висновок про перспективність проведення поглиблених досліджень щодо документального стилю в ігрових кінофільмах України у сфері кінооператорської майстерності та кіносценаристики.

Ключові слова: ігрове кіно, режисер-постановник, оповідь, документальний стиль, кіно України доби Незалежності, режисерський інструмент.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. На теренах українського кінематографа доби Незалежності зростає кількість ігрових фільмів, автори-режисери яких вибудовують оповідну стилістику, базуючись на реалістичному відтворенні соціальної реальності. Риси реалістичного викладу полягають у своєрідному документуванні дійсності, що запозичує особливості режисерських інструментів в іншого типу кінематографа – документального кіно. Зазначене запозичення проявляється на всіх рівнях драматургії, залежно від задуму автора: від сценарної першооснови до фінального монтажного рішення. Це свідчить про тенденцію серед вітчизняних авторів-режисерів, що полягає в особливому підході до осмислення дійсності та притаманної їй проблематики через площину ігрового кіно. Виходячи з цього, слід виокремити та проаналізувати використання інструментів режисерської побудови оповіді в рамках документального стилю, щоб визначити підходи до вираження авторського задуму та розширити спектр використання інструментів режисера-постановника.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Дослідженню особливостей режисерської оповіді при створенні документального стилю в ігрових кінофільмах активно приділяли увагу зарубіжні теоретики та практики кіно. Зокрема, Емре Чаглаян (Emre Çağlayan) спирається на дослідження реалістичного відображення соціальної реальності, проведені Андре Базеном (André Bazin) на основі фільмів італійського неореалізму, і розглядає зазначений підхід крізь призму такої течії світового кінематографа, як «слоу сінема» (eng. slow cinema) (Çağlayan, 2014). Тіаго де Лука (Tiago de Luca) також звертається до здобутків А. Базена у дослідженні реалістичного відображення соціальної реальності в ігровому кіно та поглиблено аналізує інструменти режисера-постановника, звертаючись до кінофільмів, що відображають різні національні культурні риси (Luca, 2014). Елізабет-Ельма Гудрунардотір (Elisabet Elma Gudrunardottir) детально аналізує авторські інструменти створення документального стилю задля правдоподібного відображення дійсності на основі кінофільмів італійського реалізму і фільмів-послідовників цього напряму (Gudrunardottir, 2021).

Українські науковці також досліджують особливості реалістичного відображення соціальної реальності, викладеного в рамках документального стилю в ігровому кіно. Наприклад, Олександр Безручко та Володимир Грифцов аналізують генезу зазначеного стилю, виявляючи його особливості та вплив на подальший розвиток у кінематографі (Безручко; Грифцов, 2025). Мирослава Чайка досліджує аспекти документального стилю в межах становлення та розвитку жанру мок'юментарі (Чайка, 2018). Питання розвитку реалістичного відображення соціальної реальності в рамках документального стилю активно обговорюється й у сфері кінокритики та журналістики, що дає змогу здійснювати фактологічний аналіз статей, рецензій та інтерв'ю з зарубіжними та українськими митцями (Битюцький, 2023, ЕР; Вселюбська, 2023, ЕР; Підгора-Гвяздовський, 2021, ЕР).

Однак слід зазначити, що в згаданих та інших наукових текстах значну увагу приділено інтерпретації сюжетної складової, але досить побіжно здійснено аналіз особливостей цього стилю й немає осмислення режисерського використання інструментів у кінематографі України доби Незалежності. Тож питання використання документального стилю у створенні ігрового кінофільму на теренах українського кіно у зазначений період залишається актуальним. Поглиблений аналіз дасть можливість осягнути підходи до осмислення соціальної реальності та визначити розвиток авторських стилістик у процесі становлення самобутнього українського кіно. Такою потребою й визначено ***мету статті*** – виокремлення та аналіз режисерських підходів до створення оповіді у рамках документального стилю в ігрових кінофільмах України доби Незалежності.

Виклад основного матеріалу. При спробах окреслити особливості документального стилю в ігровому кіно виникає потреба у визначенні рис, притаманних цьому стилю, а тобто у з'ясуванні змісту поняття «документальне», що походить від окремого типу кінематографа – документального кіно. Американський теоретик кіно Біл Ніколс (Bill Nichols), зазначає: «Документальне кіно розповідає про ситуації та події, у яких беруть участь реальні люди, що представляють себе у розповіді, передають правдоподібний виклад життя в зображених ситуаціях і подіях або точку зору на них» (Nichols, 2001, с. 14). Б. Ніколс також наголошує, що саме особливий авторський погляд перетворює історію, зображену в документальному фільмі, на спосіб бачення «історичного» світу. Це твердження також стосується й підходу до

осмислення соціальної реальності крізь призму ігрового кіно, адже вибір режисером певного погляду на дійсність залежить від задуму та способу передачі ідеї глядачу.

Інтеграція рис документального фільму в ігровий відбувається саме через рішення автора відобразити соціальну реальність максимально наближено до рис, притаманних їй в дійсності. У цьому разі використаємо поняття «реалістичність», що обумовлює особливий контакт із глядачем. Зазначений контакт відбувається на базі знайомих йому площин – площині буденного існування та площині фізичного існування. Таким чином, автор-режисер формує певний рівень достовірності зображуваного світу, що стає гарантом довіри для реципієнта.

Також слід зазначити, що поняття «соціальна реальність» та її дослідження через ігрове кіно і документальний стиль не зосереджується виключно довкола певних типів соціальної проблематики чи виокремлення окремої соціальної проблеми. Дослідження «соціальної реальності» охоплює всі рівні буття людини та фокусує увагу як режисерів-авторів, так і глядачів на відображенні особливостей життя людини в певний історичний період.

Американський практик і теоретик ігрового кіно Блейн Браун (Blain Brown) виокремлює п'ять підходів до створення та реалізації візуальної стилістики в ігрових фільмах. Серед них є метод «вільної форми», або ж документальний стиль (eng.: freeform method або documentary style) (Brown, 2016, с. 136). Б. Браун докладно аналізує перші чотири підходи, а п'ятий – документальний стиль – лише окреслює, зазначаючи, що мета автора при створенні таких фільмів полягає у прагненні зробити їх подібними до документального кіно завдяки рухомій камері та, начебто, неспланованим діям акторів (Brown, 2016, с. 142). Згадані інструменти не дають змогу повною мірою розкрити риси документального стилю як багатошарової режисерської оповіді, бо не обмежуються завданнями, визначеними Б. Брауном. Документальний стиль є комплексним драматургічним рішенням, що охоплює певні рівні сторітелінгу й виступає інструментом реалістичного відображення соціальної реальності з метою розкриття авторського задуму на знайомій глядачу площині дійсності.

В українському ігровому кіно доби Незалежності автори-режисери створюють оповідь у документальному стилі та втілюють її з урахуванням національного культурного контексту. Для подальшого аналізу відібрано фільми, що вирізняються нестандартними підходами до побудови оповіді в цьому стилі та дають змогу простежити авторське осмислення соціальної реальності.

Одним із яскравих прикладів використання стилістики такого типу є кінофільм «*Цвітіння кульбаби*» (1992) Олександра Ігнатуші. Сюжет фільму розгортається в українському селі, яке переживає новий історичний етап – становлення незалежної України. Слід виокремити ключову особливість, що відображає зміну у підході до сценарного сторітелінгу тогочасних авторів. Ця особливість полягає у викладі сюжету на ґрунті подій, які відбуваються у достовірному, реально існуючому просторі – наприклад, як у випадку з «Цвітінням кульбаби» О. Ігнатуші: у селі, що переживає перехід від радянського устрою до становлення незалежної держави. Саме це дає можливість авторам осмислювати соціальну реальність, розвиваючи сюжет з урахуванням історичного контексту та притаманних йому рис, задля вираження власного висловлювання й фіксації тогочасних реалій у формі ігрового кіно.

Ще однією особливістю кінофільму «Цвітіння кульбаби» О. Ігнатуші, реалізованою в межах документального стилю, є використання непрофесійних акторів у масових сценах. Наприклад, епізоди на будівництві, епізоди біля сільського клубу та інші дають змогу зчитати портрет тогочасного села, що передано через обличчя та постаті непрофесійних виконавців. Саме цей аспект акторського сторітелінгу відображає контекст і середовище, у якому розвивається сюжет кінофільму.

Ще одним яскравим прикладом використання акторського сторітелінгу в межах документального стилю є кінофільм «*Мийники автомобілів*» (2000) режисера Володимира Тихого. Сюжет фільму розгортається довкола зображення буденного існування київських підлітків, що відображає початок «нульових» років та притаманні цьому періоду особливості. В. Тихий зазначає, що під час створення кінофільму шукав особливої кіномови, яка дала б змогу передати дух часу та його характерні риси (Коркодим, 2015, ЕР). Особливість режисерського викладу, яка відображає риси тогочасної України, зосереджена на рівні акторського сторітелінгу та реалізована в межах документального стилю. Основним аспектом ви-

ступає кастинг, що поєднує як професійних виконавців, так і акторів-аматорів. Непрофесійних виконавців обрано на ролі дітей і підлітків, які, як і у випадку з «Цвітінням кульбаби» О. Ігнатуші, створюють портрет соціуму та репрезентують час через свої фізіогномічні особливості. Яскравою рисою документального стилю у цьому фільмі є прагнення автора-режисера сформувати акторський ансамбль з дітей та підлітків із виразною зовнішністю, що відображає побутову манеру існування персонажів та їхній соціальний статус. Саме такий підхід до добору акторів створює у глядача відчуття достовірності, немовби події фільму справді відбувалися на початку «нульових» років у Києві.

Наступним ігровим кінофільмом, створеним у документальному стилі, є «*Гамер*» (2012) режисера Олега Сенцова. Слід зазначити, що автор вибудовує оповідь, наближену до документального фільму-спостереження. Стрічка розповідає про підлітка-геймера з Сімферополя, дорослішання якого минає у комп'ютерних клубах. О. Сенцов послаблює сюжетну інтригу та майже уникає її. Через це предметом розповіді стає не дія персонажа, спрямована на розв'язання проблеми, а його повсякденне життя та індивідуальні риси характеру.

На рівні акторського сторітелінгу режисер намагається створити персонаж, існування якого максимально наближене до існування в реальності. Задля цього працює із непрофесійними акторами, що залучені з реально наявного середовища геймерів у Сімферополі. Такий підхід продиктовано потребою О. Сенцова у створенні максимального контакту актора із роллю задля збереження індивідуальної природи виконавця на екрані (Степанковська, 2015, ЕР).

На рівні камерного сторітелінгу О. Сенцов акцентує сценарні та акторські рішення в рамках документального стилю. Статична камера неквапно спостерігає за розвитком епізодів, створюючи у глядача відчуття присутності поруч із головним персонажем. Режисер переважно використовує загальні та середні плани, що дають змогу охопити простір, у якому передано певну ізоляцію підлітка-геймера від навколишнього світу. Такий підхід до роботи з крупністю кадру вдало поєднується з використанням «лонг-тейків», адже вони дають змогу стежити за змінами особистості головного героя, вдивлятися у його характер без надмірного візуального акцентування та виявляти внутрішню проблему – всеосяжного відчуття самотності.

Виходячи з цього, документальний стиль у кінофільмі «Гамер» О. Сенцова використано задля відображення характеру персонажа та його внутрішньої проблематики. Зазначені аспекти становлять своєрідний ігровий фільм-спостереження за рахунок реалістичного відображення існування персонажа та світу довкола.

Ще один приклад використання документального стилю в ігровому кінофільмі – *«Зелена кофта»* (2013) В. Тихого. Це історія про дівчину Олю, яка намагається повернути викраденого брата, але стикається з жорстоким світом, що приховує злочин. Сюжет фільму побудовано на інтризі, зосередженій довкола події «викрадення брата», а дія, яку розвиває Оля, сформульована у пошуку брата. Саме на розвитку цієї лінії побудований сценарний сторітелінг, адже, наприклад, всі сцени спрямовані на розкриття зазначеної інтриги. Також слід зазначити, що тематична композиція персонажів передає їхнє ставлення до подій, адже, як зауважує Андрій Кокотюха: «Єдине, що в "Зеленій кофті" відбувається швидко, – примирення більшості дорослих персонажів із ситуацією» (Кокотюха, 2014, ЕР). Зазначена особливість контрастує з дією головного персонажа та зображає соціум через відмову від протистояння обставинам.

Побудова оповіді камерою є основним інструментом, що переводить виклад сюжету в площину реалістичного відображення соціальної дійсності. Ручна, «дихаюча» камера та близька дистанція між оптикою й акторами створюють ефект присутності тут і поряд. На зазначений ефект впливає реалістичне зображення локацій, атмосферу яких захоплює кадр. Режисер переважно використовує загальні плани, щоб показати побутові особливості існування персонажів. Саме через вибудуване предметне середовище автор відображає реалії тогочасної України та життя її громадян.

Документальний стиль у фільмі «Зелена кофта» В. Тихого значною мірою сформовано за допомогою сторітелінгу камерою, адже він проявляє ознаки соціальної реальності та переносить дію у площину реалістичного контексту.

Ще одним ігровим кінофільмом у рамках документального стилю є «*Плем'я*» (2014) Мирослава Слабошпицького. Сюжет кінофільму розповідає про сироту Сергія, який потрапляє до школи-інтернату для дітей із вадами слуху. Хлопець пізнає

іншу сторону закладу, дізнаючись про підпільний бізнес вчителів і вихованців, та намагається протистояти цьому. «Плем'я» – приклад сценарного сторітелінгу, в якому автор спрощує сюжетну інтригу та зосереджується на викладі умов існування соціуму. Саме через такий підхід М. Слабошпицький розкриває особливості соціальної реальності, притаманні тогочасним українським реаліям. Зауважимо, що сюжет закладає риси ізольованості школи-інтернату, де діють власні правила, наприклад, мова жестів, якою спілкуються всі персонажі. Саме «ізольованість» стає поштовхом для подальшої візуальної оповіді, що розкриває зазначену рису.

При викладі сторітелінгу камерою М. Слабошпицький створює своєрідну багатофігурну діораму, яка завдяки ширині кадру передає атмосферу середовища дії персонажів. Наприклад, сірі приміщення зі старим радянським ремонтом, брудні закинуті будівлі, зимові стоянки для фур та інші покинуті й понівечені приміщення. Ключовими рисами візуальної оповіді є постановка мізансцен у кадрі, здебільшого виконаних у багатофігурній композиції (сцени з бійками, сцени в інтернаті тощо) та «гіпертрофований» погляд камери.

Саме мізансцени виступають провідниками викривленого світу школи-інтернату, адже, попри надто реалістичний антураж, що оточує персонажів, вони видаються неприродними та показово вибудуваними. Це помітно завдяки відкритому передньому плану у кадрах і композиційним рішенням, які наголошують «неприродність» мізансцен. Такий підхід є складовою побудови оповіді камерою, адже фільм створено з використанням широкофокусної оптики, яка дає змогу ширше охопити світ довкола персонажів. Слід зазначити, що це рішення акцентує гіпертрофованість та ізольованість світу інтернату.

На додачу до такого рішення мізансцен і використання оптики М. Слабошпицький застосовує «лонгтейки». Цей інструмент формує сприйняття не умовного, вигаданого світу, а світу, що розгортається перед глядачем у ритмі реального часу. Завдяки такому викладу фізичні побутові дії нівелюють неприродність мізансцен і вводять інший рівень достовірного відображення людини. Саме це стає контрапунктом, який наголошує реалістичне зображення соціальної дійсності та авторське ставлення до неї.

Ігровий кінофільм «Плем'я» М Слабошпицького є одним із самобутніх прикладів викладу авторського бачення соціальної реальності в документальному стилі, адже режисер не намагається відтворити фізичні риси світу заради суто їх наявності. М. Слабошпицький гіпертрофує документальний стиль залежно від особистої призми сприйняття соціальної реальності, що проявляється в її відображенні як антиутопії.

Наступним прикладом використання документального стилю в ігровому кіно є «*Припутні*» (2017) Аркадія Непиталюка. Сюжет стрічки розповідає про маму та доньку, які приїжджають до села Припутні, щоб навідати бабусю. Центральними персонажами є не лише мама та донька (виконавиці ролей Олена Узлюк та Юлія Врублєвська), а й таксист Славік (виконавець ролі Дмитро Хом'як), який погоджується довезти жінок до села. У сценарному сторітелінгу лінії цих персонажів то розбігаються, то сходяться, то залежать від випадкових збігів обставин. Наскрізна інтрига відсутня, тому приводом розповіді стають стосунки між персонажами – «мама – донька – бабуся», через які можна простежити різницю поколінь і схожість манер поведінки.

А. Непиталюк зазначає, що цей фільм є дослідженням конкретного регіону, а саме Чернігівщини (Бродзянська, 2016, ЕР). Справді, особливості цього регіону найбільш точно простежуються на рівні акторського сторітелінгу. Варто виокремити рису, притаманну акторському виконанню персонажів, – гротескність. Ця особливість відображена у всіх персонажах фільму на сценарному рівні й відтворює прошарок соціуму та його культурне середовище. Гротескність створено за рахунок особливостей усної мови (суржику), шаржованих рис характеру та обставин існування, що відображають персонажів як частину соціального прошарку. Ці аспекти підсилюються акторським виконанням і діалогами, які виступають основним інструментом вираження стосунків і думок персонажів. Майже кожна сцена фільму реалізована через діалог із активними емоційними проявами, тому цей авторський прийом можна розглядати як спробу передати «балакучість», притаманну характерам та способу життя персонажів. При цьому акторське існування не перетворюється на манеру гри скетч-шоу, адже виконавці не акцентують на гротескних рисах персонажів, а зберігають притаманну документальному кіно їх природну реалістичну манеру існування.

Говорячи про побудову оповіді камерою, слід зазначити, що в її основі закладено риси документального фільму-спостереження, що створюють у глядача відчуття подій, як тих, що реально відбувалися. Лонг-тейки, «ручна» камера та близька дистанція до акторів – це свого роду лакмус гротескної гри, адже нівелюють комедійний аспект і дають змогу спостерігати за персонажами, як за реально існуючими людьми.

У кінофільмі «Припутні» А. Непиталюка побудовано оповідь у рамках документального стилю, що переводить гротескність персонажів, реалізовану через акторську гру, у площину реалістичного відображення соціальної реальності камерою.

Ще одним ігровим кінофільмом із використанням документального стилю є «*Ля Палісіада*» (2023) Філіпа Сотниченка. Сюжет фільму розгортається в Україні 1996 року, за п'ять місяців до мораторію на смертну кару. Двоє друзів – детектив міліції та судовий психіатр – розслідують убивство свого колеги. Слід зауважити, що саме вбивство та проведення слідства не стають основним приводом для побудови оповіді. Як і в проаналізованих вище фільмах, на перший план сюжетної будови сценарію виходить відображення рис соціальної реальності тогочасної України, особливостей життя людей та їх екзистенційної проблематики. Такий предмет авторської оповіді визначає певні особливості сценарного сторітелінгу, зокрема: використання сцен без подій, що зосереджені на викладі стану персонажа; використання сцен із лише фізичною побутовою дією персонажів; застосування мікроподій і мікродій у сценах тощо. Ці риси дають змогу сприймати кінофільм як відтворення певного фрагменту життя. Саме це створює можливість розкрити атмосферу того часу та екзистенційну проблематику персонажів за допомогою візуальної оповіді.

Акторський сторітелінг зосереджено на викладі характерів і характеризування персонажів, що також відображають контекст тогочасних українських реалій. Акторське виконання здебільшого реалізовано через побутові фізичні дії та паузи, що створюють у сприйнятті глядача відчуття реалістичного існування, в якому немає будь-якої постановки. Ф. Сотниченко в акторському ансамблі кінофільму вдало поєднує професійних акторів та аматорів. Наприклад, судового психіатра грає професійний актор Андрій Журба, а його друга – слідчого Ільдара – Новруз Хікмет, аматор. У інших сценах режисер здебільшого звертається до роботи з аматорами, що надає оповіді реалістичного відображення соціальної реальності за рахунок фізіогномічних особливостей виконавців. Антон-Григорій Цьона, аналізуючи акторський сторітелінг у кінофільмі «Ля Палісіада», зазначає: «Оточення головних персонажів непрофесійними акторами підіймає загальний рівень вірогідності гри професійних акторів, які повинні відповідати невимушеності аматорів і природно реагувати на навколишнє середовище» (Цьона, 2024, с. 57). Справді, такий підхід надає можливість нівелювати кліше професійних виконавців і створити певну манеру реалістичного існування.

Акторський сторітелінг вдало проявляє стилістика камерного рішення, адже викладає не лише спостереження за життям, а й використовує внутрішньокадрові рухи задля акцентування на внутрішній дії персонажів та їх станах. На цьому рівні Ф. Сотниченко створює документальну стилістику за рахунок наступних аспектів: стилізації зображення під запис на касету, «ручної» камери, використання внутрішньокадрових рішень «ручної» камери та лонгтейків. У рамках документального стилю режисер розвиває оповідь камерою, вдивляючись у стани персонажів за допомогою таких інструментів внутрішньокадрового монтажу, як трансфокатор, глибинна мізансцена, панорама. Таке різноманіття інструментів артикулює загальну стилістику кінофільму, яку можна окреслити як документальну аматорську кінозйомку. Зазначений підхід створює у глядача відчуття споглядання домашнього кіноархіву та дає змогу осмислити екзистенційну проблематику персонажів і відобразити особливості соціальної реальності як ті, що існували насправді.

Документальний стиль у кінофільмі «Ля Палісіада» Філіпа Сотниченка реалізовано на всіх рівнях сторітелінгу. Одним із найяскравіших є сторітелінг камерою, у якому режисер поєднує різні інструменти та стилізацію, що, попри стилістичне різноманіття, дає змогу спостерігати за людьми у кадрі як такими, що реально існували.

Висновки. У результаті аналізу особливостей режисерського сторітелінгу при створенні документального стилю в українських ігрових кінофільмах доби Незалежності виокремлюємо характерні для них ознаки та авторські рішення: 1) документальний стиль реалізовано як цілісне драматургічне рішення на всіх рівнях сторітелін-

гу. Також зазначимо, що всі ці рівні зосереджені на авторському викладі соціальної реальності в реалістичній манері; 2) сюжетам проаналізованих кінофільмів притаманна послаблена інтрига на рівні сценарного сторітелінгу. Подальше створення візуальних оповідей наголошує та розвиває цю особливість, зосереджену на викладі характерів персонажів і контекстуального середовища; 3) реалістичне відображення соціальної реальності дає змогу сприймати історичний або культурний контекст як певний фрагмент реального життя; 4) спосіб показу камерою виступає лакмусом закладеного на рівні сценарного та акторського сторітелінгу відображення соціальної реальності, що акцентує сюжетні особливості у призмі задокументованого на кіноплівку буття людини.

Таким чином, українські автори, використовуючи документальний стиль в ігрових кінофільмах, прагнуть осмислити соціальну реальність, що відображає риси, притаманні вітчизняному культурному простору.

Виходячи з цього, перспективним постає подальше дослідження особливостей оповіді при створенні документального стилю в українському ігровому кіно. Це питання залишається малодослідженим у сфері операторської майстерності та кіносценаристики. Зазначений аналіз надав би змогу детально простежити риси, притаманні різним рівням сторітелінгу, та виокремити авторські інструменти, які слугуватимуть основою для їх переосмислення молодими вітчизняними кінематографістами.

Джерела та література

Безручко, О., Грифцов, В. (2025). Документальний стиль в ігровому кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, № 8(1). С. 60-78. https://doi.org/10.31866/2617-2674.8.1.2025.332389

Битюцький, С. (2023). Андрей Рус і Станіслав Битюцький. Як кінокритики про документальне говорили. *Інтерв'ю з України*. URL: https://rozmova.wordpress.com/2023/05/31/andrei-rus/ (дата звернення: 15.08.2025).

Бродзянська, А. (2016). Це одна з історій, якими переповнені українські села. Радіо-Ера про зйомки фільму «Припутні». *Ера Медіа*. URL: http://www.eramedia.com.ua/article/242126 tce_odna_z_storyi_yakimi_perepovnen_ukransk_sela_radoera_pro_zyi/ (дата звернення: 15.08.2025).

Вселюбська, С. (2023). Володимир Тихий: «Документальне кіно – це високоточна зброя, а ігрове – касетна бомба». *LB.UA*. URL: https://lb.ua/culture/2023/08/20/570630_volodimir_tihiy_dokumentalne.html (дата звернення: 15.08.2025).

Кокотюха, А. (2014). «Зелена кофта» в жанрі антитрилера. *Детектор Медіа*. URL: https://detector.media/kritika/article/92591/2014-04-12-zelena-kofta-v-zhanri-antytrylera/ (дата звернення: 02.08.2025).

Коркодим, О. (2015). Відбулася друга прем'єра стрічки «Мийники автомобілів» Володимира Тихого. *Телекритика*. URL: https://web.archive.org/web/20170306052939/http://www.kinokolo.ua/articles/856/ (дата звернення: 04.11.2025).

Новий Формат. (2025). Екран війни: що розповідає світові сучасне українське кіно. *Новий Формат*. URL: https://newformat.info/culture-culture/ekran-vijny-shcho-rozpovidaie-svitovi-suchasne-ukrainske-kino/ (дата звернення: 15.08.2025).

Підгора-Гвяздовський, Я. (2021). Новий рівень українського кіно. *Детектор Медіа*. URL: https://detector.media/kritika/article/191389/2021-08-24-novyy-riven-ukrainskogo-kino/ (дата звернення: 02.08.2025).

Степанковська, Я. (2015). Як створювався «Гамер» – перший фільм Олега Сенцова. *Детектор Медіа*. URL: https://detector.media/withoutsection/article/110899/2015-09-07-yak-stvoryuvavsya-gamer-pershyy-film-olega-sentsova/ (дата звернення: 02.08.2025).

Цьона, А.-Г. (2024, 20 березня). Взаємодія професійних та непрофесійних акторів у кіно (на прикладі кастингу фільму «Ля Палісіада» Ф. Сотниченка). *Міжнародна науково-творча конференція Культурні орієнтації українського суспільства у сфері аудіовізуального мистецтва: сучасні виклики та проблеми* [Тези конференції.]. Київ : КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого.

Чайка, М. (2018). Мок'юментарі як особливий «стиль» кіновиробництва. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*, № 2. С. 310-315. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdup_2018_2_60

Brown, B. (2016). *Cinematography: theory and practice*. New York : Routledge.

Çağlayan, E. (2014). *Screening Boredom*. A Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in Film Studies. Canterbury : University of Kent.

Gudrunardottir, E. (2021). *Fictional Truth: Use of documentary style to create truthfulness in fiction films.* Master's thesis. Prague: Academy of performing arts in Prague film and television faculty.

Luca, T. (2014). *Realism of the Senses in World Cinema*. London : I.B.Tauris & Co Ltd.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary.* Bloomington : Indiana University Press.

References

Bezruchko, O., Hryftsov, V. (2025). Documentary style in fiction film. *Series: Audiovisual arts and production*, Nr 8(1). S. 60-78. https://doi.org/10.31866/2617-2674.8.1.2025.332389 [in English]

Brodzyans′ka, A. (2016). Tse odna z istoriy, yakymy perepovneni ukrayins′ki sela. Radio-Era pro zyomky fil′mu «Pryputni». [This is one of the stories that have filled Ukrainian villages. Radio-Era for the filming of the film «Pryputni»]. *Era Media.* URL: http://www.eramedia.com.ua/article/242126-tce_odna_z_storyi_yakimi_perepovnen_ukransk_sela_radoera_pro_zyi/ (viewed: 15.08.2025) [in Ukrainian]

Brown, B. (2016). *Cinematography: theory and practice*. New York : Routledge. [in English]

Bytyuts′kyy, S. (2023). Yak kinokrytyky pro dokumental′ne hovoryly. [How film critics spoke about the documentary]. *Interv'yu z Ukrayiny*. URL: https://rozmova.wordpress.com/2023/05/31/andrei-rus/ (viewed: 15.08.2025) [in Ukrainian]

Çağlayan, E. (2014). *Screening Boredom*. A Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in Film Studies. Canterbury : University of Kent. [in English]

Chayka, M. (2018). Mokyumentari yak osoblyvstyl′ kinovyrobnytstva. [Mockumentaries as a special «style» of filmmaking]. *Naukovyy visnyk Mykolayivs'koho natsional'noho universytetu imeni V. O. Sukhomlyns'koho. Pedahohichni nauky,* № 2. S. 310-315. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdup_2018_2_60 [in Ukrainian]

Gudrunardottir, E. (2021). *Fictional Truth: Use of documentary style to create truthfulness in fiction films.* Master's thesis. Prague: Academy of performing arts in Prague film and television faculty. [in English]

Kokotyukha, A. (2014). «Zelena kofta» v zhanri antytrylera. [«The Green Jacket» in the anti-thriller genre]. *Detektor Media.* URL: https://detector.media/kritika/article/92591/2014-04-12-zelena-kofta-v-zhanri-antytrylera/ (viewed: 02.08.2025) [in Ukrainian]

Korkodym, O. (2015). Vidbulasya druha prem`yera strichky «Myynyky avtomobiliv» Volodymyra Tykhoho. [The second premiere of the film «Car Washers» by Volodymyr Tykhoi took place]. *Telekrytyka*. URL: https://web.archive.org/web/20170306052939/http://www.kinokolo.ua/articles/856/ (viewed: 04.11.2025) [in Ukrainian]

Luca, T. (2014). *Realism of the Senses in World Cinema*. London : I. B. Tauris & Co Ltd. [in English]

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington : Indiana University Press. [in English]

Novyy Format. (2025). Ekran viyny: shcho rozpovidaye svitovi suchasne ukrayins′ke kino. [The Screen of War: What Modern Ukrainian Cinema Tells the World]. *Novyy Format.* URL: https://newformat.info/culture-culture/ekran-vijny-shcho-rozpovidaie-svitovi-suchasne-ukrainske-kino/ (viewed: 15.08.2025) [in Ukrainian]

Pidhora-Hvyazdovs′kyy, Y. (2021). Novyy riven′ ukrayins′koho kino. [A new level of Ukrainian cinema]. *Detektor Media.* URL: https://detector.media/kritika/article/191389/2021-08-24-novyy-riven-ukrainskogo-kino/ (viewed: 02.08.2025) [in Ukrainian]

Stepankovs′ka, YA. (2015). Yak stvoryuvavsya «Hamer» – pershyy fil′m Oleha Sentsova. [How «Gamer» was created – Oleg Sentsov's first film]. *Detektor Media.* URL: https://detector.media/withoutsection/article/110899/2015-09-07-yak-stvoryuvavsya-gamer-pershyy-film-olega-sentsova/ (viewed: 02.08.2025) [in Ukrainian]

Ts′ona, A.-H. (2024, 20 bereznya). Vzayemodiya profesiynykh ta neprofesiynykh aktoriv u kino (na prykladi kastynhu fil′mu «Lya Palisiada» F. Sotnychenka). [The interaction of professional and non-professional actors in cinema (using the example of the casting of the film «La Palisade» by F. Sotnychenko)]. *Mizhnarodna naukovo-tvorcha konferentsiya Kul'turni oriyentatsiyi ukrayins'koho suspil'stva u sferi audiovizual'noho mystetstva: suchasni vyklyky ta problemy*. Kyiv : KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho. [in Ukrainian].

Vselyubs′ka, S. (2023). Volodymyr Tykhyy: «Dokumental′ne kino – tse vysokotochna zbroya, a ihrove – kasetna bomba». [Documentary cinema is high-precision weapons, and games are cluster bombs]. *LB.UA.* URL: https://lb.ua/culture/2023/08/20/570630_volodimir_tihiy_dokumentalne.html (viewed: 15.08.2025) [in Ukrainian]

Vladyslav Vitriv

Specific features of directorial narrative in creating the documentary style in Ukrainian fiction films of the independence era

Abstract. ***The purpose*** of this study is to identify and analyze the specific features of directorial narrative in creating the documentary style in Ukrainian fiction films produced during the Independence era. The research employed the following ***scientific methods***: source studies (for analyzing the structural composition of films), the deductive method (to identify features inherent to the films), the comparative method (to analyze the characteristics of tools used in constructing the narrative in films), and the generalization method (for formulating conclusions). ***The scientific novelty*** lies in identifying the structural markers of directorial narrative in Ukrainian fiction films of the Independence era created within the framework of the documentary style. ***Conclusions***. The research revealed specific features of directorial narrative construction when creating the documentary style in Ukrainian fiction films of the Independence era, which are realized at all levels of dramaturgy. At the script level, authors simplify the plot intrigue or eliminate it entirely. This allows for a focus on constructing the narrative around the character's personality, the peculiarities of their existence, as well as their living environment, which realistically reflects certain aspects of social reality. It is precisely the realistic representation of social reality that functions as the viewer's guide, conditioning the perception of the film as a fragment of real life. The construction of the narrative through the camera translates the elements outlined at the scriptwriting and acting stages of film development into the prism of the documented real existence of the human being. The study concludes that there is significant potential for further in-depth research on the documentary style in Ukrainian fiction films, particularly in the fields of cinematographic artistry and screenwriting.

Keywords**:** fiction film, film director, narrative, documentary style, Ukrainian cinema of the Independence era, director's tools

Подано до редакції 22.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.242.097(477)”20”:004.9](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345168

Горобець Кирило,
ORCID ID: https://https://orcid.org/0000-0002-1501-6676
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 Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ВИРОБНИЦТВА ТЕЛЕВІЗІЙНИХ СЕРІАЛІВ

Анотація. У статті проаналізовано технологічні особливості сучасного українського виробництва телевізійних серіалів у контексті цифрової трансформації та європейської інтеграції аудіовізуального ринку. З’ясовано роль форматів 2K і 4K, технологій віртуального продакшну, візуальних ефектів (VFX, CGI) та систем об’ємного звуку (5.1, Dolby Atmos) у формуванні нової естетики телевізійного зображення й звукового середовища. На прикладі конкретних українських серіалів показано поступ галузі від традиційного телевізійного виробництва до кінематографічних і віртуальних стандартів. ***Мета статті*** – виявити та проаналізувати ключові технологічні напрями сучасного українського серіального виробництва – формат, візуальні ефекти та звукове оформлення. ***Методологія дослідження***. Методологічну основу становлять системний і структурно-функціональний підходи, а також методи порівняльного аналізу, кейс-стаді та мистецтвознавчий метод інтерпретації. ***Наукова новизна.*** У статті узагальнено технологічні напрями сучасного українського серіального виробництва – форматної еволюції (від Full HD до 4K), застосування візуальних ефектів (VFX, CGI, віртуальний продакшн) та інтеграції нових стандартів звукового оформлення (5.1, Dolby Atmos). Уперше показано, що взаємодія цих трьох технологічних площин формує нову естетику українського телесеріалу, у якій рівень технологічної реалізації є чинником художньої виразності та засобом підвищення конкурентоспроможності на європейському аудіовізуальному ринку. ***Висновки.*** Сучасне українське серіальне виробництво переходить від традиційного телевізійного формату до кінематографічного рівня, що визначається інтеграцією цифрових технологій зйомки, віртуального середовища та об’ємного звуку. На прикладі серіалів «Нюхач», «Перевізниця», «Перші дні», «Кріпосна» й «Схованки» простежено становлення національної моделі цифрового серіального продакшну. Технологічні інновації перетворюються на елемент художньої виразності, формуючи нову естетику екрана та підвищуючи конкурентоспроможність українського контенту.

Ключові слова*:* екранна культура, телесеріал, фільм, технологічні особливості, формат 2K/4K, візуальні ефекти, звукове оформлення, європейський телеринок.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Обрана тема дослідження є актуальною з огляду на такі чинники: *по-перше*, стрімкий розвиток цифрових технологій, які впливають на процес виробництва телевізійних серіалів в Україні та зумовлюють зміни у продакшні, що потребує опису та аналізу в науковій царині; *по-друге*, необхідність аналізу технологічних можливостей українського серіального продукту з перспективою виходу на європейський ринок, що постала особливо гостро після 2015 року, коли національні теле- й кіноіндустрія остаточно відмовилися від російського ринку, а після 2022 року були змушені переорієнтуватися на європейський простір, щоб засвідчити світу власну культурну суб'єктність і правду про війну; *по-третє*, потреба наукового осмислення технологічних характеристик сучасного телесеріального виробництва, які спричинили його поступове зближення з кінематографічними стандартами. Сучасний телесеріал в Україні дедалі більше постає як складний цифровий продукт, побудований на єдності візуальних і звукових технологій, що створюють ефект просторової присутності та підсилюють художню виразність екранного простору.

З огляду на окреслену актуальність дослідження проблема полягає у відсутності системного наукового аналізу технологічних особливостей українського серіального виробництва в умовах цифрової трансформації та переорієнтації на європейський ринок. Попри активне впровадження новітніх технологій, що забезпечують поступове наближення телевізійного серіалу до кінематографічних стандартів, потребує узагальнення структура технологічних рівнів його створення – від етапу зйомки до постпродакшну й звукового оформлення. Також потребує дослідження питання – як поєднання візуальних, звукових і комп'ютерних технологій сприяє формуванню сучасного українського телесеріалу, визначаючи його художню виразність і конкурентоспроможність у європейському аудіовізуальному просторі.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. У сучасних дослідженнях екранного мистецтва, складовою якого є телевізійне серіальне виробництво, науковці зосереджують увагу на широкому спектрі технологічних аспектів – від теоретичного осмислення викликів і тенденцій цифрової доби до аналізу конкретних інноваційних практик, зокрема застосування технологій віртуальної та доповненої реальності, можливостей їх інтеграції у кінематографічне й телевізійне виробництво, а також розвитку багатоканального та просторового звуку як чинника формування нової аудіовізуальної естетики.

І. Зубавіна в монографії «Онтологія віртуального простору» (2021) простежує взаємозв'язки між екранною та віртуальною реальністю, наголошуючи, що їхнє поєднання зумовлює новий тип художнього мислення: «Нині "екран", "екранна реальність", пов'язана з нею "віртуальна реальність" є центральними культуроутворювальними феноменами. XX – початок XXI століття актуалізували тип культури, основним матеріальним носієм якої є екранність, а не писемність» (Зубавіна, 2021, с. 59).

Г. Чміль акцентує увагу на концепті «м'якої сили» в сучасному українському екранному мистецтві, що постає не лише як стратегія культурного впливу, а й як форма відображення національних цінностей та ідентичності. З цього погляду українські телесеріали дедалі частіше стають інструментом репрезентації досвіду війни, людської стійкості й морального вибору, віддзеркалюючи глибокі суспільні трансформації, спричинені російським вторгненням (Чміль, 2024).

Актуальним напрямом сучасних досліджень екранного мистецтва є осмислення ролі віртуальних технологій у трансформації кіновиробничих процесів. З цього погляду І. Канівець дослідив можливості використання VR-технологій у кіновиробництві, спираючись на аналіз реальних світових аудіовізуальних проєктів («Зоряні війни. Секрети імперії» («Star Wars: Secrets of the Empire»), «Зникла» («Gone»), «Галькіон» («Halcyon»)) та визначаючи віртуальну реальність як новий різновид варіативного екранного твору, що поєднує кінематографічні прийоми (сценарій, драматургія, 3D-зображення, принцип атракціону) з інтерактивними технологіями (Канівець, 2018). При цьому дослідник узагальнив, що сучасна віртуальна реальність формує нову естетику екранного мистецтва, у якій класичні засоби кінематографа збагачуються ефектом присутності, а варіативність стає визначальною ознакою художньої структури цифрового твору. Водночас І. Канівець, досліджуючи феномен варіативності екранних творів із залученням віртуальних технологій, окреслює перспективу створення спеціалізованої цифрової платформи, що забезпечуватиме інтерактивний перегляд таких проєктів (Канівець, 2019).

О. Безручко та О. Анікіна аналізують вплив віртуальної реальності на трансформацію кіномистецтва та способи сприйняття аудіовізуального твору, артикулюючи, що поява віртуальних технологій і VR-пристроїв (навушників, камер 360°) надала аудіовізуальному мистецтву нового імпульсу за рахунок можливості повного занурення глядача у віртуальний простір. Автори наголошують, що зйомка у форматі 360° формує нову модель взаємодії між фільмом і аудиторією: замість оператора саме глядач обирає напрям споглядання, стаючи активним учасником подій (Безручко, Анікіна, 2021).

О. Прядко та М. Сіренко розглядають віртуальне виробництво як новий етап розвитку кінематографії, наголошуючи нелінійний характер сучасного кіновиробництва, у якому процеси препродакшну, продакшну та постпродакшну взаємодіють у режимі реального часу та акцентують на застосуванні інструментів віртуального середовища – LED-екранів, систем відстеження камер і CGI-технологій, що дає змогу усунути проблему невизначеності безпосередньо на знімальному майданчику, коли режисер і оператор бачать попередній результат під час зйомки (Прядко, Сіренко, 2021).

О. Прядко та Р. Бєлозьоров описують сучасні формати та загальні характеристики телесеріалів, виокремлюючи їхні типологічні риси (Прядко, Бєлозьоров, 2018), Д. Хесмондхалґ порушує питання культурної цінності телебачення, що має безпосередній стосунок до виробництва сучасних новітніх українських телесеріалів, завдання яких – формувати національну ідентичність і поширювати правду про російсько-українську війну (Hesmondhalgh, 2018).

У дотичних до нашого предмету вивчення дисертаційних роботах, які пройшли перевірку часом і не втратили своєї актуальності, розкрито тему звукового оформлення фільмів, зокрема уже тоді було окреслено можливості просторового звуку (Бут, 2007) та проаналізовано зміни в кінообразності під впливом застосування цифрових технологій (Шаповал, 2013).

Як бачимо, чимало науковців наголошують на осмисленні ролі віртуальних технологій у трансформації кіновиробничих процесів. Отож українські телесеріали на сучасному етапі дедалі частіше стають інструментом репрезентації досвіду війни й морального вибору. Проте ***мета*** нашого дослідження – виявити та проаналізувати ключові технологічні напрями сучасного українського серіального виробництва – формат, візуальні ефекти та звукове оформлення – як чинники формування нової естетики телесеріалу й підвищення його конкурентоспроможності в європейському аудіовізуальному просторі.

Виклад основного матеріалу. У сучасному виробництві телевізійних серіалів простежується еволюція технологічних стандартів – від усталеного формату Full HD (1920×1080, 16:9) до більш професійних форматів 2K і 4K, що поступово стають нормою у сфері серіального виробництва. Сьогодні більшість українських телесеріалів створюються у форматі 2K (2048×1080, ≈17:9), що відповідає кінотеатральному стандарту DCI (Digital Cinema Initiatives). Це рішення зумовлене як технічними вимогами телеканалів, так і загальною тенденцією до підвищення якості виробництва навіть у межах лінійного ефірного мовлення.

Слід відзначити переваги формату 2K, який забезпечує ширший кадр порівняно з Full HD і виявляє більшу гнучкість у процесі подальшого оброблення матеріалу: під час кадрування, цифрової стабілізації, візуальних ефектів і тонкої кольорокорекції. Разом з тим виробництво в 2K розцінюємо як компромісне рішення, яке водночас забезпечує прийнятну якість зображення та оптимізує обсяг файлів і не перевантажує процес постпродакшну.

Технічна можливість знімати телесеріали у форматі 4K (UHD, 3840×2160) нині доступна для більшості сучасних камер, які застосовуються також і в українському продакшні, однак реальна імплементація цього формату пов'язана з низкою обмежень. По-перше, 4K-запис створює великі масиви даних, які потребують потужних систем зберігання, резервного дублювання та високопродуктивних монтажних програм. По-друге, постпродакшн 4K-відео ускладнюється через високі вимоги до обчислювальної потужності апаратного забезпечення, необхідного для обробки великого обсягу даних у реальному часі, зокрема під час монтажу, накладання візуальних ефектів і рендерингу. Особливо актуальною ця проблема є для виробництва серіального контенту, де значна тривалість матеріалу потребує масштабованої інфраструктури.

Окрему складність становить питання дистрибуції 4K-контенту. Для забезпечення потокової передачі UHD-відео необхідне високе стабільне інтернет-з'єднання, що не завжди є доступним як

для виробника, так і для кінцевого глядача в різних країнах. В умовах стримінгового споживання, де користувачі не завантажують контент на пристрої, а споживають його в режимі онлайн, це створює додаткові технічні бар'єри. Саме тому глобальні платформи, зокрема Netflix, висувають вимоги формату 4K лише до проєктів категорії *Netflix Originals*, тоді як інший контент, у тому числі українського виробництва, приймається у 2K.

З цього погляду важливо розмежовувати формат зйомки та формат доставлення. Телевізійний серіал може бути відзнятий у 2K або 4K для збереження максимальної гнучкості на етапі постпродакшну, але фінальна версія адаптується до конкретної платформи дистрибуції. Так, ефірним телеканалам зазвичай постачається версія у форматі 1080p (Full HD), тоді як OTT-платформи (over-the-top) дедалі частіше замовляють контент у так званому «стримінговому» форматі UHD/4K (3840×2160, 16:9), що відрізняється від кінотеатрального DCI/4K (4096×2160, 17:9).

Тож формат 2K (2048×1080, ≈17:9) сьогодні виконує функцію проміжного виробничого стандарту, що засвідчує у серіальному виробництві поступ до кінематографічного рівня. Натомість UHD/4K є репрезентантом споживчої вимоги до преміальної якості контенту, зумовленої розвитком стримінгових платформ і наявністю UHD-пристроїв у користувачів. Тож перехід від Full HD до 2K і далі до 4K відображає як технічну еволюцію засобів виробництва, так і зрушення в культурі споживання телевізійних серіалів.

Еволюцію телевізійного формату від 2K до 4K ілюструє кейс українського телесеріалу «Нюхач», створеного FILM.UA Group і адаптованого японським суспільним мовником NHK у форматі 4K (Japanese version, 2016). Цей проєкт став першим досвідом NHK з рімейку іноземного драматичного формату й одночасно одним із перших серіалів, знятих у Super Hi-Vision 4K/8K. Цей технологічний вибір мав стратегічну мету – стимулювати зацікавлення японських глядачів до нових стандартів мовлення та посилити присутність Японії на ринку UHD-контенту.

Отже, кейс «Нюхача» репрезентує подвійний зсув: технічний – як перехід до 4K-стандарту, культурно-індустріальний – як приклад участі України в глобальному форматному обміні. Він підтверджує, що перехід до 4K не лише оптимізує якість зображення, а й підвищує конкурентоспроможність серіального продукту на міжнародному рівні. Формат 4K можна розглядати як естетичну парадигму сучасного телесеріалу, де технічна якість зображення перетворюється на складову художньої виразності. Для українських продюсерських студій це означає вихід на новий рівень візуальної культури виробництва, що відповідає міжнародним стандартам телевізійної драматургії.

Як виконавчий продюсер телевізійного серіалу «Перші дні» проілюструю на конкретному прикладі, як за допомогою технологій на етапі постпродакшну здійснювалося цифрове перетворення первинно мирного кадру. Мета фінального етапу обробки полягала в перетворенні реалістичного кадру на тотально зруйнований, що вимагало застосування комплексу технологій VFX (visual effects). Робота розгорталася у кількох напрямах – композитинг, цифрове руйнування об'єктів, симуляції, а також завершальне тонування кадру.

Рис. 1. Кадр із телесеріалу
«Перші дні» в первісному вигляді

Крок 1. Композитинг та заміна об'єктів. Ключовим завданням постпродакшну стала повна заміна окремих об'єктів, зокрема автомобілів, які мали постати у зруйнованому вигляді. Цей ефект досягався шляхом створення цифрового живопису (matte painting) для моделювання пошкоджень і композитингу (compositing) з точним налаштуванням світлотіньових співвідношень. Перед цим під контролем VFX-супервайзера провели знімання VFX-елементів (Elements Shoot), зокрема реального полум'я, пилу, а також миготіння фар автомобілів, що їх пізніше інтегрували у відповідну сцену. Так забезпечувався баланс між фізично відзнятими об'єктами і цифровими шарами зображення, що створювало ефект реалістичного руйнування простору.

Окрему увагу було приділено передньому плану кадру, куди додавали уламки та фрагменти зруйнованих будинків, значну кількість такого сміття

для створення ефекту «розльоту». Ці елементи були додані як фізично (на майданчику), так і в процесі композитингу. Такий підхід допоміг сформувати переконливу глибину сцени, що надавало глядачеві можливість відчути масштаб події. На цьому слід відзначити роль супервайзера, який контролював увесь процес знімання сцени: від правильного положення актора відносно декорацій до потрібних ракурсів для подальшого постпродакшну.

Крок 2. Руйнування будівель та анімація. Реконструкція зруйнованих будівель здійснювалася із застосуванням 3D-моделювання, анімації дрібних об'єктів і симуляції природних фізичних процесів. Було додано елементи тріщин, розбитих вікон, кіптяви, іскор та диму. Окремі об'єкти – електричний стовп і фрагменти даху – повністю замінено на 3D-змодельовані елементи, що дало змогу створити правильні відблиски, тіні та рефлекси. Для реалістичності відтворення поверхонь використовувалися Normal Maps, які задавали напрямки освітлення та глибину фактури. На особливу увагу заслуговує використання анімації 3D-дротів, що реагують на віртуальний вітер, – приклад мікродеталізації цифрового середовища в межах сучасного підходу до українського VFX-постпродакшну.

Рис. 2. Кадр із телесеріалу «Перші дні» після цифрового перетворення

Крок 3. Кольорокорекція. Фінальний етап полягав у тонуванні кадру (color grading), яке мало не лише технічну, а й виразну художню функцію. Кольорокорекція спрямовувалася на створення приглушеної, холодної гами (blue-grey tone), що посилювала емоційний ефект спустошення. Таким чином, колір стає елементом наративу: він підтримує драматичний ритм серіалу та інтегрує всі візуальні шари в єдину композицію.

Отже, для створення остаточного «зруйнованого» вигляду (Рис. 2) в результаті цифрового перетворення було використано комплекс таких професійних інструментів: для композитингу та VFX – Nuke; для 3D-моделювання та симуляцій – Autodesk Maya; для текстурування і цифрового живопису (Matte Painting) – Adobe Photoshop; для фінальної кольорокорекції – DaVinci Resolve.

Описуючи та аналізуючи водночас процес цифрових перетворень зображень (у нашому випадку окремого кадру) слід згадати концептуальну позицію української дослідниці З. Алфьорової, яка наголошує: «Однією з найважливіших теоретичних (і практичних) проблем кіно-, телемистецтва є еволюція екранних форм під впливом певних об'єктивних та суб'єктивних чинників у межах сучасної культури. У свою чергу, ці питання тісно пов'язані з трансформацією зображення як "видимої" частини такої форми» (Алфьорова, 2014, с. 156). На наш погляд, наведений приклад яскраво демонструє, як застосування технологічних засобів – композитингу, симуляції, цифрового рендерингу – прямо корелює з художньою трансформацією візуального наративу, а отже й підтверджує нерозривний зв'язок між формою зображення й новітніми умовами екранного творення.

Використання візуальних ефектів у серіальному виробництві дедалі частіше наближає телевізійний контент до кінематографічного рівня. Показовим з цього погляду є досвід лондонської студії DNeg TV (Double Negative Visual Effects), яка відповідала за цифрові реконструкції у другому сезоні британського серіалу «Містер Селфрідж» (ITV Studios / Masterpiece). Події нового сезону відбуваються у 1914 р., тож потрібно було відтворити вигляд Лондона початку XX ст.: особливості його архітектури, транспорту й атмосфери передвоєнної епохи. Як зазначає співзасновник DNeg TV Г. Джонс, «зовнішній вигляд – це як ще один персонаж шоу», тому зображення фасаду універмагу Selfridge's мало бути максимально достовірним: адже "глядачі одразу зрозуміють, якщо він не такий"» (Bunish, 2014). З цією метою творці застосували поєднання натурної декорації (одноповерхова частина будівлі, зведена на майданчику Chatham Docks) та цифрового добудування решти поверхів і міського середовища. За словами Г. Джонса, «все, що знаходиться за межами зелених екранів – автомобілі, кінні екіпажі, ліхтарі, будівлі – створене повністю у CGI» (Bunish, 2014).

На прикладі «Містера Селфріджа» можна констатувати, що візуальні ефекти перестали бути допоміжним технічним засобом і стали частиною

авторського висловлювання. Ретельно змодельоване середовище не лише відтворює матеріальну реальність, а й формує наративну структуру серіалу, визначаючи його візуальну мову та емоційний тон. Порівняно з британським кейсом «Містера Селфріджа» українське серіальне виробництво лише поступово починає системно використовувати складні CGI-компоненти та інтегрувати візуальні ефекти у художню концепцію твору. Якщо у випадку з DNeg TV ми бачимо повноцінну цифрову реконструкцію історичного міського простору з використанням LIDAR-сканування, 3D-моделювання, Maya, Nuke і RenderMan, то в українських серіалах над такими завданнями часто працюють гібридні команди, які поєднують натурні зйомки, matte painting та композитинг на рівні постпродакшну.

Так, у серіалі «Кріпосна» (Film.ua, 2019 – 2021) візуальні ефекти використовувалися для цифрового розширення історичних локацій, зокрема створення панорам XIX століття, корекції архітектури та усунення сучасних об'єктів міського середовища. За аналогією до британського підходу, художники з візуальних ефектів застосовували matte painting для добудови міських фасадів, проте масштаб робіт був меншим: ідеться радше про точкові рішення, спрямовані на збереження історичної автентичності кадру. Інший приклад українського телесеріалу – «Схованки» (Film.ua / HBO Europe, 2019), де цифрові технології виконували функцію драматургічного підсилення атмосфери. Тут використано високий рівень кольорокорекції та digital compositing, який створює візуально холодну, насичену сірими тонами картинку, що відповідає жанровій природі нуару. На відміну від DNeg TV, де головна мета – історична реконструкція, українські продакшни більше працюють з емоційною палітрою кадру, прагнучи досягти глибини й стилістичної виразності за умови обмежених бюджетів.

На підставі аналізу технологічних підходів до різних продакшнів приходимо до висновку, що британська школа VFX-виробництва тяжіє до цифрового моделювання простору як «повноцінного персонажа» серіалу (за висловом Г. Джонса), тоді як українська практика наразі демонструє поступову еволюцію від відтворення до інтерпретації візуальної реальності. Технологічна база (Cinema 4D, After Effects, DaVinci Resolve, Nuke) використовується не лише для усунення технічних недоліків, а й для формування власного стилістичного коду серіалу – як це видно у «Кріпосній», «Схованках» чи «Перших днях».

Отже, у сучасному телесеріальному виробництві візуальні ефекти стають засобом авторського висловлювання, що поєднує естетичний і технологічний складники. Вони не лише відтворюють середовище, а й визначають характер емоційної взаємодії глядача з екраном, формуючи нову естетику «цифрової автентичності», у межах якої достовірність досягається не шляхом відтворення, а за допомогою візуального переконання.

Сучасне українське серіальне виробництво активно інтегрує технології віртуального продакшну, які забезпечують реалістичне поєднання живого зображення та комп'ютерно згенерованого середовища. Прикладом цього є телевізійний серіал «Перевізниця», створений у копродукції української студії Starlight Media та французької Gaumont, який став одним із перших українських проєктів, реалізованих із використанням медіасервера Screenberry як ядра віртуального знімального процесу (Powering realistic, 2024).

Основна частина зйомок серіалу, що зображає історії пасажирів терапевтки-водійки Лідії, здійснювалася у світлодіодному об'ємному просторі (LED volume) студії One Location. Цей знімальний комплекс складався з п'яти світлодіодних екранів високої роздільної здатності (три стіни, підлога і стеля), керованих центральним медіасервером Screenberry, що забезпечував синхронізоване відтворення контенту, 3D-картування зображень і точне вирівнювання віртуального середовища з фізичними елементами декорації (Powering realistic, 2024). Тож застосування Screenberry у виробництві «Перевізниці» репрезентує інноваційний сегмент технологій віртуального виробництва (virtual production technologies), який поєднує системи LED-сцен, медіасервери реального часу, 3D-рендеринг і мережеві інструменти керування контентом.

Паралельно з розвитком візуальних технологій українське телевізійне виробництво поступово інтегрує сучасні стандарти об'ємного звуку, які стали глобальним маркером якості телевізійного контенту. Якщо у 2010-х роках більшість українських телесеріалів обмежувалася стандартним двоканальним стерео (2.0), то сьогодні дедалі частіше у виробничих специфікаціях з'являються вимоги до 5.1 або Dolby Atmos-форматів, особливо для проєктів, орієнтованих на стримінговий

експорт. У цьому контексті певним чином пророчими вважаємо думку української дослідниці О. Бут, яка ще в 2007 р., тобто до винаходу Dolby Atmos, на основі аналізу лише систем 5.1. та 7.1 зазначала: «Нові технології та системи об'ємного звуку через "ефект присутності" дають відчуття заміни об'єктивної (життєвої) реальності – віртуальною реальністю» (Бут, 2007, с. 29).

Слід відзначити, що технологія Dolby Atmos як новітня аудіосистема дає змогу формувати тривимірне акустичне середовище завдяки позиціонуванню звуків не лише в горизонтальній, а й у вертикальній площині. На відміну від класичних систем об'ємного звуку, що оперують фіксованими каналами, Dolby Atmos працює з аудіооб'єктами, тобто незалежними звуковими елементами, які можна вільно переміщати у просторі. Це створює ефект повної присутності, коли звук ніби «обтікає» глядача з усіх боків і згори.

У телевізійних серіалах така технологія відкриває можливості для емоційного моделювання простору: від шуму міста й природних амбієнтів до точкового розташування голосів персонажів чи ефектів вибухів. Завдяки майже ста двадцяти восьми одночасним аудіооб'єктам та тридцяти чотирьом виходам на динаміки, Atmos забезпечує надзвичайну точність локалізації звуку, що раніше було притаманне лише кінозалу. Як наголошував на зорі винаходу Dolby Atmos в 2012 р. президент Товариства кіноаудіо (Cinema Audio Society) Д. Флур, «найцікавіше в цьому прогресі – це творчі можливості <…> звукорежисерам це відчиняє двері до того, про що ніколи раніше не чули…» (Skweres, 2012). На наш погляд, ця фраза стосується можливостей застосування цієї технології звуку до телевізійних серіалів, чого раніше неможливо було навіть уявити.

Для українського серіального контенту впровадження об'ємного звуку 5.1 та Dolby Atmos має кілька стратегічних аспектів. По-перше, Netflix, Apple TV+ та HBO Max уже визначили цей стандарт як базовий для оригінального контенту. Тож українські студії, які співпрацюють з міжнародними платформами, мають орієнтуватися на нього. Netflix, наприклад, чітко позначає серіали з підтримкою звуку 5.1 або Dolby Digital Plus, а всі проєкти преміум-категорії мають бути зведені в Dolby Atmos (Об'ємний звук 5.1). По-друге, використання багатоканального звуку формує нову культуру аудіо-постпродакшну в українських студіях. Якщо раніше саунд-дизайн зводився до балансу діалогів, шумів і музичного супроводу, то сьогодні він передбачає об'ємне просторове мікшування, у якому звук виконує не лише інформаційну, а й драматургічну функцію. Наприклад, у трилері «Схованки» (Film.UA) саме тонка побудова акустичної глибини і гра з напрямом звуку створювали напруження, що стало складовою художнього ефекту.

В Україні ситуація зі звуковими рішеннями в телесеріальному виробництві поступово набуває якісно нового рівня. Починаючи з 2021 року, Netflix активно впроваджує українську локалізацію, зокрема дубляж у форматі Dolby Digital Plus 5.1 (Об'ємний звук 5.1). Це дає змогу українським глядачам переглядати серіали з повноцінним об'ємним звучанням за наявності відповідного обладнання. Водночас важливо зазначити, що українська студія POSTMODERN (FILM.UA Group) ще у 2012 році отримала сертифікат Dolby Premier Studio, що засвідчило її технічну відповідність міжнародним аудіостандартам. Як наголосив тогочасний керівник компанії Є. Олесов, «компанія здійснює дубляж кінофільмів для найбільших світових кіностудій як для українського прокату, так і для інших країн СНД <...>. Також ми є однією з перших українських компаній, яка почала професійно працювати зі звуком для кіно» (Друга українська студія дубляжу, 2012). Тож студія POSTMODERN поступово сформувала стійку виробничу базу, що охоплює не лише кінематограф, а й телевізійне серіальне виробництво, забезпечуючи професійний рівень звукових рішень відповідно до світових стандартів.

Отже, звук у сучасному українському серіалі переходить від функції фонової присутності до повноцінного елементу екранної архітектоніки. У комплексі з 4K-зображенням і віртуальним продакшном він формує імерсивне аудіовізуальне середовище, де візуальні, акустичні та цифрові компоненти взаємодіють у єдиній технологічній системі.

Висновки. Інтеграція формату 4K у серіальне виробництво – це не лише підвищення технічної якості, а й формування нової естетики зображення, де візуальна точність і кольорова глибина стають частиною художнього задуму. Український досвід виробництва фільмів та телесеріалів – це шлях від формату 2K до 4K, що простежено на прикладі телесеріалу «Нюхач» та віртуальних LED-зйомок

«Перевізниці» на базі Screenberry. Це свідчить, що українська телеіндустрія входить до кола країн, які опановують передові стандарти візуального сторітелінгу. Постпродакшн «Перших днів» є показовим прикладом того, як українські виробники телесеріалів інтегрують комплексні цифрові технології, раніше властиві кінематографу, у формат теленаративу. Цей процес відображає професіоналізацію технічного виробництва, коли традиційний монтаж поступається місцем візуальному конструюванню реальності на етапі постпродакшну.

У системі класифікації технологічних особливостей серіального виробництва такий підхід належить до цифрових технологій постпродакшну (Digital Post-Production Technologies), зокрема підрозділів VFX, CGI, Digital Compositing та Color Grading. Він формує основу нового етапу розвитку українського телевізійного виробництва, де реалістична достовірність досягається засобами цифрової ілюзії, а технічна точність набуває статусу художнього інструмента.

Тож візуальні ефекти у сучасному серіальному виробництві перетворилися з допоміжного інструмента технічної корекції на повноцінний елемент художнього задуму. Вони забезпечують не лише реконструкцію історичного простору чи створення вигаданої реальності, а й задають нову динаміку сприйняття: кожен кадр вибудовується як синтез цифрової інженерії та естетичної інтенції автора. Такий підхід уможливлює формування серіалів кінематографічної якості, у яких технологічна точність стає основою емоційної достовірності й візуальної переконливості оповіді. У результаті можна стверджувати, що сучасне українське серіальне виробництво 2020-х років перебуває у фазі технологічного синтезу: від цифрового постпродакшну («Перші дні») до інтегрованого віртуального продакшну («Перевізниця»), і від стандартного стереозвуку до тривимірного аудіодизайну Dolby Atmos. Цей рух не лише наближає українські телевізійні серіали до європейських і світових стандартів, а й створює передумови для формування власної аудіовізуальної школи – з виразною технологічною ідентичністю та професійною автономністю від зовнішніх ринків.

Джерела та література

Алфьорова, З. І. (2014). Екранна форма новітньої доби в контексті мультимедійності. *Культура України*, № 47. С. 156-162.

Бут, О. В. (2007). Звук як компонент образної структури фільму: дис. канд. мистецтвознавства. К.: Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 196 с.

Друга українська студія дубляжу та озвучування отримала сертифікацію Dolby Premier. (2012, 23 жовтня). *Detector Media*. URL: https://surl.li/ggumba (дата звернення: 17.08.2025).

Зубавіна, І. (2021). *Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика». 376 с.

Канівець, І. (2018). Реалізація проектів віртуальної реальності як різновиду варіативного екранного твору. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 22. С. 120-125. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.22.2018.217065.

Канівець, І. А. (2019). Проблема створення ідеальної платформи для варіативних екранних творів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 25. С. 115-121. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.25.2019.188335

Об'ємний звук 5.1 на Netflix. (n.d.). *Netflix Help Center*. URL.: https://surl.li/galsns (дата звернення: 03.09.2025).

Прядко, О., & Бєлозьоров, Р. (2018). Особливості форматів сучасних телесеріалів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*ю Вип. 2. С. 107-121. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151824

Чміль, Г. (2024). «М'яка сила» сучасного українського кіна в глобалізованому світі. *Метастратегії екрану/мистецтв в умовах постглобалізму та постколоніалізму*: зб. наук. ст. та тез Міжнародної науково-практичної конференції 31.10.2024 р. ІК НАМ України, 17-20.

Шаповал, О. В. (2013). Трансформація кінообразності в контексті застосування цифрових технологій: дис. канд. мистецтвознавства. К.: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 221 с.

Як український кінематограф потрапляє на Netflix. (2024, 11 липня). *AIN.UA*. URL.: https://surl.li/oapjar (дата звернення: 25.08.2025).

Bunish, C. (2014, April 1). *VFX for TV series. Post Magazine.* URL.: https://surl.li/mjnivu (дата звернення: 05.09.2025)

Hesmondhalgh, D. (2018). Television, quality of life and the value of culture. In *A Future for Public*

Service Television. DOI: https://doi.org/10.7551/mitpress/9781906897710.003.0018

Japanese Version of «The Sniffer» Airs on NHK. (2016). *Film.ua*. URL.: https://film.ua/en/news/1585 (дата звернення: 01.09.2025)

Powering realistic driving scenes for «In Her Car» TV series. (2024, February 2). URL.: https://surli.cc/lpndyu (дата звернення: 30.08.2025).

Priadko, O., & Sirenko, M. (2021). Virtual production: A new approach to filmmaking. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*. Vyp. 4(1), P. 52-58. DOI: 10.31866/2617-2674.4.1.2021.235079

Skweres, A. M. (2012, August 14). Dolby Atmos: Full immersion in the cinema world. *Media and Entertainment*. URL.: https://surli.cc/tjkdzx (дата звернення: 30.08.2025).

References

Alfiorova, Z. I. (2014). Ekranna forma novitnoi doby v konteksti multymediinosti [Screen form of the modern era in the context of multimedia]. *Kultura Ukrainy*, Nr 47. S. 156-162. [in Ukrainian]

But, O. V. (2007). Zvuk yak komponent obraznoi struktury filmu [Sound as a component of the figurative structure of a film: PhD thesis]. *Kyivskyi natsionalnyi universytet teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho*. 196 s. [in Ukrainian]

Druha ukrainska studiia dubliazhu ta ozvuchuvannia otrymala sertyfikatsiiu Dolby Premier [The second Ukrainian dubbing and voiceover studio received Dolby Premier certification]. (2012, October 23). *Detector Media*. https://surl.li/ggumba (data zvernennia: 17.08.2025). [in Ukrainian]

Zubavina, I. (2021). *Ontolohiia virtualnoho prostoru: Ekranoznavchi zshytky* [Ontology of the virtual space: Screen studies notebooks]. In-t problem suchas. mystets. NAM Ukrainy. Odesa: Vydavnychyi dim «Helvetyka». 376 s. [in Ukrainian]

Kanivets, I. (2018). Realizatsiia proektiv virtualnoi realnosti yak riznovydu variatyvnoho ekrannoho tvoru. [Implementation of virtual reality projects as a type of variable screen work]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 22. S. 120-125. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.22.2018.217065 [in Ukrainian]

Kanivets, I. A. (2019). Problema stvorennia idealnoi platformy dlia variatyvnykh ekrannykh tvoriv. [The problem of creating an ideal platform for variable screen works]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 25. S. 115-121. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.25.2019.188335 [in Ukrainian]

Obiemnyi zvuk 5.1 na Netflix [5.1 surround sound on Netflix]. *Netflix Help Center*. URL: https://surl.li/galsns (data zvernennia: 03.09.2025). [in Ukrainian]

Priadko, O., & Bielozorov, R. (2018). Osoblyvosti formativ suchasnykh teleserialiv. [Features of modern TV series formats]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*. Vyp. 2. S. 107-121. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151824 [in Ukrainian]

Chmil, H. (2024). «Miaka syla» suchasnoho ukrainskoho kina v hlobalizovanomu sviti [The «soft power» of modern Ukrainian cinema in the globalized world]. *Metastratehii ekranu/mystetstv v umovakh posthlobalizmu ta postkolonializmu. Zb. nauk. st. ta tez nauk. povid. za materialamy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. K.: IK NAM Ukrainy. S. 17-20. [in Ukrainian]

Shapoval, O. V. (2013). Transformatsiia kinoobraznosti v konteksti zastosuvannia tsyfrovykh tekhnolohii [Transformation of film imagery in the context of the use of digital technologies]: dys. kand. mystetstvoznavstva. In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. Kyiv. 221 s. [in Ukrainian]

Yak ukrainskyi kinematohraf potrapliaie na Netflix [How Ukrainian cinematography gets on Netflix]. (2024, July 11). *AIN.UA*. URL: URL.: https://surl.li/oapjar (data zvernennia: 25.08.2025). [in Ukrainian]

Bunish, C. (2014, April 1). *VFX for TV series. Post Magazine.* URL.: https://surl.li/mjnivu (дата звернення: 05.09.2025)

Hesmondhalgh, D. (2018). Television, quality of life and the value of culture. In *A Future for Public Service Television*. DOI: https://doi.org/10.7551/mitpress/9781906897710.003.0018

Japanese Version of «The Sniffer» Airs on NHK. (2016). *Film.ua*. URL.: https://film.ua/en/news/1585 (дата звернення: 01.09.2025)

Powering realistic driving scenes for «In Her Car» TV series. (2024, February 2). URL.: https://surli.cc/lpndyu (дата звернення: 30.08.2025).

Priadko, O., & Sirenko, M. (2021). Virtual production: A new approach to filmmaking. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*. Vyp. 4(1), P. 52-58. DOI: 10.31866/2617-2674.4.1.2021.235079

Skweres, A. M. (2012, August 14). Dolby Atmos: Full immersion in the cinema world. *Media and Entertainment*. URL.: https://surli.cc/tjkdzx (дата звернення: 30.08.2025).

Kyrylo Horobets

Technological features of Ukrainian production of television series

Abstract. Relevance of the topic.The article analyzes the technological features of contemporary Ukrainian television series production in the context of the digital transformation and the European integration of the audiovisual market. The study identifies the role of 2K and 4K formats, virtual production technologies, visual effects (VFX, CGI), and surround sound systems (5.1, Dolby Atmos) in shaping a new aesthetic of television imagery and sound design. Using specific Ukrainian series as examples, the article demonstrates the industry's progress from traditional television production toward cinematic and virtual standards. ***The purpose*** of this article is to identify and analyze the key technological directions of modern Ukrainian television series production – format, visual effects, and sound design. ***Methodology.*** The methodological framework is based on a systemic and structural-functional approach, as well as methods of comparative analysis, case studies and art historical interpretation. ***Scientific novelty.*** The article summarizes the main technological directions of contemporary Ukrainian serial production – the evolution of formats (from Full HD to 4K), the application of visual effects (VFX, CGI, virtual production), and the integration of new standards of sound design (5.1, Dolby Atmos). For the first time, it is demonstrated that the interaction of these three technological dimensions shapes a new aesthetic of the Ukrainian TV series, in which the level of technological implementation becomes a factor of artistic expressiveness and a means of enhancing competitiveness in the European audiovisual market. ***Conclusions.*** Modern Ukrainian serial production is transitioning from a traditional television format to a cinematic level, defined by the integration of digital filming technologies, virtual environments, and surround sound. The analysis of the series The Sniffer, The Transporter Woman, The First Days, Love in Chains, and Hide and Seek traces the formation of a national model of digital serial production. Technological innovations have transformed into elements of artistic expression, shaping a new screen aesthetics and increasing the competitiveness of Ukrainian content.

Keywords: screen culture, TV series, film, technological features, 2K/4K format, visual effects, sound design, European television market.

Подано до редакції 29.09.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.221.3(477)”20”:168.33](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345169

Демура Алла,
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5409-0836
аспірантка кафедри кінознавства. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Alla Demura,
Postgraduate student of Film Studies Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

Єсін Олексій,
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-6629-0156
аспірант кафедри кінознавства. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Oleksii Yesin,
Postgraduate student of the Film Studies Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

АБСУРД ЯК МЕТОД РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТРАГІЧНОГО В УКРАЇНСЬКОМУ КІНО

Анотація. Стаття присвячена дослідженню абсурду як естетичної стратегії репрезентації трагічного досвіду у сучасному українському кінематографі. ***Мета праці*** – у формуванні концептуальної моделі абсурду, що постає як пізнавальний і етичний механізм, здатний фіксувати досвід втрати, дезорієнтації, порушення ідентичності та травматичної пам’яті. ***Методологія дослідження*** ґрунтується на поєднанні інтерпретативного аналізу кіномови з філософськими концептами абсурду та підходами, що осмислюють межі репрезентації та критикують її здатність до передання досвіду (А. Камю, Т. Адорно, Ж. Бодрійяр, Дж. Батлер). У фокусі – трансформація традиційних моделей трагедії та зрушення від телеологічної драматургії до відкритих і фрагментованих форм. ***Новизна дослідження*** полягає у запропонованій типології абсурду в українському кіно: абсурд постдії, втрати дому, симуляції та неприйнятого досвіду. Стаття аналізує художні й документальні фільми В. Васяновича, М. Наконечного, М. Чернова, Ф. Сотниченка, М. Ер Горбач, І. Цілик, Н. Ворожбит і Є. Трояновського, окреслюючи способи, якими візуальна мова фіксує неможливість повернення трагедії у завершені смислові рамки. ***Висновки.*** Абсурд у новітньому українському кінематографі не заперечує сенсу, а радше свідчить про зміну способів його пошуку, коли звичні естетичні форми більше не працюють. Він дає змогу говорити про досвід, який не вкладається у завершені сюжети чи моральні підсумки – досвід розгубленості, безсилля, повторення, життя після надломів. У різних фільмах ця логіка виявляється по-різному: через зсув акценту з подій на стани, через тишу, ритмічні розриви, сцени, що зависають у часі. Абсурд стає формою, яка дає можливість залишатися поруч із тим, чого не можна раціонально пояснити, але що наполегливо прагне бути побаченим, почутим і не забутим.

Ключові слова: абсурд, трагічне, травма, національна ідентичність, кінематограф, війна, Інший, репрезентація, аудіовізуальне мистецтво, монтаж, трансформації, режисер

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасний український кінематограф зазнає глибокої трансформації у зображенні трагізму, спричиненої досвідом війни, втрати та культурного розпаду. Класичну телеологічну структуру з послідовністю подій і катарсисом дедалі частіше замінюють фрагментовані оповіді, де трагедія більше не розгортається як подія, а фіксується як стан. У цьому контексті абсурд виступає способом художнього мислення, здатним репрезентувати травматичний досвід, коли традиційні форми висловлення втрачають силу. Актуальність дослідження визначається потребою свідчити про неопрацьований досвід війни, вичерпаністю усталених естетичних моделей і необхідністю типологізувати нові форми абсурду як реакцію на розрив між подією та її символічним оформленням.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. У сучасному кінознавстві репрезентація травматичного досвіду в аудіовізуальному мистецтві розглядається крізь призму посткатастрофічної естетики, документального свідчення та деконструкції традиційного наративу. Хоча активно досліджуються зміни драматургії під впливом воєнного досвіду, феномен абсурду в українському кіно ще не отримав системного аналізу. Попри окремі спроби осмислити «мову після травми» у творчості В. Васяновича, І. Цілик, Н. Ворожбит і М. Чернова, абсурд як цілісна естетична стратегія з власною логікою лишається невиокремленим. Окремі елементи такого аналізу спостерігаємо в публікаціях, присвячених досвіду мовчання, руйнації дому, деформації простору та оптики посттравматичного погляду, але вони не поєднані в цілісну типологію.

У працях **Альбера Камю**, зокрема «Міф про Сізіфа», абсурд постає як онтологічний стан людини, яка усвідомлює безглуздість світу, але не капітулює перед ним, а продовжує діяти (Camus, 2005). Ця концепція стала ключовою у формуванні етики дії без гарантії сенсу, яка виявляється продуктивною і в аналізі сучасного українського кінематографа.

Теодор Адорно в «Призмі» та «Негативній діалектиці» стверджує, що після катастроф мистецтво не може повноцінно репрезентувати реальність, а досвід руйнування та травми не піддається завершеному висловленню (Adorno, 1955, 2005). Це положення відгукується у сучасному українському кінематографі, який дедалі частіше відмовляється від класичної драматургії та моральної визначеності на користь фрагментарних, відкритих структур.

Жан Бодрійяр у теорії симулякрів описує занепад реального на користь знакових форм, що відсилають лише до самих себе (Baudrillard, 1994). Ця логіка резонує з візуальними стратегіями окремих українських фільмів, у яких **досвід існує в режимі вторинного образу, як те, що вже втратило зв'язок із реальністю.**

Жак Дерріда, оперуючи поняттям *différance*, вказує на відтерміновану й нестабільну природу сенсу, яка унеможливлює остаточне значення (Derrida, 1982). Це особливо важливо для аналізу **мовчання, пауз та відкритих форм** у візуальних оповідних структурах.

Джудіт Батлер через поняття *оплакуваності* формулює нерівність у доступі до публічного визнання втрати (Butler, 2004, 2009), що безпосередньо пов'язано з фігурами неприйнятого досвіду у кінотекстах.

Попри глибину філософських концепцій абсурду, їх майже не застосовують до аналізу аудіовізуальних творів, особливо у контексті воєнного українського кіно. Більшість досліджень зосереджені на темах війни й травми, але ігнорують абсурд як естетично організовану художню форму. Хоча фрагментарність і розрив наративу стали помітними естетичними ознаками, типологія абсурду як форми посттравматичного бачення залишається недоопрацьованою. Це актуалізує потребу в методології, що дає змогу осмислити абсурд як ключову форму аудіовізуального свідчення війни.

У науковому дискурсі все ще залишається відкритим питання, як саме сучасне українське кіно реагує на втрату здатності трагедії бути репрезентованою – як у змістовому, так і в структурному вимірі. Це й обумовлює ***мету статті*** **–** сформувати концептуальну модель абсурду як естетичної стратегії репрезентації трагічного досвіду в сучасному українському кінематографі, що виникає у відповідь на глибоку кризу репрезентативних механізмів в умовах війни, втрати та культурного зрушення.

Завдання цього дослідження полягає у визначенні типології форм абсурду в сучасному українському кіно, аналізі їхнього зв'язку з філософськими концепціями абсурду, кризою репрезентації, досвідом втрати, мовчання й травми; у з'ясуванні, як абсурд заміщує традиційні моделі трагізму з їх телеологією, психологізмом і моральним висновком; а також в обґрунтуванні підходу до аналізу кінематографа як

культурного свідчення, де абсурд перестає бути естетичною аномалією, а функціонує, як повноцінний пізнавальний і етичний механізм.

Виклад основного матеріалу. Після тривалого ідеологічного та інституційного застою сучасне українське кіно активно звертається до естетичної деконструкції, зокрема абсурду як способу вираження граничних станів. У новітніх фільмах трагічне дедалі частіше постає в рамках естетики нонсенсу, гротеску та дисонансу, з ознаками театру абсурду та інверсії. У запропонованому підході абсурд розглядається як спосіб представлення травми без прямого зображення. Це форма реакції на ситуації, коли між пережитим і мовою його опису виникає глибокий розрив. Коли трагізм є не подієвим, а онтологічним. На відміну від класичного трагічного, що прагне до кульмінації і розв'язки, абсурд формує естетику розірваного, незавершеного, де сенс або відкладається, або взагалі не виникає. І саме ця несвоєчасність сенсу, або, як писав Ж. Дерріда, **différance**[1] – відкладена різниця, тобто водночас відстрочка значення і його нескінченне зміщення в мережі відмінностей – стає продуктивним інструментом у новітньому українському кінематографі (Derrida, 1982, p. 26).

У класичній наративній моделі, що веде початок від Арістотеля, дія має смислову функцію: вона розвиває сюжет, формує характер і веде до моральної трансформації. Трагедія тут є шляхом через кризу до очищення. Натомість у сучасному кіно, особливо у фільмах про війну чи розрив з реальністю, дія чимдалі частіше втрачає цю перетворювальну роль.

Попри жанрову й стилістичну різноманітність, форми абсурду в сучасному українському кіно є естетичною реакцією на втрату репрезентативних механізмів. Вони радше симптоми глибшої культурної кризи, у якій трагічне втрачає здатність до прямого висловлення.

Постає потреба систематизувати різновиди абсурду як художнього принципу, що формує сучасну українську візуальність та відображає розрив між досвідом і його знаковим представленням. У цьому контексті абсурд виходить за межі жанрових рамок чи гротескної естетики і постає як етична та пізнавальна стратегія, що заміщує традиційні моделі трагедії. На основі аналізу кінематографа останнього десятиліття можна виокремити чотири форми абсурду: *постдії, втрати дому, симуляції та неприйнятого досвіду*.

Ці назви мають умовний і аналітичний характер: вони слугують евристичними орієнтирами, що поєднують концепції сучасної філософії (А. Камю, Т. Адорно, Ж. Бодрійяра, Дж. Батлер) із внутрішньою логікою розвитку українського кіно. У цьому сенсі запропонована типологія відтворює способи мислення про трагедію у просторі абсурду.

Поняття *абсурду постдії* ґрунтується на філософії А. Камю, для якого абсурд – це стан буття в світі, де страждання не має пояснення. Трагічне втрачає телеологію: події не ведуть до катарсису чи перемоги. Людина стикається з німим всесвітом, але продовжує діяти – не заради сенсу, а щоб зберегти гідність. Ця етика дії без гарантій і формує суть *абсурду постдії*.

У А. Камю герой не шукає відповіді в метафізиці, а обирає тиху, послідовну присутність. У «Міфі про Сізіфа» повтор дії стає проявом гідності, у «Чумі» – лікар Ріє продовжує лікувати, усвідомлюючи безнадійність своїх зусиль. Ця «етика без гарантій» – дія після краху – допомагає зрозуміти українське кіно, яке фіксує життя після трагедії, поза межами сенсу. У стрічках «Атлантида» та «Відблиск» Валентина Васяновича і «Бачення метелика» Максима Наконечного герої діють у посткатастрофічному хронотопі, не прагнучи пояснень. Статика кадру й відсутність події в філософському сенсі – як прориву істини або символічного зрушення – акцентують *абсурд постдії* – дії без цілі, що набуває етичного сенсу через саму присутність у зруйнованій реальності.

Цей мотив постдії, який в українському кінематографі набуває етичного виміру через досвід війни та втрати, перегукується з тенденціями у скандинавському кіно початку XXI століття. У фільмах Роя Андерссона – «Пісні з другого поверху» (2000), «Про нескінченність» (2019) – чи Рубена Естлунда – «Форс мажор» (2014), «Трикутник смутку» (2022) – також немає телеологічної завершеності: дія позбавлена мети, герої залишаються у просторі після події, де моральні імпульси існують без надії на виправдання. Проте, якщо у скандинавському контексті абсурд має характер соціальної алегорії, спрямованої на викриття відчуження постмодерного суспільства,

[1] **Différance –** неологізм Ж. Дерріда, що поєднує «відкладання» та «відмінність»; позначає нескінченне відтермінування повного значення в мові та постійну гру смислових відмінностей.

то в українському кінематографі він набуває екзистенційної гостроти – стає досвідом виживання.

Якщо В. Васянович і М. Наконечний формують «післядію» в художньому вимірі, то Мстислав Чернов – у документальному. Ідеї *абсурду постдії* набувають іншої етичної сили саме у фільмах-свідченнях.

У «20 днях у Маріуполі» (2023) М. Чернова *абсурд постдії* набуває документальної форми, де споглядання поєднується з етичним жестом. Фільм зосереджений не на катастрофі як події, а на процесі виживання в її межах. У цьому просторі війна постає як постійний стан буття. Лікар, який продовжує рятувати людей у зруйнованій лікарні, і оператор, який залишається фіксувати це, діють без ілюзії перемоги, але саме ця дія засвідчує моральний вибір. У цій логіці М. Чернов продовжує лінію А. Камю: гідність полягає в дії, навіть коли зникає надія (Camus, 2005, p. 123).

У «2000 метрів до Андріївки» М. Чернов продовжує лінію, започатковану у «20 днях у Маріуполі», але переносить її на фронт. Попри динаміку бойових сцен, фільм не вибудовує героїчний наратив, а фіксує рутину війни – замкнений цикл боїв і повернень. У цій повторюваності розкривається те, що можна означити як *абсурд постдії*: дія триває, хоча її сенс вичерпано. Трагічне тут – у самій тривалості процесу, у неможливості зупинитися. Цей досвід концентрується в репліці одного з військових, яка водночас фіксує відсутність перспективи і утверджує необхідність діяти далі: «А якщо ця війна буде до кінця нашого життя?»

Абсурд постдії *– це тип естетичної та філософської структури, що постає в мистецтві, зокрема в кінематографі, як форма дії, яка триває після руйнування сенсу, телеології чи сюжетної завершеності.*

В обох фільмах М. Чернова війна постає як форма часу, в якій людина зберігає присутність попри все. Саме «20 днів у Маріуполі» й «2000 метрів до Андріївки», разом із художніми стрічками В. Васяновича («Атлантида», «Відблиск»), окреслюють український варіант *абсурду постдії*. Водночас війна породжує й інший досвід – втрату самого ґрунту для ідентичності. Так виникає *абсурд втрати дому*, де вичерпання сенсу дії поступається глибшому відчуттю неможливості бути в собі як у стабільному середовищі.

Втрата дому – це не лише матеріальне руйнування, а насамперед розрив простору впізнаваного та розщеплення суб'єктивності. У цьому стані, що Т. Адорно описував як онтологічну кризу досвіду, змінюється сама природа перебування у світі після катастрофи. Йдеться не про відсутність будинку, а про втрату здатності бути «в собі як удома». Т. Адорно називає це новим етичним обов'язком: не почуватися вдома в собі – не через патологію, а через вимушеність після провалу колективного людського (Adorno, 2005, p. 39). Проте така позиція суперечлива: відмова від дому загрожує байдужістю, а прийняття – самообманом. У цьому розриві й виникає трагізм сучасного існування, де жоден вибір не гарантує цілісності. Новітнє українське кіно реагує на цю кризу фрагментарною оптикою без логіки й розв'язки, де напруга між видимим і прихованим формує нову візуальну мову. Те, що залишається за кадром, часто є не менш визначальним, ніж те, що в ньому з'являється.

Фільм «Клондайк» (2022) Марини Ер Горбач постає як структурний приклад *абсурду втрати дому* в контексті сучасного українського кінематографа. «Клондайк» насамперед концептуалізує дім як недоступну категорію, чия соціальна, екзистенційна та тілесна функція втрачена.

Абсурд проявляється в розриві між фізичною наявністю дому та втратою його як феноменологічної опори. Простір, у якому перебувають герої, вже не виконує функції захисту чи вкоріненості, що перегукується з моделлю післякатастрофічного досвіду Т. Адорно (Adorno, 2005, p. 39). Стіна, пробита снарядом, – центральний візуальний жест фільму, – функціонує як маркер трансформації простору в постійне поле небезпеки.

Камера фіксує події з позиції сталої рівновіддаленості. Така «неемпатична» оптика спрямована на демонстрацію безсилля самої репрезентації. Втрата дому – це стан, у якому знаходиться вся структура фільму: композиційно, ритмічно, афективно. Фінальна сцена народження дитини в цьому ж домі – на дивані, за яким немає стіни, – утверджує цю саму структуру порожнечі: з'явлення нового життя відбувається в просторі, позбавленому будь-яких ознак впорядкованості, без символічного оформлення, без посилання на майбутнє. Таке руйнування звичних форм перетворює «Клондайк» на естетичне висловлювання про стан глибокої втрати дому як системи смислів.

Документальний фільм Ірини Цілик «Земля блакитна, ніби апельсин» (2020) пропонує інший, м'якший варіант осмислення *абсурду втра-*

ти дому. Вже сама назва – поетичний абсурдний образ – вказує на зміщення логіки сприйняття. Фільм розповідає про родину, що живе у прифронтовому місті Донбасу та знімає власне кіно на тлі війни, перетворюючи реальність руйнування на простір творчості й присутності. У І. Цілик абсурд постає у формі тихого, але пильного погляду на життя серед катастрофи. Фільм утілює імператив Т. Адорно: «Писати поезію після Освенцима – варварство» (Adorno, 1983, p. 34) [Тут і далі переклад А. Д.], однак трансформує його: естетика стає не розкішшю, а способом вижити й бути з Іншим. «Земля блакитна...» відкриває грань абсурду, у якому збереження життя в нестабільному просторі набуває особливого значення – крихке, але наполегливе. Таким чином, поняття абсурду втрати дома можна визначити так:

Абсурд втрати дому *– це форма естетичної репрезентації, що фіксує стан, у якому руйнується феноменологічна, екзистенційна здатність людини почуватися «вдома», тобто впізнавати себе у звичному, стабільному середовищі.*

Поруч з *абсурдом постдії* та *втрати дому* в сучасному українському кінематографі виокремлюється третій тип мислення – абсурд симуляції. Його структура тяжіє до четвертого рівня симулякру, описаного Ж. Бодрійяром у «Симулякрах і симуляціях» (1981). Якщо перші три стадії ще зберігають зв'язок із реальним (через відображення, спотворення або маскування відсутності), то четверта повністю відриває репрезентацію від дійсності. У цій стадії репрезентація функціонує як самодостатня система знаків, без зовнішнього референта (Бодрійяр, 2004, с. 6). Саме цей принцип гіперреальності лежить в основі абсурду симуляції: дія і форма зберігають вигляд смислу, але не мають жодного зв'язку з реальністю. Внаслідок втрати структурної напруги між значущим і незначущим відбувається розщеплення між зображенням і дійсністю, а система продовжує існувати за інерцією, незалежно від істини, етики чи внутрішнього конфлікту. Це – абсурд без смислу, якого вже й не шукають.

Формування цього типу абсурду в українській естетичній традиції тісно пов'язане з творчістю Кіри Муратової. Ще у «Коротких зустрічах» (1967) вона інтуїтивно конструює простір, де соціальні ролі, інтимні зв'язки і інституції зберігають зовнішню форму, але втрачають внутрішній зміст і емоційну мотивацію. Подія стає порожньою, а структура – самодостатньою. Цей підхід передує філософській концепції симуляції як автономної системи знаків. У пізніших фільмах – «Астенічний синдром» (1989), «Настроювач» (2004) – ця логіка формалізується: дії не ведуть до змін, мова не продукує сенсу, емоція не викликає відгуку. У цих фільмах К. Муратова демонструє соціальну мову, що функціонує в автоматичному режимі, і персонажів, позбавлених доступу до внутрішньої мотивації. Усі дії повторюються, всі структури зберігаються, але жодна з них не передбачає зв'язку з метою, зміною чи відповідальністю. Інституції працюють як архітектура, в якій форма вичерпала зміст. Це кіно симулякру: реальність присутня лише як декор, а персонажі діють у режимі автоматизованого існування.

Пізніше у *«Ля Палісіаді»* (2023) Філіпа Сотниченка *абсурд симуляції* досягає завершеної естетичної форми. Події відбуваються у 1990-х – у проміжку між розпадом радянської каральної системи та ще не здійсненою правовою трансформацією держави. На тлі розслідування вбивства міліціонера система правосуддя діє формально, без етичного змісту: дії імітують справедливість, але не продукують сенсу. Страта, що завершує фільм, не виконує трагедійної чи моральної функції – це технічний акт, позбавлений онтологічної ваги.

У фільмі відсутня подія в класичному філософському сенсі: немає прориву (Heidegger, 2012), зламу ситуації (Deleuze, 1990) чи моменту істини (Badiou, 2005). Уся структура залишається самототожною, замкненою в інерційному повторенні. Це і є суть абсурду симуляції: логіка системи працює, але без істини, трансформації чи внутрішнього конфлікту. У візуальній структурі цей абсурд виражається через повтор, відсутність кульмінаційної події, знецінення внутрішнього конфлікту, інституційну безглуздість і мовну порожнечу.

У цьому контексті доречно сформулювати таке визначення:

Абсурд симуляції *– це тип естетичного мислення, що виникає в ситуації повної втрати репрезентативного зв'язку між образом і реальністю, коли дія, мова та емоція функціонують у межах самовідтворюваних знакових систем, не пов'язаних із жодним зовнішнім референтом.*

Модель останнього типу абсурду розгортається на межі між травмою і мовчанням, особистою пам'яттю та офіційною історією, любов'ю та правом на неї, мовою та структурною відмовою

почути. Йдеться про абсурд неприйнятого досвіду – форму трагічного, яка виникає тоді, коли репрезентація досвіду ще можлива, але не знаходить стійкого або офіційно визнаного способу легітимації у культурному, правовому чи емоційному порядку.

Якщо у моделі абсурду втрати дому людина втрачає здатність висловити свій досвід – слова більше не працюють, зникає мова для опису болю, то в абсурді неприйнятого досвіду мова зберігається – людина може розповісти, що з нею сталося. Але суспільство не чує. Її досвід не визнають важливим, на нього не реагують. Він не викликає співчуття, солідарності, жалю. Тому цей досвід, хоч і озвучений, залишається ніби невидимим. Це – біль, якого не помічають, і життя, яке не вважають вартим уваги. І саме це створює нову форму абсурду.

В одній із новел фільму Наталії Ворожбит «Погані дороги» (2021) показано трагічну ситуацію, коли особистий біль залишається без підтримки та визнання. Жінка-військова везе обезголовлене тіло загиблого воїна – свого коханого – до його офіційної дружини. Її вчинок наче частина прощального ритуалу, але для неї самої немає місця для жалоби – ніхто не визнає її втрати. Через те, що їхні стосунки не мали офіційного статусу, її горе лишається особистим і невидимим. Воно не стає публічною подією й не викликає співчуття.

Її реакція на втрату – гучна, агресивна, неконтрольована: вона напивається, провокує колегу, який ховається в машині, не витримавши її емоцій. Така поведінка – спроба зберегти зв'язок із тілом загиблого, близькість, не маючи морального права бути поруч. У цій ситуації проявляється описана Дж. Батлер «афективна нерівномірність», коли одні форми болю визнаються, а інші залишаються невидимими: «Режими визнання регулюють не тільки доступ до публічності, але й до самої можливості сприйматися як той, хто страждає» (Butler, 2004, p. 34). Оскільки їхній зв'язок не мав права на репрезентацію, горе героїні не вважається соціально значущим. Її афекти залишаються в зоні «некодованого» – присутнього, але без місця в ритуалі втрати. Це непрожите горе, що не має місця пам'яті – ані фізичного, ані символічного. Такий досвід залишається лише в тілі – у мовчанні, дезорієнтації, напрузі. Дж. Батлер означує це як «неоплакувані життя»: «Оплакуване життя – це таке, що визнається як життя, а отже, як таке, що могло бути втрачене. Те, що не оплакується, не розглядається як колись живе» (Butler, *Frames of War*, p. 15).

Тіло загиблого залишається поза кадром, однак саме ця відсутність формує структурну напругу – вона позначає брак, навколо якого організовується як сюжетна логіка, так і афективна поведінка героїні. У термінах Жака Лакана, це те, що функціонує як об'єкт малого a (*objet petit a*): об'єкт втрати, що не може бути ані побаченим, ані засвоєним, але визначає напрямок бажання суб'єкта (Lacan, 1977a, p. 290). Як зазначає Ж. Лакан: «Те, що витіснене зі символічного, завжди повертається у реальному» (Lacan, 1977b, p. 49). У цій логіці поведінка героїні постає як реакція на дефіцит символічного місця для горя – афективний надлишок, що не переходить у культурну жалобу, оскільки сама втрата не отримує статусу втрати.

Документальний фільм Єгора Трояновського «Куба і Аляска» (2024) зосереджений на досвіді двох парамедикинь – Юлії Сідорової («Куби») та Олександри Лисицької («Аляски»). «Куба» пройшла шлях від Революції Гідності до фронту 2022 року, «Аляска» – професійна медикиня й колишня журналістка. Їхня спільна присутність на війні формує основу фільму.

Стрічка поєднує епізоди фронтового побуту, особисті історії та інтерв'ю, не створюючи лінійного сюжету. Камера уникає героїзації, фіксуючи рутину, в якій війна поступово стає частиною повсякденності, витісняючи уявлення про її винятковість.

У «Кубі і Алясці» досвід війни з'являється у кадрі як факт, проте не вміщується у жодну з культурних форм, що звично оформлюють жіночу присутність після бойової участі. Куба стоїть на подіумі у Парижі, серед глядачів, моделей, журналістів, поруч зі своєю колекцією. Камера фіксує тіло в теперішньому часі, в красивому одязі, в місті, де триває інерція мирного життя. Усмішки, оплески, розмови створюють враження події, але простір не формує смислової рамки, здатної включити досвід, з яким вона прибуває. Він не належить до жодного з культурних сценаріїв, що зазвичай пропонуються жінці після війни – від героїчного до реабілітаційного. Вона стоїть у просторі, що не має назви для того, що вона прожила. Досвід війни зберігається в її погляді, у напрузі тіла. Проте культура не пропонує жодного коду для його визнання. У цьому і полягає структура *абсурду неприйнятого досвіду*: те, що відбулося,

зберігається як особисте, але не стає публічним. Його не замовчано, проте його ніхто не чує. Так виникає форма культурного виключення, яку Славой Жижек називає насильством – коли система підтримує образ цілісності, залишаючи за межами досвід, що порушує її ритм (Žižek, 2008, p. 1). Суб'єкт залишається у полі видимості, але не набуває значення. Мовчання з'являється не через відсутність слів, а через брак тих, хто готовий прийняти їхню вагу. У цій порожнечі Куба звертається до Аляски, яка перебуває в лікарні після поранення, бо лише вона розуміє цю напругу. Їхній зв'язок зберігає можливість бути почутою, хоч би й на відстані.

У сцені зустрічі Куби з матір'ю в Іспанії розкривається глибока несумісність досвідів. Мати турботлива й любляча, розмова тепла, без відчуження. Проте між ними немає ритму – Куба не шукає розуміння, бо знає, що воно неможливе. Розрив не в браку любові, а в несумісності кодів: мова війни не перекладається на мову миру. Материнська підтримка зберігається, але не містить слів, які могли б вмістити доньчин досвід. Пережите не заперечується, але не стає спільним значенням. Це і є форма абсурду неприйнятого досвіду: вони обидві присутні, але не з'єднані. Мовчання тут – єдина можлива форма згоди.

Після поранення Аляска проходить реабілітацію, але це не схоже на повернення до себе. Камера фіксує біль, напругу, тишу. Лікарня не дає спокою – тіло прагне дії, хоча ще не готове. Її бажання повернутися на фронт – не про зцілення, а про відсутність місця поза війною. Медична система підтримує тіло, але не турбується про внутрішній стан. У цьому теж полягає абсурд неприйнятого досвіду: біль не замовчаний, але він не почутий, не оформлений. Аляска мовчить, бо не чекає розуміння. Її присутність можлива лише у війні, яка стала єдиним простором, де травма ще має сенс. Абсурд тут – у тому, що пережите не розпізнається, а отже, не стає частиною спільного.

Загибель нареченого Куби – штурмовика з позивним Шепа – показано прямо: через запис із бодікамери. Потім – похорон. Куба стоїть мовчки біля труни. Вона не плаче, не говорить, не рухається. Не через стриманість – а тому, що всередині вже немає контакту з почуттям. Горе не проявилось, бо не було простору, здатного його прийняти. Емоція не виникла – не тому, що її не було, а тому, що вона не мала де з'явитися. Все навколо оформлене: церемонія, труна, присутні. А всередині – порожнеча. Камера фіксує цю тишу без коментарів. Куба мовчить не через те, що хоче щось приховати, а через те, що її досвід не дійшов до рівня, де біль перетворюється на відчуття. Цей стан є симптомом того, що назвати втратою ще зарано, а відчути вже запізно. Камера фіксує як трагедія залишилася без мови, але зберегла етичну вагу. В цій напрузі, за словами Ролана Барта, виявляється здатність зображення залишати емоційний слід: «Фотографія виявляє свою силу не тоді, коли лякає, відштовхує чи таврує, а тоді коли замислена, коли думає» (Barthes, 1980, p. 38).

Зрештою, «Куба і Аляска» – це розповідь не про війну, а про те, що лишається після пережитого, коли саме життя не знає, як відреагувати. Фільм рухається в просторі без жанру, без готової форми, без чіткого ритуалу. Камера не пояснює і не обрамлює досвід героїнь – вона спостерігає. Без оцінки, без підсумку, вона дає простір тому, що не набуло назви. Саме в цій зваженій тиші проступає абсурд неприйнятого досвіду: психіка ще не встигла визнати втрату як факт, тіло не відчуло її як подію, а культура не створила простору, у якій ця втрата могла б відбутися. Усе сталося, але нічого не набуло форми. Виникає розрив – між тим, що було, тим, що відчувається, і тим, що може бути названим. Саме тут і стає близькою формула Жан-Поля Сартра: «пекло – це Інші», не тому, що Інші – ворожі, а тому, що не визнають тебе як того, хто страждає (Sartre, 1944, p. 45). Інші можуть бути поруч – уважні, люблячі, добрі – але їхня присутність не стикується з глибиною пережитого. З огляду на зазначене, поняття *абсурду неприйнятого досвіду* можна визначити наступним чином:

Абсурд неприйнятого досвіду *– це форма трагічного, що виникає у випадках, коли особистий досвід втрати, болю чи участі набуває виразної артикуляції, але не включається в жодну з легітимних форм культурного, соціального або емоційного визнання.*

Висновки. У статті здійснено комплексне дослідження феномену абсурду як естетичної стратегії сучасного українського кінематографа в контексті репрезентації травматичного досвіду війни, втрати та руйнування. Проаналізовано трансформацію трагічного в межах новітніх художніх практик, де замість класичної телеологічної оповідної структури постають фрагментовані та асиметрич-

ні форми висловлення. Визначено, що абсурд у сучасному українському кіно не функціонує як жанрова або стилістична ознака, а набуває статусу пізнавальної та етичної категорії, що відображає кризу репрезентативних механізмів.

Аналізу піддано провідні тематичні й структурні тенденції українського кінопроцесу останнього десятиліття, зокрема на матеріалі художніх і документальних фільмів В. Васяновича, М. Наконечного, М. Чернова, Ф. Сотниченка, М. Ер Горбач, І. Цілик, Н. Ворожбит та Є. Трояновського. Встановлено та надано визначення чотирьом стійким формам абсурду, які репрезентують різні модальності розриву між досвідом і його символічним оформленням: абсурду постдії, втрати дому, симуляції та неприйнятого досвіду.

Доведено, що абсурд у розглянутих фільмах не відсилає до беззмістовності чи хаосу, а слугує інструментом критичного мислення у ситуації, коли трагедія не може бути вписана в традиційні культурні форми. Визначено, що особливістю української кіномови в контексті воєнного часу є прагнення не до репрезентації травми як завершеного досвіду, а до фіксації її тривалості, повторюваності та невимовності.

У результаті дослідження сформульовано новий аналітичний підхід до інтерпретації абсурду як естетичної відповіді на руйнацію знакових систем у часи екзистенційної та історичної катастрофи. Окреслено методологічні орієнтири, які поєднують концепти сучасної гуманітарної думки (А. Камю, Т. Адорно, Ж. Бодрійяр, Дж. Батлер) з внутрішньою логікою новітнього українського аудіовізуального мистецтва.

Предметом подальших досліджень визначено типологізацію комічного як естетичної стратегії репрезентації травматичного досвіду в українському кінематографі, зокрема у формах чорного гумору, іронії, гротеску та парадоксу. У цьому контексті важливим напрямом подальшого аналізу постає вивчення того, як ці стилістичні модальності взаємодіють із вербатимними практиками, меморіалізаційними моделями, документальним свідченням і постгероїчною візуальністю.

Джерела та література

Бодрійяр, Ж. (2004). *Симулякри і симуляція* (Пер. О. Яременко). Київ: Основи. 255 с.

Adorno, T. W. (1981). *Prisms* (S. Weber & S. Weber, Trans.). Cambridge, MA: The MIT Press. 270 p.

Badiou, A. (2005). *Being and Event.* (O. Feltham, Trans.). London: Continuum. 544 p.

Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography* (R. Howard, Trans.). New York, NY: Hill and Wang. 119 p.

Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso. 168 p.

Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* London: Verso. 203 p.

Camus, A. (2005). *The Myth of Sisyphus* (J. O'Brien, Trans.). London: Penguin Books. 183 p.

Deleuze, G. (1990). *The Logic of Sense.* (M. Lester with C. Stivale, Trans.). New York: Columbia University Press. 409 p.

Derrida, J. (1982). *Margins of Philosophy* (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press. 378 p.

Heidegger, M. (2012). *Contributions to Philosophy (Of the Event)*. (R. Rojcewicz & D. Vallega-Neu, Trans.). Bloomington: Indiana University Press. 384 p.

Lacan, J. (1977a). The subversion of the subject and the dialectic of desire in the Freudian unconscious. *In Écrits: A selection* (A. Sheridan, Trans.). W. W. Norton. P. 268-282.

Lacan, J. (1977b). The function and field of speech and language in psychoanalysis (A. Sheridan, Trans.). In *Écrits: A selection*. W. W. Norton. P. 30-113.

Sartre, J.-P. (1989). *No Exit and Three Other Plays* (S. Gilbert, Trans.). New York, NY: Vintage International. 114 p.

Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections.* New York, NY: Picador. 208 p.

References

Adorno, T. W. (1981). *Prisms* (S. Weber & S. Weber, Trans.). Cambridge, MA: The MIT Press. 270 p.

Badiou, A. (2005). *Being and Event*. (O. Feltham, Trans.). London: Continuum. 544 p.

Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography* (R. Howard, Trans.). New York, NY: Hill and Wang. 119 p.

Bodriiar, Zh. (2004). *Symuliakry i symuliatsiia* [Simulacra and simulation] (Trans. O. Yaremenko). Kyiv: Osnovy. 255 p. [in Ukrainian]

Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso. 168 p.

Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* London: Verso. 203 p.

Camus, A. (2005). *The Myth of Sisyphus* (J. O'Brien, Trans.). London: Penguin Books. 183 p.

Deleuze, G. (1990). *The Logic of Sense.* (M. Lester with C. Stivale, Trans.). New York: Columbia University Press. 409 p.

Derrida, J. (1982). *Margins of Philosophy* (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press. 378 p.

Heidegger, M. (2012). *Contributions to Philosophy (Of the Event)*. (R. Rojcewicz & D. Vallega-Neu, Trans.). Bloomington: Indiana University Press. 384 p.

Lacan, J. (1977a). The subversion of the subject and the dialectic of desire in the Freudian unconscious. *In Écrits: A selection* (A. Sheridan, Trans.). W. W. Norton. P. 268-282.

Lacan, J. (1977b). The function and field of speech and language in psychoanalysis (A. Sheridan, Trans.). In *Écrits: A selection*. W. W. Norton. P. 30-113.

Sartre, J.-P. (1989). *No Exit and Three Other Plays* (S. Gilbert, Trans.). New York, NY: Vintage International. 114 p.

Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections.* New York, NY: Picador. 208 p.

Alla Demura, Oleksii Yesin

The absurd as a method of representing the tragic in Ukrainian cinema

Abstract. This article explores absurdity as an aesthetic strategy for representing tragic experience in contemporary Ukrainian cinema. ***The aim*** of the study is to develop a conceptual model of absurdity as a cognitive and ethical mechanism capable of capturing experiences of loss, disorientation, fractured identity, and traumatic memory. ***The methodology*** combines interpretive analysis of cinematic language with philosophical concepts of the absurd and approaches that question the limits of representation and its capacity to convey experience (A. Camus, T. Adorno, J. Baudrillard, and J. Butler). The focus is on the transformation of traditional models of tragedy and the shift from teleological dramaturgy to open and fragmented narrative forms. ***The scientific novelty*** of the research lies in a proposed typology of absurdity in Ukrainian cinema: the absurdity of post-action, the absurdity of lost home, the absurdity of simulation, and the absurdity of unrecognized experience. The article analyzes both fiction and documentary films by V. Vasyanovych, M. Nakonechnyi, M. Chernov, F. Sotnychenko, M. Er Gorbach, I. Tsilyk, N. Vorozhbyt, and Ye. Troyanovskyi, highlighting how visual language articulates the impossibility of reintegrating tragedy into complete narrative frameworks. **Conclusions.** Absurdity in contemporary Ukrainian cinema does not negate meaning, but rather signals a shift in how meaning is sought when familiar aesthetic forms no longer function. It enables the articulation of experiences that resist resolution or moral closure – experiences of confusion, powerlessness, repetition, and life after rupture. Across different films, this logic is expressed through a shift in emphasis from events to states, through silence, pauses, and scenes suspended in time. Absurdity thus emerges not as a refusal of sense, but as an attempt to stay with what cannot be explained – yet insists on being seen, heard, and preserved.

Keywords*:* absurd, the tragic, trauma, national identity, cinema, war, the Other, representation, audiovisual art, editing, transformations

Подано до редакції 30.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.229+791.221/.227]:[791.633-051:929]](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345171

***Земляний Кирило*,**
ORCID https://orcid.org/0009-0005-1200-3158
аспірант кафедри режисури телебачення.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

***Kyrylo Zemlianyi*,**
Postgraduate student of the Directing Television
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
Theatre, Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

АВТОБІОГРАФІЧНИЙ ДОСВІД ЯК ІНСТРУМЕНТ СИНТЕЗУ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТА ІГРОВОГО КІНЕМАТОГРАФА

Анотація. Мета статті – дослідження **автобіографічного досвіду** як одного з ключових інструментів синтезу документального та ігрового кіно. Аналіз спрямований на виявлення того, як особисті спогади, приватні переживання та індивідуальний досвід автора можуть бути відтворені або реконструйовані у кінематографічному просторі, перетворюючись на універсальний художній і водночас документальний вислів. У цьому контексті пропонується застосувати поняття **«інтимної реконструкції»** як способу роботи з пам'яттю та особистою історією, що дає змогу поєднувати фактологічну основу з елементами вигадки, створюючи нову форму автентичності й емоційної правди у кіно. ***Методологія дослідження*** **базується на використанні** міждисциплінарного підходу, що поєднує елементи герменевтики, культурології та кіноаналізу. Джерелами слугують як академічні публікації, так і кінематографічні твори, що розглядаються як феномени візуальної культури. ***Наукова новизна*** статті полягає у введенні до наукового обігу поняття **«інтимної реконструкції»** як особливого методу роботи з автобіографічним досвідом у гібридному кіно. Цей підхід дає можливість описати режисерські стратегії, в яких особисті спогади та приватні переживання стають основою для художнього відтворення, що поєднує елементи документальної достовірності та вигадки. На відміну від усталених концептів документалістики, таких як «performative documentary» авторства Стелли Бруцці та «autobiographical pact» авторства Філіпа Лежена, «інтимна реконструкція» акцентує на взаємодії між пам'яттю, емоційною правдою та творчою реконструкцією, відкриваючи нові горизонти для аналізу автобіографічного кіно. У цьому контексті стаття пропонує новий кут зору на синтез документального та ігрового, актуалізуючи український і міжнародний кінодосвід. ***Висновки*** свідчать, що автобіографічний досвід у сучасному кінематографі є ефективним засобом поєднання документального й ігрового, поєднуючи факти з художньою вигадкою. Він формує особливу автентичність, у якій особисте набуває універсального та суспільного звучання. Відтворення або «інтимна реконструкція» цього досвіду відкриває нові можливості для осмислення пам'яті, ідентичності й етики, створюючи гібридне висловлювання, де режисер постає автором, свідком і героєм фільму.

***Ключові слова*:** автобіографічний досвід, інтимна реконструкція, перформативна документалістика, модуси документалістики, автобіографічний пакт, авторська суб'єктивність.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Автобіографічні стратегії у кінематографі проявляються у конкретних формах реконструкції особистого досвіду – зокрема, через відтворення власних спогадів, використання щоденникових матеріалів, документальних свідчень та ігрових відтворень минулих подій. Такі практики формують гібридні моделі наративу, що поєднують фактографічний рівень із художнім моделюванням і належать до поля *docufiction* чи автофікції. У сучасному кіно ця проблематика набуває особливої ваги, оскільки режисери активно інтегрують власний життєвий досвід у структуру фільму, використовуючи його як інструмент автентифікації оповіді. В українському контексті актуальність дослідження зумовлюється воєнною та посттравматичною ситуацією, у якій приватні історії трансформуються у форму публічного свідчення. У межах цих процесів формується явище «інтимної реконструкції» – відтворення автобіографічного досвіду у поєднанні з документальною основою та художнім переосмисленням. Незважаючи на наявність окремих спроб аналізу, теоретичне осмислення цього явища в сучасному корпусі наукових праць про кінематограф є фрагментарним, що визначає потребу його системного дослідження.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Вивченню автобіографічного виміру в кіно присвячені праці Філіпа Лежена (*Le pacte autobiographique*, 1975), де окреслено концепцію «автобіографічного пакту», Майкла Ренова (*The Subject of Documentary*, 2004), який аналізує автобіографічну документалістику як форму особистого висловлювання, Стелли Брюцці (*New Documentary: A Critical Introduction*, 2006), що розробляє ідею перформативного характеру документального кіно, а також Білла Ніколса (*Introduction to Documentary*, 2001) та Вівіан Собчак (*The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 1992), які досліджують модуси документалістики й феноменологію глядацького досвіду. В українському академічному дискурсі ця проблематика отримала розвиток у монографії Галини Погребняк *Авторський кінематограф: національні інтерпретації* (2018), де в розділі «Автобіографізм у кіномистецтві» аналізується трансформація особистого досвіду митця у художню форму, а також у статті Антона Сичевського *Его-документи як джерело дослідження пам'яті* (2020), де автобіографічні тексти й мемуари розглядаються як спосіб побудови пам'яті та альтернативний наратив історії.

Таким чином, у сучасному науковому полі вже існують напрацювання, які торкаються проблеми автобіографізму та його культурних вимірів, проте питання автобіографічного досвіду як інструменту синтезу документального та ігрового, зокрема через феномен «інтимної реконструкції», залишаються недостатньо концептуалізованими. Відтак ***мета статті*** – комплексне осмислення **автобіографічного досвіду** як інструменту синтезу документального та ігрового кіно. Автор прагне з'ясувати, яким чином різні стратегії роботи з особистими спогадами та життєвими подіями – від відтворених епізодів до автофікційних форм – дають змогу створювати кінематографічні образи, що поєднують елемент реальності та її інтерпретації. Стаття має на меті виявити естетичні, етичні та філософські виміри цього процесу, а також показати, як автобіографічне «я» у кінематографі водночас постає у ролі свідка й творця власної історії. Особливий акцент робиться на понятті «інтимної реконструкції», що постає як спосіб трансформації особистої пам'яті у кінематографічну форму свідчення та рефлексії, особливо значущу в умовах воєнного й поствоєнного досвіду України.

Виклад основного матеріалу. У цій статті пропонується робочий термін *«інтимна реконструкція»* для означення специфічного способу роботи автобіографічного кінематографа з особистим досвідом. Під інтимною реконструкцією мається на увазі процес перетворення приватних спогадів і переживань на публічну форму через реконструкцію, монтаж і поєднання документальних і художніх елементів. Це не буквальне відтворення минулого, а радше спосіб надати досвіду видимості й осмисленості, перетворити його на естетичний образ і водночас залишити в ньому сліди процедури.

Для уточнення цього поняття виокремимо **три ключові стратегії інтимної реконструкції:**

1. Пряма реконструкція життя – відтворення минулого, яке не приховує своєї постановочності та виявляє пам'ять як процес.

2. Пам'ять як вигадка – створення поетичної реальності, де вигадка й стилізація стають формою доступу до суб'єктивної правди.

3.Варіативність досвіду – нескінченні повтори й відхилення, які демонструють пам'ять як живий, змінний процес, а не архів факту.

Таким чином, «інтимна реконструкція» постає не як усталена дефініція, а як аналітичний інструмент цієї статті, що дає змогу систематизувати різні форми автобіографічного синтезу в сучасному кіно.

У першій стратегії автобіографічного кінематографа – коли минуле «відтворюється» через *пряму реконструкцію* – постановка не маскується під документ, а, навпаки, відкрито демонструє свою зрежисованість. Йдеться не про ілюзію «захопленого факту», а про виявлення самого процесу пам'яті, яка завжди є вибіркою і монтажем. Так працює *«Історії, які ми розповідаємо»* (2012) Сари Поллі: режисерка комбінує інтерв'ю з родичами, архівні матеріали та стилізовані Super-8 реконструкції з акторкою Ребеккою Дженкінс. Половина фільму – це штучно створений «архів», але Поллі не приховує цього, а наголошує, що «істина пам'яті» складається з версій і нашарувань. Її прийом підтверджує тезу Стелли Брюцці, яка пише: *«Документальний фільм завжди є актом зустрічі, простором перформативної взаємодії, де "правда" виникає не як копія реальності, а як результат процесу її відтворення»* (Bruzzi, 2006, с. 185-186).

У зовсім іншому політичному контексті, але з подібною логікою, діє *«Це не фільм»* (2011) Джафара Панахі. Засуджений і позбавлений права знімати, він створює щоденник під домашнім арештом: креслить на килимі мізансцени невтіленого сценарію, фіксує побут на iPhone, звертається до камери як до співрозмовника. Сам факт зйомки в умовах заборони стає політичним жестом. Коли копія потрапляє на Каннський фестиваль на флешці захованій у торті, приватний простір перетворюється на публічний акт опору. Це безпосередньо ілюструє тезу Жака Ранс'єра, який визначає *distribution of the sensible* як «систему самоочевидних фактів чуттєвого сприйняття, яка водночас виявляє існування чогось спільного та окреслює межі, що визначають відповідні частини й позиції в ньому» (Rancière, 2004, с. 12). У Панахі приватне життя стає політичним не завдяки фактам, а завдяки їх винесенню у сферу видимого, всупереч спробам влади зробити їх невидимими.

Отже, і Поллі, і Панахі розкривають структуру «інтимної реконструкції», що робить приватне публічним. У першому випадку це пам'ять, що показує багатоголосність і прозорість власної побудови; у другому – щоденник неможливості, де заборона обертається самим актом зйомки. У цьому полягає те, що Брюцці називає «перформативною природою документального» (Bruzzi, 2006, с. 185), а Ранс'єр – «перерозподілом чуттєвого» (Rancière, 2004, с. 12): документальність існує не у верифікації факту, а у створенні нової конфігурації видимого й чутного.

У другій стратегії автобіографічного кінематографа – коли *пам'ять* функціонує *як вигадка* – фільм не актуалізує «готовий» минулий досвід із архіву, а конструює його наново як поетичну реальність, у якій художня умовність не зменшує правдивості пережитого, а, навпаки, робить її видимою. Цей підхід поєднує інтимність спогаду з його свідомим відтворенням, коли реальність трансформується у форму, здатну передати істину емоції, а не факту.

Саме так працює *«Амаркорд»* (1973) Федеріко Фелліні – фільм, який став зразком того, як автобіографічна пам'ять може бути виражена через міфотворення. Уже сама назва – діалектне «я пам'ятаю» – програмує глядача на сприйняття минулого не як хронологічної реконструкції, а як поетичного процесу згадування. Мозаїчна структура, що поєднує шкільні пустощі, сезонні ритуали, гротеск фашистського повсякдення й еротичні фантазми, перетворює автобіографію на «архітектуру афектів», у якій тілесна пам'ять реагує на світ через ритм, світло й рух. Особисте в *«Амаркорді»* театралізоване до межі карнавалу: усе, від студійних декорацій до перебільшеної міміки, говорить не про минуле саме, а про те, як воно переживається у свідомості. Як зазначає Фелліні, «я ніколи не показую свого дитинства таким, яким воно було, а лише таким, яким я його пам'ятаю» – у цій відмові від документальної точності прихована сама сутність автобіографічної вигадки: ***емоційна правда важливіша за фактологічну.***

Ця ж логіка лежить в основі *«Зачарованої Десни»* (1955), екранізації автобіографічної повісті Олександра Довженка, створеної Юлією Солнцевою. Тут автобіографічність не є просто відтворенням життєпису, а перетворюється на поетичну модель світу. Як і у Фелліні, минуле зображене не як історія, а як стан пам'яті – плинний, фрагментарний, сповнений символів. Голос автора (втілений закадровим коментарем) не розповідає події, а створює ауру присутності, у якій дитинство набуває сакрального звучання. Камера

Солнцевої «пам'ятає» не обличчя й факти, а світло, колір, дотик вітру, перетворюючи побутові сцени на міфологеми. Так само, як Фелліні вибудовує свій Ріміні як універсальний образ європейського дитинства, Довженкова Десна стає місцем повернення до витоків власного досвіду, артехипом землі, пам'яті, дому.

Попри визначення Філіпа Лежена, для якого «автобіографічний пакт» – це угода довіри, заснована на тотожності автора, оповідача й головного героя (Lejeune, 1975, с. 14–15), у кінематографі ця модель набуває іншої природи. Тут пам'ять завжди розподілена між кількома суб'єктами бачення – режисером, камерою, актором, монтажем – і тому «підпис» під автобіографічним пактом ніколи не належить одній свідомості. У Фелліні його ставить сам візуальний образ – ритм, гротеск, колористика, що перетворюють особисте минуле на театр пам'яті; у Солнцевої – це голос і пластика монтажу, які не просто ілюструють текст Довженка, а вступають із ним у діалог, створюючи спільну, подвійну свідомість.

Ця багатошаровість зору й пам'яті відповідає тому, що Вівіан Собчак називає «подвоєним баченням»: кінематограф завжди передбачає наявність двох свідомостей, які дивляться й ділять між собою світ (Sobchack, 1992, с. 24). У цьому сенсі автобіографічний акт у кіно постає не як монолог автора про себе, а як діалог – між дорослим і дитиною у Фелліні, між пам'яттю Довженка і поглядом Солнцевої, що її оживлює. Саме в цій взаємності народжується кінематографічна форма довіри, де автентичність не доводиться, а проживається через спільний акт бачення.

Як слушно зауважує Галина Погребняк у розділі *«Автобіографізм у кіномистецтві»* своєї монографії *«Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття»*, «автобіографізм зумовлює особливу форму вираження суб'єктивності режисера і перетворює власний досвід на естетичний образ» (Погребняк, 2020, с. 87). У цьому сенсі *«Амаркорд»* і *«Зачарована Десна»* демонструють дві модальності одного процесу: у Фелліні – пам'ять як театралізований акт звільнення від дитинства, у Довженка – пам'ять як сакралізована матерія повернення до його витоків. І в обох випадках автобіографічність стає не темою, а формою мислення – способом бачити світ через особисту історію, яка, будучи реконструйованою, набуває універсального звучання.

У стратегії *варіативності*, автобіографічний досвід постає не як одноразова реконструкція чи фіксація «минулого факту», а як **процес варіювання** – повтори, мікрозсуви, відгалуження, які щоразу по-новому розкладають особистий матеріал у формі фільму. **Хон Сан Су** робить повтор **структурним принципом**: його наративи розігрують подібні ситуації зустрічей, прогулянок, застіль і творчих криз, але кожен цикл відхиляється від попереднього настільки, щоби висвітлити інший нерв взаємин і саморефлексії. У *«Прямо зараз, а не потім»* (2015) одна історія проживається двічі з відмінною інтонацією та наслідками; «*Вночі на пляжі наодинці»* (2017) переносить приватну травму у серію варіацій дистанції/близькості; *«Прогулянка»* (2022) пропонує кілька «версій» тих самих взаємодій, де порядок подій і модальність погляду змінюють акценти. Критики влучно фіксують це як «перетворення повтору звичок і обсесій на структурну основу» та як кінематограф, «насичений дублюваннями й варіаціями однієї зустрічі», – означення, що артикулюють продуктивну природу різниці в повторенні. (Hong Sang-soo and the Pleasure of the Repeat, Andrew Russeth, 2022)

Теоретичну рамку тут надає Марія дель Кармен Моліна Бареа: спираючись на Бергсона й Дельоза, вона показує, що в Хона пам'ять **діє**, а не зберігає – повтор не повертає тотожне, а щоразу **актуалізує відмінність**, перетворюючи приватний досвід на подію варіації (Molina Barea, 2021). У такій оптиці автобіографізм не зводиться до прямої «сповіді»: він **втілюється у формі**, де стиль (подвійні структури, варіативні монтажні рими, римовані мотиви) і є носієм авторського «я». Феноменологічно це корелює з тезою Вівіан Собчак про «подвійну оптику» екранного досвіду – співприсутність двох суб'єктів, автора й глядача, які «матеріально і свідомо ділять між собою світ» (Sobchack, 1992, с. 24): у Хона глядач проживає «той самий» епізод інакше саме завдяки ритмічним і інтонаційним зсувам, а отже – завдяки **формі**, що втілює пам'ять.

У цій самій логіці варіативності, але на іншому матеріалі, працює Валентин Васянович у «За перемогу!» (2025). Дія розміщена в уявленому післявоєнному Києві, де режисер Роман (його грає сам Васянович) пробує повернутися до кіно: він живе з підлітком-сином, тоді як дружина й мо-

лодша донька лишаються за кордоном; реальність стабілізується, але наслідки війни не зникають – саме вони формують мотивацію та ритм дій персонажа. Вибір близького майбутнього як часу дії працює тут як естетична дистанція: фільм не реконструює «як було», а моделює «як триває» – як війна, хоч і без пострілів, продовжує визначати конфігурацію сім'ї, дружби, праці та етики професії. Цю амбівалентність між документальним і вигаданим фіксують і синопсис, і фестивальна комунікація: стрічку описують як docudrama, що «уявляє поствоєнну Україну», а її центральний персонаж – режисера, який намагається знову знімати в Києві; водночас саме це метаположення (герой-режисер, автор у кадрі) перетворює автобіографічний жест з приватної констатації на **перформативну процедуру** – форму, у якій глядач спостерігає не лише «історію», а самі **умови видимості:** хто і як створює кадр, що залишається поза рамкою, як приватне перетинає поріг публічності. Склад знімання (невелика команда, поєднання функцій «перед/за камерою»), а також інтонація «змішування факту й вигадки» наголошують, що предметом уваги стає не «подія як така», а **процес її формування** – збирання сцени, логістика, помилки, переробки, паузи, у яких і «осідає» досвід. Формально картина продовжує аскетичну лінію автора: довгі, статичні плани, глибокофокусні композиції та мінімум монтажних склеювань створюють режим тривалої присутності, де поле кадру функціонує як відкритий простір відповідальності – і для персонажа-режисера, і для реальних учасників процесу. У підсумку «За перемогу!» уточнює саму ідею автобіографічного синтезу: документальною тут є **видимість виробництва** (самоприсутність автора, злагоджена робота малої групи, доступність «похибок»), а ігрове надає **модус відмінності** (моделювання ситуацій у близькому майбутньому, перестановка акцентів, метакінематографічний ракурс). Саме через таку конфігурацію фільм оприявнює «правду переживання» не у схемі верифікації («як було»), а у модусі відповідності досвіду («як це триває у формі»), що й відзначають огляди: поєднання факту й вигадки в «майже теперішній» Україні, робота «тонкими шарами», акторські й виробничі ролі, що перетинаються, та впізнаваний візуальний аскетизм як інструмент етики погляду. Не випадково саме ця позиція була відзначена на TIFF – фільм здобув Platform Award, що підсвітила релевантність його етико-естетичної рамки до «післявоєнного» горизонту сучасного кіно.

Висновки. Запропоноване у статті поняття *інтимної реконструкції* дає змогу окреслити автобіографічний кінематограф як простір, де приватне життя трансформується у публічну форму завдяки поєднанню документальних і художніх стратегій. Виділені три її модальності – пряма реконструкція життя, пам'ять як вигадка, варіативність досвіду – демонструють різні способи роботи з особистим матеріалом, що однаково виводять його за межі індивідуального досвіду. У першій стратегії (*«Історії, які ми розповідаємо»* Сари Поллі, *«Це не фільм»* Джафара Панахі) ключовим стає показ самої процедури пам'яті й політичного жесту видимості: документальність тут існує не як верифікація факту, а як форма публічного акту. У другій *(«Амаркорд»* Федеріко Фелліні, *«Зачарована Десна»* Олександра Довженка та Юлії Солнцевої) особисте вибудовується у поетичний вимір, де художня стилізація та феноменологія присутності створюють інший доступ до «правди переживання». У третій (фільми Хон Сан Су та *«За перемогу!»* Валентина Васяновича) автобіографічність реалізується через варіації й повтори: пам'ять постає не як архів, а як динамічний процес, де навіть реконструйована форма стає актом свідчення. Залучені теоретичні оптики – «перформативність документального» (Стелла Брюцці), «автобіографічний пакт» (Філіп Лежен), «подвійна оптика втіленого глядача» (Вівіан Собчак), «перерозподіл чуттєвого» (Жак Ранс'єр), а також інтерпретація автобіографізму в авторському кіно (Галина Погребняк) – дають можливість побачити, що інтимна реконструкція не є фіксацією «минулого факту», а завжди процедуральним жестом, де важить спосіб показу, етика авторської позиції та форма взаємодії з глядачем. Отже, інтимна реконструкція як аналітичний інструмент відкриває можливість систематизувати різні стратегії автобіографічного синтезу у сучасному кіно та показати, що саме в цій межовій зоні між документальним і вигаданим формується нова естетика і політика пам'яті.

Джерела та література

Погребняк, Г. (2020). Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття. Київ: NAKKKiM. С. 87. URL:

https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/monohrafii/Pogrebniak_Avtorskiy_kinematograf.pdf (дата звернення: 3.10.2025).

Сичевський, А. (2021). «Мемуари як его-документи: вектори автобіографічної нарації, засади використання та інтерпретація». *INTERMARUM: History, Policy*, *Culture*, № 13. С. 243-263. URL: https://eprints.zu.edu.ua/40202/1/%D0%A1%D0%B8%D1%87%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9.pdf (дата звернення: 3.10.2025)

LB.ua. (2025). Валентин Васянович: «Мені простіше самому стати в кадр». *LB.ua. Культура*. 01.10.2025. URL: https://lb.ua/culture/2025/10/01/699053_valentin_vasyanovich_meni.html (дата звернення: 3.10.2025)

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. 2-ге вид. London–New York: Routledge. P. 185-186.

Lejeune, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil. P. 14-15.

Molina Barea M. del C. (2021). Endless rewriting of experience: Variability as a method in Hong Sangsoo's cinema. *Communication & Society*, Nr 34(3). P. 27-40.

Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics*: The Distribution of the Sensible. London–New York: Continuum. P. 12.

Russeth A. (2022). Hong Sang-soo and the Pleasure of the Repeat. The New York Times. URL: https://www.nytimes.com/2022/11/30/movies/hong-sangsoo-repetition.html (дата звернення: 3.10.2025)

Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye*: A Phenomenology of Film Experience. Princeton: Princeton University Press. P. 24.

References

Pohrebniak, H. (2020). Avtorskyi kinematohraf u kulturnomu prostori druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Author cinema in the cultural space of the second half of the 20th – early 21st century]. Kyiv: NAKKKiM. P. 87-89. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/monohrafii/Pogrebniak_Avtorskiy_kinematograf.pdf [in Ukrainian]

Sychevskyi, A. (2021). Memuary yak eho-dokumenty: vektory avtobiohrafichnoyi naratsiyi, zasady vykorystannya ta interpretatsiya [Memoirs as ego-documents: vectors of autobiographical narration, principles of use and interpretation]. INTERMARUM: History, Policy, Culture, Nr. 13. P. 243-263. URL: https://eprints.zu.edu.ua/40202/1/%D0%A1%D0%B8%D1%87%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9.pdf [in Ukrainian]

Valentyn Vasyanovych: «Meni prostishe samomu staty v kadr» [«It's easier for me to step into the frame myself»]. *LB.ua. Culture* 01.10.2025. URL: https://lb.ua/culture/2025/10/01/699053_valentin_vasyanovich_meni.html [in Ukrainian]

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. 2-ге вид. London–New York: Routledge. P. 185-186.

Lejeune, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil. P. 14-15.

Molina Barea M. del C. (2021). Endless rewriting of experience: Variability as a method in Hong Sangsoo's cinema. *Communication & Society*, Nr 34(3). P. 27-40.

Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics*: The Distribution of the Sensible. London–New York: Continuum. P. 12.

Russeth A. (2022). Hong Sang-soo and the Pleasure of the Repeat. The New York Times. URL: https://www.nytimes.com/2022/11/30/movies/hong-sangsoo-repetition.html (дата звернення: 3.10.2025)

Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye*: A Phenomenology of Film Experience. Princeton: Princeton University Press. P. 24.

Kyrylo Zemlianyi

Autobiographical experience as a tool for the synthesis of documentary and fiction cinema

Abstract. The ***purpose*** of this article is to explore autobiographical experience as one of the key instruments for synthesizing documentary and fiction cinema. The analysis seeks to identify how personal memories, private emotions, and the individual experience of the author can be staged or reconstructed within cinematic space, transforming into a universal artistic and simultaneously documentary expression. In this context, the concept of *"intimate reconstruction"* is introduced as a way of working with memory and personal history, combining factual foundations with elements of invention to create a new form of authenticity and emotional truth in film. The ***methodology*** of the study is based on an interdisciplinary approach that integrates hermeneutics, cultural studies, and film analysis. The sources include both academic publications and cinematic works, treated as phenomena of visual culture. The ***scientific novelty*** of the article lies in the introduction of the concept of *"intimate reconstruction"* into academic discourse as a distinctive method of engaging with autobiographical experience in hybrid cinema. This approach allows for the description of directorial strategies in which personal memories and private experiences become the foundation for artistic staging, combining elements of documentary veracity with fictional invention. Unlike established concepts in documentary studies such as Stella Bruzzi's *performative documentary* and Philippe Lejeune's *autobiographical pact*, *intimate reconstruction* emphasizes the interplay between memory, emotional truth, and creative reconstruction, opening new horizons for the analysis of autobiographical cinema. Within this framework, the article offers a new perspective on the synthesis of documentary and fiction, highlighting both Ukrainian and international film practices. The ***conclusions*** indicate that autobiographical experience in contemporary cinema functions as an effective tool for synthesizing documentary and fictional modes, enabling the fusion of factual foundations with artistic invention. It produces a unique form of authenticity where the personal becomes universal and the private acquires social and political resonance. The disclosure of this experience through staging or *intimate reconstruction* opens new avenues for the study of memory, identity, and ethical dimensions in cinema. Such practices generate a distinctive type of hybrid expression, where the filmmaker simultaneously occupies the roles of author, witness, and protagonist of their own film.

Keywords: autobiographical experience, intimate reconstruction, performative documentary, modes of documentary, autobiographical pact, authorial subjectivity.

Подано до редакції 30.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.635:159.938]:791.633-051](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345172

Івашечкіна Марія,
ORCID: https://orcid.org/my-orcid?orcid=0009-0006-0009-9401
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. Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi
Theatre, Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

ПСИХОФІЗИЧНІ ТЕХНІКИ У РОБОТІ РЕЖИСЕРА АУДІОВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ З АКТОРАМИ: ПИТАННЯ ДЕФІНІЦІЇ, СИСТЕМИ ТА ПРАКТИЧНОГО ФУНКЦІОНАЛУ

Анотація. Мета статті – дослідити особливості використання психофізичних технік у роботі режисера аудіовізуальних мистецтв з акторами. Дослідити походження терміна «психофізика». Визначити їх системність і функціонування з огляду на екранні параметри. Розглянути адаптацію театральних методик до специфіки кінематографічного середовища. Визначити, як психофізичні техніки забезпечують органічність акторського існування у фрагментарному процесі зйомки та сприяють формуванню екранної органіки. ***Методологія дослідження.*** Використано аналітичний і порівняльний методи для дослідження теоретичних підходів до психофізики актора в українській, європейській та американській традиціях. Застосовано принцип системності (Л. фон Берталанфі) для осмислення психофізичних технік як цілісної структури «тіло – психіка – емоція – голос» у координатах екранної виразності. ***Наукова новизна дослідження.*** Вперше системно розглянуто психофізичні техніки як інструментарій *режисера аудіовізуальних мистецтв*. Визначено поняття «екранна органіка» як результат інтеграції психофізичних методик у знімальний процес. Запропоновано модель «техніка – режисерське завдання – умови зйомки», що надає режисерові можливість свідомо добирати психофізичні інструменти для досягнення точності, повторюваності й автентичності акторських станів у кінематографічному просторі. ***Висновки.*** У статті проаналізовано психофізичні техніки як системну категорію, що інтегрує психологічний, тілесний, емоційний і голосовий виміри акторської творчості. На основі системного підходу Л. фон Берталанфі розглянуто їхнє функціонування у зв'язку з екранними параметрами – кадруванням, оптикою, звуком і монтажем. Запропоновано модель «екранної органіки» та введено індикатори якості для оцінки результативності акторської роботи у кінематографі. Дослідження формує нову методологічну основу для режисерської практики в аудіовізуальних мистецтвах.

Ключові слова: психофізичні техніки, психофізика, аудіовізуальні мистецтва, режисура, акторська підготовка, екранна органіка, теорія систем.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасне аудіовізуальне мистецтво створює нові виклики для акторської підготовки, оскільки вимагає від виконавця не лише технічної дисципліни та професійних навичок, а й здатності до максимальної природності та органічності перед камерою. У ситуації, коли процес зйомки є фрагментарним, а сцени записуються у різній послідовності, актор мусить зберігати сталість внутрішнього стану, точність емоційних переходів і тілесної виразності. Це зумовлює потребу у використанні психофізичних технік, що поєднують внутрішню психологічну дію з зовнішньою пластичною формою.

Проблема полягає у тому, що в українській науковій та педагогічній практиці психофізичні техніки здебільшого розглядаються в контексті мистецтва театру, тоді як їхня адаптація до умов кіно- і телепродакшну ще не отримала системного аналізу. Немає цілісної методології, яка б пояснювала, яким чином режисер аудіовізуальних мистецтв може інтегрувати ці техніки у власну роботу з актором для досягнення «екранної органіки».

Таким чином, постає завдання: визначити особливості використання психофізичних технік у кінематографічному середовищі, окреслити їх методологічний потенціал у практиці режисера та показати, як вони можуть стати інструментом для створення багатовимірного й достовірного екранного образу.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Поняття психофізики має міждисциплінарне походження: від класичних праць Г. Т. Фехнера, який у «Elemente der Psychophysik» (1860) заклав підвалини кількісного вивчення співвідношення фізичного стимулу й суб'єктивного відчуття, до експериментальної програми В. Вундта, де психофізика осмислена як «перехідна сфера» між фізіологією та психологією. У сучасних енциклопедичних оглядах (Oxford Research Encyclopedia; Oxford Bibliographies) ці підходи розглядаються як методологічний міст між природничими науками й гуманітаристикою, що легітимізує аналітичну роботу з тілесними та емоційними процесами в мистецтві. Саме така оптика дає змогу переносити психофізичні параметри в площину аудіовізуального виробництва.

У театральних практиках XX століття термін «психофізичний» набуває прикладного змісту: від методу психологічного жесту М. Чехова (конденсація внутрішнього стану в керований рух/позу) до соматичних підходів Ф. М. Александера та М. Фельденкрайза (усвідомлений рух, декондиціювання м'язових патернів). Важливий пласт становлять голосові системи А. Лессака, що трактують голос як інтегрований із тілом резонансний інструмент, і метод С. Мейснера, який акцентує правдиву реактивність у взаємодії з партнером. Значний внесок у розробку психофізичного підходу здійснив Лесь Курбас, для якого акторська природа визначалася синтезом тілесних дій і духовних імпульсів, а тренінг мав формувати цілісність організму й свідомості. Сукупно ці напрями формують корпус технік, де «психо-» і «фізичне» мисляться як єдина операційна система виконавця.

У 2020–2025 роках з'являється низка досліджень, що зміщують фокус із театрального контексту на когнітивну нейропсихологію актора. Дослідники звертаються до тілесності як до «режисерського матеріалу» – крізь призму сприйняття, уваги, тілесної пам'яті та психофізичних механізмів реакції. Наприклад, праці Shaun May (2021), Phillip B. Zarrilli (оновлені перевидання 2020–2022), а також колективні збірники на кшталт «*Embodied Acting in Screen Performance*» (2023) акцентують актуальність тілесних технік у зйомках, коли актор взаємодіє з камерою, а не лише з партнером.

В українському просторі тему впливу акторського тренінгу на підготовку майбутніх акторів досліджує у своїй праці В. Штефюк. Акцентують свою увагу на механізмах тілесності В. Корольчук та М. Корольчук. У межах своїх напрацювань у галузі екстремальної та кризової психології дослідники аналізують, як тілесноорієнтовані практики можуть сприяти подоланню внутрішніх психологічних бар'єрів. Вагомим внеском у вивчення тілесності стала праця О. Хлівної та Л. Магдисюк, у якій докладно розглядаються різновиди м'язових блоків і способи, якими вони впливають на поведінку та емоційні реакції людини.

За останні десятиліття у міжнародному дискурсі переважно спостерігається фокус сценічної специфіки застосування психофізики. На цьому тлі актуалізується завдання операціоналізувати психофізичні процеси в координатах кіномови: кадрування, мізансцена, ритм дубля, звуковий запис, монтаж. Саме ця перспектива поки що недостатньо описана в українській і зарубіжній теорії та педагогіці.

На цьому тлі запропонований у статті вектор – розгляд психофізичних технік саме як інструментарію режисера аудіовізуальних мистецтв – є методологічно новим. Модель «техніка – режисерське завдання – умови зйомки» переводить психофізику з площини загальної акторської підготовки у площину керованих режисерських рішень.

Це й обумовлює ***мету статті*** **–** сформувати цілісну методологічну рамку використання психофізичних технік у роботі *режисера аудіовізуальних мистецтв* з акторами, яка:

– уточнює дефініцію поняття для екранного контексту;

– операціоналізує психофізичні процеси актора відповідно до параметрів зйомки (план, мізансцена, ритм дубля, монтажна дискретність, звук);

– пропонує систему режисерських інтервенцій до/під час/після зйомки для досягнення *екранної органіки* та керованої повторюваності емоційних станів між дублями.

Виклад основного матеріалу. Психофізичні техніки в сучасному мистецькому процесі постають не лише як педагогічна методика чи набір вправ, а й як фундаментальна методологічна категорія, що визначає нові горизонти розвитку акторської майстерності й аудіовізуального мистецтва у XXI столітті.

Якщо розглядати поняття «психофізичні техніки» у сучасному науковому дискурсі, то маємо об'єктивну необхідність у чіткому методологічному визначенні цього поняття. Це зумовлено кількома чинниками.

По-перше, сам термін має міждисциплінарне походження: він виник на перетині психології та фізіології, але з часом був інтегрований у практики театрального й аудіовізуального мистецтва. Така багатовекторність застосування призвела до розмитості дефініцій, коли одні дослідники наголошують на психологічному вимірі поняття, інші – на його тілесно-практичному аспекті, а також існує культурологічне й педагогічне значення.

По-друге, відсутність уніфікованого визначення ускладнює аналіз і порівняння різних методик акторської підготовки, зокрема у сфері аудіовізуального мистецтва, де психофізичні техніки набувають нової ваги в умовах специфіки екранної виразності. Без єдиного методологічного підходу наукові дослідження залишаються фрагментарними, а педагогічні практики – розпорошеними.

По-третє, чітке визначення поняття необхідне для формування узгодженої системи термінів, що забезпечує теоретичну цілісність сучасного театрознавства, кінознавства та мистецтвознавства загалом. Це дасть змогу інтегрувати психофізичні техніки в ширший науковий контекст і уникнути надмірної еклектики у їхньому трактуванні.

Термін «психофізика» був уведений у науковий обіг німецьким філософом і фізиком Густавом-Теодором Фехнером у середині XIX століття. У праці *«Elemente der Psychophysik»* (1860) він уперше систематично обґрунтував нову наукову дисципліну, що мала на меті вивчення співвідношення між інтенсивністю зовнішніх фізичних подразників і суб'єктивною силою психічних відчуттів. Власне, Фехнер розглядав психофізику як «науку про функціональний зв'язок душевного та тілесного» (Робінсон, 2020, с. 196), наголошуючи необхідність математичного вимірювання процесів чуттєвого сприйняття. Психофізика «Це – точна теорія про співвідношення між розумом і тілом. Як і фізика, психофізика, як точна наука має ґрунтуватися на досвіді та математичному зв'язку емпіричних фактів, які вимагають вимірювання пережитого або, якщо такого вимірювання ще не існує, – пошуку цього вимірювання». (Робінсон, 2020, с. 200) Саме в цьому контексті термін «психофізика» вперше отримав точне методологічне наповнення й став фундаментом для розвитку експериментальної психології.

Подальший розвиток цього поняття пов'язаний із діяльністю Вільгельма Вундта, засновника першої у світі психологічної лабораторії в Лейпцигу (1879). Вундт трактував психофізику як базову галузь нової науки про психіку, орієнтовану на експериментальне дослідження зв'язку між фізіологічними процесами й суб'єктивним досвідом. «Вундт розглядав психофізику як перехідну сферу між фізіологією та психологією, що має на меті встановити закономірний зв'язок між тілесними стимулами та свідомими відчуттями». (Araujo, 2021). У його концепції психофізика стала методологічним мостом між філософією та емпіричною психологією, заклавши підґрунтя для формування психології як самостійної дисципліни.

Отже, початково психофізика постала як міждисциплінарна галузь знання, що поєднала методи природничих наук із проблематикою філософії та психології. Її вихідною метою було встановлення закономірностей переходу фізичного стимулу

в психічне відчуття, а базовим принципом – вимірюваність цього переходу. Саме з цього етапу поняття «психофізика» почало поступово входити в інші сфери гуманітарного знання, серед іншого – в мистецтвознавство.

На межі XIX–XX століть поняття «психофізика» почало активно інтегруватися у сферу театральної педагогіки. Відбулося це у процесі пошуків нових методів акторської підготовки, спрямованих на подолання механістичної гри та наближення сценічного існування до органічності. У театральному дискурсі того часу стверджується ідея нерозривної єдності психічного та фізичного, за якою внутрішній емоційний стан актора невід'ємно пов'язаний із його тілесною дією.

У театральному мистецтві термін «психофізика» набув нового значення: він почав означати не лише галузь психологічних досліджень, а й практичний принцип акторської педагогіки, що визначає органіку сценічного існування та стає підґрунтям для подальшого розвитку сучасних психофізичних технік.

У цьому дослідженні психофізичні техніки розуміються як цілісна система методів, спрямованих на інтеграцію психічних і фізичних процесів у творчій діяльності актора, що забезпечує гармонію між внутрішнім станом виконавця та його зовнішнім екранним вираженням. Вони охоплюють як способи формування концентрації, уваги, уяви та емоційної пам'яті, так і практики тілесної організації руху, голосу та енергетики, які у взаємодії створюють умови для автентичного художнього існування в просторі акторської майстерності та аудіовізуального мистецтва.

У процесі розвитку театральної педагогіки й акторської майстерності психофізичні техніки сформувалися не як набір окремих прийомів, а як цілісна система, що характеризується внутрішньою структурованістю. Її основу становить взаємопов'язаність елементів, серед яких ключовими є тіло, психіка, емоція та голос. Кожен із цих компонентів функціонує не ізольовано, а в постійному взаємозв'язку з іншими: тілесна дія запускає психічний імпульс, емоційний стан знаходить вираження у голосі, а голос, у свою чергу, впливає на тілесну динаміку й психічний процес. Така взаємозалежність визначає органіку акторського існування та забезпечує ефективність психофізичних технік.

З огляду на це закономірним видається проведення паралелей із загальною теорією систем, яку розробив Людвіг фон Берталанфі.

Аспект	Зміст у теорії Берталанфі	Пояснення
Мета створення	Розробка універсальної науки про системи	Берталанфі прагнув знайти принципи, які діють у всіх видах систем – біологічних, соціальних, технічних, культурних.
Визначення системи	Система – це сукупність взаємопов'язаних елементів, що утворюють цілісність	Жоден елемент не можна зрозуміти ізольовано; важливо досліджувати їхню взаємодію.
Принцип цілісності	«Ціле більше, ніж сума його частин»	Властивості системи не зводяться до властивостей окремих елементів.
Відкритість систем	Системи взаємодіють із середовищем	На відміну від закритих механістичних моделей, відкриті системи обмінюються енергією, інформацією, матерією.
Ієрархічність	Будь-яка система включена у більшу систему і водночас складається з підсистем	Це дає змогу досліджувати різні рівні організації – від клітини до суспільства.
Гомеостаз	Системи мають здатність до саморегуляції й підтримання стабільності	Вони зберігають рівновагу, навіть за наявності змін у середовищі.
Розвиток	Системи еволюціонують і саморозвиваються	Їм властиві не лише стабільність, а й зміни, ускладнення, поява нових якостей (емерджентність).
Інтердисциплінарність	Загальна теорія систем може застосовуватись у різних науках	Від біології й кібернетики до соціології, психології та мистецтвознавства.

У межах дослідження системний підхід Л. фон Берталанфі дає змогу моделювати психофізичні техніки актора як цілісну структуру, де взаємодіють чотири ключові елементи: тіло – психіка – емоція – голос. У цій моделі кожен компонент функціонує не ізольовано, а у постійному взаємозв'язку з іншими, створюючи єдину динамічну систему акторської виразності.

Особливістю даного підходу є інтеграція внутрішніх процесів актора у координати екранної виразності, що формуються технічними параметрами зйомки. Так, кадрування визначає видиму частину тілесної дії (від мікрожестів у крупному плані до пластики руху в загальному плані); оптика впливає на сприйняття просторової динаміки та інтенсивності емоційних проявів; звук фіксує найтонші нюанси голосової експресії, пов'язані з психоемоційним станом актора; монтаж створює ритмічну структуру, яка вимагає від актора здатності до точного повторення емоцій і тілесних дій у різних дублікатах.

Системний підхід у **моделюванні психофізичних технік актора**

Компонент актора	**Зв'язок із системою**	**Екранний параметр**
Тіло	Формує пластичну дію, рух, мікровирази	Кадрування (крупний/середній/загальний план)
Психіка	Джерело внутрішніх імпульсів, уваги, уяви	Мізансцена, драматургія кадру
Емоція	Забезпечує внутрішню правду образу	Ритм дубля, монтажна структура
Голос	Передає емоційний стан і ритм сцени	Звук, робота з мікрофоном

Таким чином, системний підхід дає можливість розглядати психофізичні техніки не лише як педагогічний інструмент, а й як модель інтеграції внутрішнього й зовнішнього в умовах екранного мистецтва. Він акцентує необхідність взаємного узгодження психічних процесів актора з технічними параметрами кіновиробництва, що створює підґрунтя для формування поняття «екранної органіки»**.**

«Екранна органіка**»** – це стан акторської присутності перед камерою, коли внутрішній психоемоційний процес узгоджений із зовнішньою дією та ритмом зйомки. На відміну від театральної органіки, яка спирається на безперервність живої дії, екранна органіка враховує фрагментарність кінопроцесу: монтажну структуру, крупність кадру, тривалість дубля, технічні паузи. Вона проявляється через природність мікрореакцій, відповідність темпоритму персонажа об'єктивним умовам зйомки та відчуття «життя в кадрі».

Важливим є також усвідомлення відмінності між системним баченням психофізичних технік та фрагментарним використанням окремих методик. Використання ізольованих вправ без урахування їхньої взаємодії з іншими елементами призводить до втрати глибинного педагогічного ефекту та спрощення самого поняття психофізики. Лише системний підхід забезпечує формування акторської майстерності як органічного процесу, де тіло і психіка розвиваються у взаємній кореляції.

У роботі режисера аудіовізуальних мистецтв психофізичні техніки постають не як абстрактний теоретичний конструкт, а як практичний інструментарій**,** що безпосередньо пов'язаний з екранними умовами зйомки. Для систематизації цього досвіду доцільно застосувати принцип побудови матриці «техніка – режисерське завдання – екранні умови», яка дає змогу розкрити функціональність кожної техніки у конкретному виробничому процесі.

Так, метод Ф. М. Александера орієнтований на усвідомлення тіла і зняття м'язових затисків. У кіно цей підхід особливо важливий у роботі зі статичними мізансценами або у довгих планах, де камера фіксує найменші мікрорухи актора. Александер вважав, що поведінка людини має відповідати моделі «введення інформації – обробка – виведення інформації». Для реалізації цієї формули важливо стримувати миттєві м'язові реакції на подразники, даючи можливість обробити інформацію та підготувати адекватну реакцію. Завдяки цьому методові актор зберігає природність тілесного існування навіть у крупному плані, уникаючи напруженості, що руйнує екранну органіку.

Метод М. Фельденкрайза, заснований на усвідомленому русі, сприяє плавності переходів між емоційними станами. У своїй попередній статті ми вже розглядали цей метод детально. «Основні принципи методу Фельденкрайза: Органічний рух – актор вчиться рухатися максимально природно, без зайвого напруження чи форсування;

Тілесне усвідомлення – через м'які, некваплівi вправи актор починає краще відчувати власне тіло, його центр, баланс і можливості; Зв'язок між рухом і мисленням – рух сприймається не механічно, а як частина внутрішнього процесу, що впливає на емоційний стан і акторську гру» (Івашечкіна, 2025, с. 179). Для знімального майданчика, де сцени часто знімаються у фрагментарній і непослідовній структурі, цей метод дає змогу акторові швидко відновити необхідний психофізичний стан у кожному дублі та зберегти внутрішню концентрацію.

Голосові методики А. Лессака відкривають голос і забезпечують його емоційне наповнення. Метод Артура Лессак Барбо ґрунтується на принципі кінезенсики – внутрішнього відчуття резонансу, звукової хвилі та тілесного відгуку на голос. Він передбачає розвиток природного голосу через тілесну свободу та енергетичний баланс, акцентуючи увагу не на технічному контролі, а на взаємодії голосу з внутрішнім станом актора. «Голос і тіло є єдиним інтегрованим інструментом. Відкриття природного резонансу та енергії дає можливість максимально ефективного використання голосу» (Лессак, 1997).

Цінність цих методик для кіно полягає у роботі з мікрофоном і крупним планом, коли навіть найтонші дихальні та голосові нюанси стають помітними. Завдяки цим технікам актор може передати емоцію з високим ступенем автентичності, зберігаючи контроль над тембром і ритмом мовлення.

Техніка С. Мейснера забезпечує швидкий вхід у стан та автентичну реакцію на партнера. Сенфорд Мейснер (Sanford Meisner, 1905–1997), американський актор і викладач акторської майстерності, вважав, що уява як грунт для створення сценічних обставин слугує найкращим пропуском до емоційного світу актора і дає більшу свободу, при цьому краще відповідаючи художньому темпераменту і не завдаючи шкоди. В уявному сценарії можуть діяти реальні люди, але при цьому події будуть виключно вигаданими. Це не спогади, а радше надії та (або) страхи, прожиті у фантазії наяву.

У кінематографі вона набуває особливого значення в інтенсивних сценах із багатокамерною зйомкою, де важливо досягти природності кожної реакції й водночас витримати повторюваність емоцій у серії дублів.

Психологічний жест М. Чехова дає можливість сконденсувати емоційний стан у символічному русі чи позі, що є надзвичайно цінним для кіно, де акторові потрібно відтворювати той самий стан у різних технічних умовах зйомки.

Крім того, танцювально-рухова терапія та імпровізаційні практики створюють можливості для роботи з психоемоційним станом актора. Вони застосовуються як підготовчий інструмент перед зйомкою, надаючи можливість акторові зняти стрес, вийти за межі побутової тілесності та відкритися до експерименту з пластикою.

Таким чином, у межах аудіовізуального виробництва кожна техніка може бути розглянута крізь призму режисерського завдання (швидкий вхід у стан, повторюваність емоцій, контроль голосу чи тілесної дії) і співвіднесена з конкретними екранними умовами (тип плану, темпоритм зйомки, монтажна дискретність, робота зі звуком). Такий підхід перетворює психофізичні техніки на функціональну матрицю режисерських рішень, яка забезпечує точність, керованість і органічність акторського існування перед камерою.

Введення індикаторів якості

Однією з ключових проблем у використанні психофізичних технік у кінематографічному середовищі є відсутність чітких критеріїв їхньої результативності**.** На відміну від театру, де ефективність тренінгу здебільшого оцінюється якістю сценічного існування «тут і тепер», у аудіовізуальних мистецтвах виникає потреба у більш точних, операціоналізованих індикаторах, які дають змогу фіксувати сталість і повторюваність акторських станів у фрагментарному процесі зйомки. Саме тому у дослідженні пропонується набір метрик якості**,** що дають можливість оцінити ефективність застосування психофізичних технік.

1. Continuity index емоційної послідовності між дублями. Цей індикатор відображає, наскільки актор здатний відтворити однакову емоційну траєкторію у різних дублікатах однієї сцени. Умови кінозйомки часто вимагають розриву драматургічної дії на частини, що створює ризик втрати емоційної логіки. Continuity index дає змогу зафіксувати ступінь відповідності емоційних станів у різних дублів, що є критично важливим для монтажної цілісності.

2. Латентність входу у стан (секунди). Цей показник вимірює час, необхідний акторові для того, щоб після зовнішнього сигналу (режисерської команди, початку зйомки, дії партнера) увійти у заданий психофізичний стан. В умовах кінематографа, де дубль може починатися з різних моментів

сцени, швидкість «входження у стан» визначає якість роботи актора перед камерою. Чим коротший цей часовий проміжок, тим більш ефективною вважається техніка.

3. Варіативність інтенсивності голосу (dB) у межах рольового завдання. Голос у кіно є надзвичайно чутливим маркером внутрішнього стану. Робота з мікрофоном вимагає від актора точного контролю над інтенсивністю та тембром. Введення показника варіативності у децибелах дає змогу оцінити стабільність голосової дії: наскільки актор здатний зберігати емоційний зміст без небажаних перепадів гучності чи втрати інтонаційної цілісності.

4. Частка «придатних» дублів у межах блоку сцени. Цей індикатор відображає ефективність роботи актора у виробничому процесі: яка частка знятих дублів може бути використана у фінальному монтажі без додаткових правок чи перезйомок. Високий показник придатності дубля демонструє, що актор завдяки психофізичним технікам здатен стабільно відтворювати потрібний стан, мінімізуючи кількість невдалих повторів.

Висновки. Аналіз генези та сучасного функціонування психофізичних технік засвідчує, що це не випадковий набір вправ чи педагогічних прийомів, а системна методологічна категорія, яка інтегрує психологічний, тілесний, емоційний і голосовий виміри творчості актора. Від наукових пошуків Фехнера та Вундта до театральних практик XX століття та сучасних інтерпретацій у сфері аудіовізуального мистецтва психофізика поступово трансформувалася у багатовимірний інструмент, що поєднує наукове й мистецьке знання.

Системний підхід Л. фон Берталанфі дає змогу розглядати психофізичні техніки як цілісну динамічну структуру, у якій тіло, психіка, емоція і голос функціонують у постійній взаємодії. В умовах екранного виробництва ця взаємодія безпосередньо корелює з технічними параметрами кіномови – кадруванням, оптикою, звуком і монтажем. Таким чином, психофізичні техніки стають фундаментом формування «екранної органіки», що визначає достовірність і переконливість акторського існування перед камерою.

Запропоноване моделювання та введення індикаторів якості дає змогу подолати фрагментарність у трактуванні поняття «психофізика» та надати йому прикладного значення для практики режисера аудіовізуальних мистецтв. Це відкриває нові перспективи у методології підготовки актора та формуванні інструментарію режисерської роботи, зорієнтованого на вимоги сучасного кіно й телебачення.

Джерела та література

Араухо, С. (2021). Вільгельм Вундт. Див.: *Оксфордські бібліографії з психології*. DOI: 10.1093/obo/9780199828340-0273

Івашечкіна, М. (2025). Техніки опрацювання «тілесної виразності» як елемент психофізичного тренінгу актора в контексті аудіовізуальних мистецтв. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* Вип. 36. С. 174-181. URL: http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/332821

Корольчук, В., Корольчук, М. (2017). Технології психологічної допомоги подолання негативних наслідків професійного стресу. *Актуальні дослідження в сучасній вітчизняній екстремальній та кризовій психології* : монографія. Харків. 414 с. URL: https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/123456789/12957/1/Харьков%20-%20ВСЯ%20монография%20.pdf#page=414

Лессак, А. (1997). *Використання та тренування людського голосу: біодинамічний підхід до вокального життя*. Нью-Йорк: Макґроу-Гілл.

Робінсон, Д. (2020). Густав Теодор Фехнер: Психофізика та природничі науки. *Оксфордська дослідницька енциклопедія психології.* DOI: 10.1093/acrefore/9780190236557.013.491

Хлівна, О., Магдисюк, Л. (2022). *Психологія тілесності* : навч. посіб. Луцьк : Вежа-Друк.192 с. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/20892

References

Araujo, S. (2021). *Wilhelm Wundt.* In.: *Oxford Bibliographies in Psychology.* DOI: 10.1093/obo/9780199828340-0273

Ivashchekina, M. (2025). Tekhniky opratsiuvannia «tilesnoi vyraznosti» yak element psykhofizychnoho treninhu aktora v konteksti audiovizualnykh mystetstv. [Techniques of working through «bodily expressiveness» as an element of the actor's psychophysical training in the context of audiovisual arts]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 36. S. 174-181. URL: http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/332821 [in Ukrainian]

Khlivna O., Mahdysiuk L. (2022) *Psykholohiia tilesnosti* [Psychology of corporeality]: navchalnyi posibnyk.

Lutsk: Vezha-Druk. 192 s. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/20892 [in Ukrainian]

Korolchuk, V., Korolchuk, M. (2017) Tekhnolohii psykholohichnoyi dopomohy podolannya nehatyvnykh naslidkiv profesiynoho stresu.[Technologies of psychological assistance in overcoming negative consequences of professional stress] Aktualni doslidzhennia v suchasnii vitchyznyanii ekstremalniy ta kryzovii psykhologii: monohrafiya. Kharkiv. 414 s. URL: https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/123456789/12957/1/Харьков%20-%20ВСЯ%20монография%20.pdf#page=414 [in Ukrainian]

Lessac, A. (1997). *The use and training of the human voice: A bio-dynamic approach to vocal life*. New York: McGraw-Hill.

Robinson, D. (2020). Gustav Theodor Fechner: Psychophysics and natural sciences. *Oxford Research Encyclopedia of Psychology.* DOI: 10.1093/acrefore/9780190236557.013.491

Mariia Ivashechkina

Psychophysical techniques in directing for audiovisual arts: definition, system, and practical application

Abstract. Purpose. Research the peculiarities of using psychophysical techniques in the work of a director of audiovisual arts with actors. Explore the origin of the term «psychophysics». Define their systemic nature and functioning in relation to screen parameters. Examine the adaptation of theatrical methodologies (the somatic practices of F. M. Alexander and M. Feldenkrais, S. Meisner's method, A. Lessac's vocal systems, M. Chekhov's «psychological gesture» method) to the specifics of the cinematic environment. Determine how psychophysical techniques ensure the organic quality of the actor's existence within the fragmentary process of filming and contribute to the formation of screen authenticity. ***Research methodology.*** Analytical and comparative methods were used to study theoretical approaches to the actor's psychophysics in Ukrainian, European, and American traditions. L. von Bertalanffy's systems theory was applied to conceptualize psychophysical techniques as an integrated structure of «body – psyche – emotion – voice» within the coordinates of screen expressivity. The practical component is based on the analysis of archival and video sources, protocols of pedagogical observations, surveys of student actors, and practice-based research in film and television production. ***Scientific novelty of the research.*** For the first time, psychophysical techniques are systematically considered as a tool of the audiovisual arts director, rather than solely of the actor or theater pedagogue. The concept of «screen organicity» is defined as the result of integrating psychophysical methodologies into the filming process. A model «technique –directorial task – filming conditions» is proposed, enabling directors to consciously select psychophysical tools to achieve precision, repeatability, and authenticity of acting states in cinematic space. ***Conclusions.*** The article analyzes psychophysical techniques as a systemic category that integrates the psychological, bodily, emotional, and vocal dimensions of acting. Based on L. von Bertalanffy's systems approach, their functioning is examined in relation to screen parameters – framing, optics, sound, and editing. The concept of "screen organicity" is introduced, and quality indicators are proposed to assess the effectiveness of psychophysical techniques in cinematic performance. The study establishes a new methodological framework for directing practice in audiovisual arts.

Keywords: psychophysical techniques, psychophysics, audiovisual arts, directing; actor training, screen organicity, system theory.

Подано до редакції 01.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.229(438)”197”(045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345175

Клопенко Максим,
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3979-0604
аспірант кафедри кінознавства. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Maksym Klopenko,
Postgraduate student of Film Studies Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

ВІДЛУННЯ СУСПІЛЬНИХ ХВИЛЮВАНЬ У ПОЛЬСЬКОМУ ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО 1970-Х РОКІВ

Анотація. Мета статті – проаналізувавши творчість документалістів Томаша Зиґадла, Кшиштофа Кесльовського та Марцеля Лозінського, розкрити особливості екранного відтворення суспільних хвилювань, «морального неспокою» та соціально-політичної кризи в Польщі 1970-х років. ***Методологія дослідження***. У процесі дослідження застосовано кінознавчий аналіз для виявлення ключових тем документальних фільмів, особливостей режисерського спостереження та способів відтворення «нерепрезентованого» світу на екрані. Системний підхід використано для комплексного розгляду соціально-етичного виміру польського документального кіно та визначення його ролі у висвітленні суспільної реальності. За допомогою історичного методу окреслено загальний історичний контекст, який впливав на творчу діяльність режисерів і формував тематику їхніх робіт. ***Наукова новизна*** дослідження полягає в комплексному аналізі екранного зображення загальної «суспільної тривоги» у польському документальному кіно 1970-х років на прикладі робіт Т. Зиґадла, К. Кесльовського та М. Лозінського – режисерів, які сформували ідейно-естетичний код польського документального кіно доби «морального занепокоєння». Відсутність відповідних наукових розвідок в українському кінознавстві зумовлює потребу дослідження взаємозв’язку між документальною методикою польських режисерів, їх спостереженнями та соціальним запитом польського суспільства періоду 1970-х років. ***Висновки***. Польське документальне кіно другої половини XX століття є не лише унікальним мистецьким явищем, а й виразним індикатором суспільних процесів, що відбувалися у країні в період політичної кризи, соціальних трансформацій і невтомного морального пошуку польського суспільства. Саме через документальну форму митці змогли вловити й передати складну динаміку внутрішнього стану громадян, зафіксувати прояви їх невдоволення, соціальної напруги та водночас надій на зміни, а через долі звичайних людей показати масштабні суспільні колізії. На прикладі фільмів Т. Зиґадла, К. Кесльовського та М. Лозінського здійснено аналіз відтворення «морального неспокою» та загальної соціальної напруги у Польщі 1970-х років. Висвітлено роль режисера як свідка, аналітика та інтерпретатора реальності, який через документальне кіно трансформує соціальні проблеми у художні образи, поєднуючи об’єктивність із суб’єктивним поглядом.

Ключові слова: аудіовізуальне мистецтво та виробництво, польський кінематограф, документальне кіно, фільми «морального занепокоєння», режисер, кінопроцес, кіномова, рефлексія.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Як відомо, після завершення Другої світової війни Польща (як і більшість держав Східної Європи) опинилася під комуністичним правлінням, що супроводжувалося цензурою та уніфікацією культурних форм самовираження, типовою для авторитарних систем. У контексті загальної суспільної нестабільності режисери дедалі активніше намагалися відобразити на екрані реальні соціальні, економічні й політичні процеси, чимдалі більше стикаючись з феноменом так званого «морального занепокоєння», яке запанувало у свідомості поляків і набуло екранного втілення в ігровому кіно 1970-х років.

Попри значну увагу до феномену «морального занепокоєння» в польському ігровому кіно, документальний сегмент цього кінематографа залишається недостатньо вивченим. Окремі документальні фільми того часу так само стали своєрідною реакцією на кризу держави в ідеологічній та соціально-політичній площині. У 1970-х роках у польській документалістиці відбувалася помітна зміна поколінь. Молоді режисери-дебютанти продовжували традицію національного кіно, але поступово відходили від неореалістичної парадигми та принципу об'єктивної терплячої фіксації дійсності, притаманних школі Казімежа Карабаша. Одним із найяскравіших «шукачів» нового періоду стали такі документалісти як Томаш Зиґадло, Кшиштоф Кесльовський, Марцель Лозінський та інші митці. Вибір дослідження творчості саме цих трьох постатей не випадковий. Зважаючи на тематику та загальну ідейну орієнтацію документальних робіт цих режисерів, виникає потреба комплексного аналізу їхніх документальних спостережень та відтворення на екрані актуальних «суспільних хвилювань» польського соціокультурного простору. Документальне кіно стало важливим інструментом самопізнання та моральної рефлексії польського суспільства і саме у цей період кінематографічне спостереження перетворюється на форму громадянського висловлювання, а режисер постає інтерпретатором та критиком соціально-політичної реальності країни.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблематика відображення «суспільного неспокою» в польському документальному кіно розглядалася у численних наукових працях. Зокрема, М. Гальтоф (Haltof, 2003; 2019) присвятив свої дослідження історії розвитку польського кінематографа, окресливши в тому числі ключові тенденції розвитку документального кіно в Польщі другої половини XX століття. Важливим внеском у вивчення польського документального кіно є фундаментальна праця «Історія польського документального фільму (1945-2014)» під редакцією М. Хендриковської (Hendrykowska, 2015), в якій системно аналізується еволюція наративних і формальних стратегій польських неігрових фільмів, зокрема у контексті соціально-політичних змін та цензурного контролю, а також простежується трансформація документального методу Т. Зиґадла, К. Кесльовського та М. Лозінського. Особлива увага в кінознавчих розвідках приділяється творчості К. Кесльовського як провідного представника «морального занепокоєння» польського кіно 1970-х років. Зокрема, дослідник творчості режисера М. Яздон (Jazdon, 2002) дослідив документальні роботи Кесльовського, виявивши їхню здатність через деталізоване спостереження за повсякденністю передавати соціальні настрої і «моральний неспокій» суспільства.

Дослідники звертають увагу і на загальні особливості документальної режисури. Цій проблематиці присвячені праці К. Андерсона і М. Лукаса (Anderson & Lucas, 2016), Б. Ніколса (Nichols, 2017), М. Рабігера (Rabiger, 2009) та інших. Природу документального кіно та режисерського спостереження аналізують у своїх статтях українські науковці О. Безручко і В. Чайковська (Безручко & Чайковська, 2020), С. Гончарук та О. Проволовський (Гончарук & Проволовський, 2020), Р. Ширман і Б. Мусевич (Ширман & Мусевич, 2024) та інші.

Ключові для даного дослідження риси польського кіно «морального занепокоєння» аналізуються у статтях Д. Даберт (Даберт, 2000) та Т. Мічки (Miczka, 2007). Однак, незважаючи на численні дослідження польського документального кінематографа, кінознавчим розвідкам бракує уваги до проблематики неігрового кіно 1970-х рр., а саме – до відображення суспільних хвилювань і стану «морального неспокою» та способів формування сприйняття польської реальності другої половини XX ст.

Відтак ***метою статті*** є дослідження особливості розвитку польського документального кіно другої половини XX століття як засобу відображення суспільних хвилювань громадян у контексті феномену «морального занепокоєння», а також аналіз творчості Томаша Зиґадла, Кшиштофа Кесльовського та Марцеля Лозінського і визначення

їхнього внеску у формування критичної парадигми польської документалістики.

Виклад основного матеріалу. У 1970-х роках розвиток кінематографа «морального занепокоєння» став можливим завдяки поєднанню конкретних соціально-політичних обставин. Атмосфера протестних виступів 1976 року стимулювала формування опозиційного середовища, виникнення Комітету захисту робітників (KOR), зародження незалежного видавничого руху та розширення свободи слова. Ці процеси супроводжувалися активними пошуками нових художніх форм – зокрема в документальному кіно, особливо в межах «Краківської школи» (К. Кесльовський, М.Півовський, А. Кондратюк та ін.) (Miczka, 2007, с. 193). Збірка есеїв двох польських поетів Адама Загаєвського та Юліана Корнгаузера «Непредставлений світ» (1974) виконала роль маніфесту та теоретичної формули для покоління, яке отримало назву «Молода культура». Їхня концепція, що полягала в глибокій потребі відобразити «нерепрезентований світ», перейшла у художню площину кінематографа «морального занепокоєння». У своєму есе про післявоєнну польську літературу Загаєвський наголошував, що головна невідповідність полягає у суперечності між тим, що існує, і тим, що мало б бути. Він вважав, що деякі явища залишаються невизнаними і через це сама польська реальність є неповною, адже «існувати» означає бути відображеним у культурі (Zagajewski, 1974, с. 32). Поет критикував старше покоління митців за художні компроміси та ескапістські твори, які уникали осуду негативних явищ у ПНР. У контексті зародження кінематографа «морального занепокоєння» спостерігається аналогічна тенденція: новий підхід набув етичного виміру, а феномен «морального неспокою» став прямим наслідком соціального запиту (Haltof, 2003, с. 463-464).

Документальне кіно загалом є не лише засобом розповіді про реальність, а й засобом аналізу, інтерпретації та порушення суспільних питань, копітким процесом вибору й трансформації реальності крізь призму режисерських спостережень (Ширман & Мусевич, 2024, с. 292). Відомий кінорежисер і педагог Майкл Рабігер (Rabiger, 2009) наголошує важливість режисерського спостереження в процесі створення документальних фільмів. Це спостереження має відображати глибоке розуміння режисером подій, його власні переживання і погляд на суспільні явища.

К. Андерсон та М. Лукас (Anderson & Lucas, 2016, с. 34) вважають, що режисер повинен бути глибоко зануреним у реальність, яку він створює на екрані, а Ж.-Е. Сазерленд та К. М. Фелті (Sutherland & Feltey, 2013, с. 214) наголошують на важливості ролі режисера в трансформації реальних подій у кінематографічний наратив, вказують на те, що режисерське спостереження за конкретними деталями, реакціями персонажів дає змогу режисерам створити враження повноти реального життя. Теоретик документального кіно Б. Ніколс (Nichols, 2017, с. 24) слушно зазначає, що кожен документальний фільм є інтерпретацією світу, яку здійснює його режисер (Nichols, 2017, с. 24). Документальне кіно вимагає від нього не лише фіксації подій, а й активного сприйняття їх контексту і значущості, що допомагає створити об'єктивний й водночас суб'єктивний погляд на реальність.

Польські документалісти у 1970-х роках активно розмірковували над цією проблематикою і відповідно зосереджували увагу на розбіжності між ідеалізованим образом суспільства та його справжніми, часто конфліктними реаліями. Кшиштоф Кесльовський яскраво окреслив це: «Загалом нас дуже захоплювало відображення навколишньої дійсності. Ми відчували, наскільки це актуально. Комуністичний світ фактично не було описано. Точніше, був, але так, як він мав виглядати в ідеалі, а не так, як було в реальності» (Stok, 1993, с. 54-55).

Слід наголосити на міцному зв'язку між документальним кіно представників «Краківської групи» та кінематографом «морального занепокоєння». Багато польських режисерів 1950–1970-х років розпочинали кар'єру саме з документалістики, і її елементи залишалися характерними для їхніх фільмів. У 1970-х це проявлялося через залучення непрофесійних акторів, прагнення до життєвої автентичності та створення картин у дусі «малого реалізму», зосереджених на буденних темах, відтворених максимально природно (Haltof, 2003, с. 466). Кшиштоф Кесльовський і Томаш Зиґадло, разом із Богданом Косинським, у 1971 році сформулювали маніфест «Краківської групи», визначивши свої майбутні роботи як викривальні «фільми-протести». Вони заявляли, що камера має стати для них своєрідним скальпелем для виявлення суспільних недуг (Apor, 2018, с. 278). Зрештою, діяльність режисерів у 1970-х підтверджувала ідеї, проголошені «Молодою культурою», та позицію «Краківської групи» – розглядати кіно

як інструмент дослідження та аналізу соціальної реальності.

Водночас слід пам'ятати про те, що документальне кіно «здатне спровокувати виникнення мінливої персональної «точки зору» на подію» (Гончарук & Проволовський, 2020, с. 85). Як справедливо зауважують О. Безручко та В. Чайковська: «…в кадр втручаються наші упередження і естетичні уподобання, весь наш глядацький досвід, моральні й етичні критерії, які починають сортувати побачене згідно з нашими переконаннями…» (Безручко & Чайковська, 2020, с. 71). Режисер, виступаючи як посередник між подіями та глядачем, відображає своє власне бачення подій та осмислює їхнє значення. Такими об'єктивними спостерігачами й тлумачами реальності стали свого часу й польські документалісти.

Нові віяння у польському неігровому кіно, схильному до осмислення тем, притаманних так званому кіно «морального занепокоєння», починаються вже на початку 1970-х років. Саме в той час режисер Томаш Зиґадло (1947–2011) уперше заявив про себе документальною роботою «Початкова школа» (1971). Ця короткометражна стрічка, що складалася з восьми епізодів (відповідно до восьми років навчання у початковій школі), висвітлювала життя школярів і типові освітні проблеми. Учні різного віку ділилися своїми думками з приводу навчання. У процесі соціалізації діти починають усвідомлювати механізми функціонування суспільства та розуміти, які очікування на них покладають дорослі. У навчальному процесі фактично заохочується доносництво й зрада, а також формується «дводумство», необхідне для життя в авторитарному суспільстві (Hendrykowska, 2015, с. 262). Загальний підтекст був очевидний – у школі не заохочувалося вільне висловлення власних поглядів. Система не залишала простору для індивідуальності та незалежного мислення, а розумними визнавалися лише ті, хто вмів думати одне, але робити інше. Учні у стрічці наголошували, що навчання не розвиває їхньої уяви та не формує самостійності у судженнях. Основною темою фільму стає поступова втрата свободи думки у дітей, яким доводиться підпорядковуватись владі педагогів, а через них – владі держави.

Зиґадло у цій короткометражній стрічці зумів відчути суспільні настрої та тривожну атмосферу, що панувала у країні. Зображення дитячих дискусій у грудні 1970 року, ймовірно навіяних розмовами з дорослими, як наголошують М. Яздон і П. Плавушевський, справило значний резонанс серед глядачів, які дивилися картину (Hendrykowska, 2015, с. 263). Не випадковими видаються й очевидні символічні паралелі: школа постає метафорою держави, діти – образом суспільства, а вчителі, правила та дисциплінарний лад – втіленням владної системи, що підтримується державною пропагандою. Інакше кажучи, політична структура бере початок в освітній моделі, а механізми її роботи відтворюють функціонування влади. Події березня 1968 року та грудня 1970 року стали своєрідною межею, після якої почали з'являтися подібні фільми, що заглиблювалися у гостріші суспільні проблеми.

Говорячи про постать Томаша Зиґадла, неодмінно слід згадати його участь у фільмі, який закріпив його критичний підхід у документальному кіно – «Робітники 1971: Нічого про нас без нас» (1972), знятому разом з К. Кесьльовським. Врешті, Кесьльовський та Зиґадло у співпраці з іншими молодими документалістами – Войцехом Вишневським, Вітольдом Стоком та Тадеушем Валендовським під керівництвом Богдана Косинського працювали над створенням колективного портрета трудящих та їх становища у тодішній Польщі. Спільна робота над цим фільмом об'єднала спільноту молодих документалістів, для яких було важливо не приховувати правди на екрані. Зиґадло згадував ті часи так: «У нас було надзвичайно сильне почуття приналежності до покоління. У нас було кілька спільних речей – передусім досвід березня 1968-го, коли ми побачили і відчули що на наших очах відбувається щось жахливе. У нас у всіх було особливе ставлення до документалістики, ми були переконані, що хоч і треба розіграти з владою фальшиві карти, але можна сказати правду про реальність» (Hendrykowska, 2015, с. 270). Його слова цілком виправдовують творчий підхід, який викристалізувався у «Початковій школі». Критичний погляд на «нерепрезентований світ» насправді поєднувався з морально-етичними домінантами, характерними для польських кінематографістів «морального занепокоєння» 1970-х років. У пізніших, вже ігрових, роботах «Ребус» (1977) та «Метелик» (1980) Зиґадло продовжив лінію розкриття суспільної і особистої «моральної тривоги» свого героя.

Інтерес до суспільних хвилювань і внутрішнього «тривожного» світу героїв був притаманний

багатьом митцям тієї доби, зокрема Кшиштофу Кесльовському, який визнавав пріоритет індивідуальної долі та особистих переживань персонажів як у документальних роботах, так і в ігрових фільмах. Початковий етап творчості одного з найпомітніших представників польського кінематографа «морального занепокоєння» був тісно пов'язаний із документальним кіно. Погляд цього режисера був спрямований на максимально точне й правдиве відображення дійсності, водночас у ньому проглядалося прагнення до пошуку рис, властивих художньому кінематографу.

К. Кесльовський, який згодом упевнено перейде до ігрового кіно, встиг зняти низку короткометражних документальних картин, що відтворювали атмосферу соціального занепокоєння через спостереження за повсякденністю міських мешканців, робітників і солдатів. У своїх документальних фільмах автор виявляв виняткову чутливість та уважність до людських доль. Формуючись під сильним впливом школи Казімєжа Карабаша та соціально орієнтованого кіно Кена Лоуча, режисер у 1966 році дебютував двома короткометражними фільмами. Стрічка «Трамвай», створена під керівництвом Ванди Якубовської, та фільм «Установа» (про бюрократичний механізм державної машини), знятий під керівництвом К. Карабаша, стали першими кроками митця.

У короткометражному фільмі «З міста Лодзь» (1969) Кесльовський створив цілісний портрет міста з фрагментів побуту та розмов його жителів, а наступного року зняв «Завод», де у вигляді контрасту постають оптимістичні звіти з партійних нарад на тракторному підприємстві та реальні, тяжкі умови праці робітників. У 1970-му, спільно з Анджеєм Тітковим, він знімає стрічку «Я був солдатом», де сліпі ветерани ділилися спогадами про війну, тим самим підважуючи офіційний героїчний наратив, сформований владою.

Політичного звучання набули документальні роботи Кесльовського «Фабрика» (1970), де йшлося про життя польських робітників, та «Робітники '71: нічого про нас без нас» (1971, разом із Т. Зигадлом). Зйомки фільму відбувалися восени 1971 року, після хвилі страйків, що прокотилися Польщею в грудні 1970 р. і в січні та лютому 1971 р. В кадрі працівники їдуть потягом на роботу. За вікнами видно гасла: «Промисловість – Прогрес – Соціалізм», «Соціалізм – гарантія безпеки та гармонійного розвитку ПНР», «Слава народу». Дехто з працівників дрімає, заколисаний стукотом коліс. Цей потяг справді стає метафорою Польщі кінця 1960-х років, яка дрімає в стагнації «малої стабілізації». Початок фільму і вихід працівників з потяга вказує на початок нового періоду в історії Польщі, часу надій на зміни, що відлунює у словах самих робітників. Саме в розмовах із робітниками прозвучали справжні суспільні настрої – відчуття позбавленості власного голосу й ігнорування з боку партійної влади. У своїх висловлюваннях вони нарікали на низькі заробітки та високі ціни, на труднощі з доступом до товарів і на те, що партійне керівництво не полегшує їхнього існування. Робітники бояться скаржитися на своє становище, вони не розуміють, чому просування по службі визначається не компетенціями працівника, а його або її приналежністю до партії.

К. Кесльовський і Т. Зигадло побачили можливість для документального кіно про хвилю очікуваних змін після грудня 1970 року, однак меседж фільму був неприйнятним для влади (Hendrykowska, 2015, с. 270). Вочевидь, у такому вигляді його не допустили до публічного показу. Стрічку перемонтували без участі Кесльовського, усунувши всі діалоги, які влада вважала небажаними. Лише після цього картину продемонстрували на телебаченні – та й то лише один раз. Для самого режисера ця ситуація стала надзвичайно травматичною: він пережив глибоке розчарування через марність спроб щось змінити та усвідомив, що подібні голоси фактично нікому не потрібні.

Симптоми соціальної напруги проявилися й у документальній притчі «Рефрен» (1972), де родичі померлих зіштовхуються з холодним і бездушним чиновницьким формалізмом, а також у фільмі «Муляр» (знятий у 1973 р., але представлений лише у 1980-х), у якому Кесльовський надав простір для саморефлексії робітникові-мулярю. Герой ділиться власними спогадами, роздумує про віру в комуністичні ідеали та своє членство у партії, водночас визнаючи глибоке розчарування після придушення Познанського повстання 1956 року. Саме тоді він вирішив відмовитися від ролі партійного функціонера й повернувся до звичайної праці.

Прихована, замаскована під сатиричний гротеск критика системи прозвучала у фільмі «Автобіографія» (1975), де Кесльовський поєднав документальні кадри засідань Політбюро з історією вигаданого персонажа, який перебуває під наг-

лядом. Режисерові вдалося переконати реальний партійний комітет винести «вирок» вигаданому герою – партійцю бездоганної репутації, для якого він вигадав ім'я, біографію та політичні «гріхи».

Неабияким моральним випробуванням для Кесльовського став його фільм «Не знаю» (1977). У ньому директор заводу з Нижньої Сілезії відверто розповів про свою боротьбу проти корумпованих практик місцевих партійців. Його особиста історія завершилася трагічно: після звільнення та виключення з партії чоловік опинився без роботи, без майбутнього і в фіналі промовив: «Я не знаю, як мені далі жити». Ця гірка сповідь перегукувалася з символічною назвою відомої документальної роботи Марцеля Лозінського «Як жити?» (1977). Просте, але екзистенційно болісне питання звучало для дезорієнтованих поляків як вирок, адже знайти відповідь на нього, так само як і вихід з лабіринту суспільної кризи 1970-х років, було напрочуд складно (Даберт, 2000, с. 40).

У творчому доробку Кесльовського знаходимо і знаковий твір, присвячений представникові системи – «З погляду нічного сторожа» (1978). У центрі оповіді – Маріан Осух, який ділиться власними уявленнями про те, як слід організувати світ: він засуджує всіх «неправильних» осіб, порушників режиму, тих, хто висловлював невдоволення комуністичною владою, натомість схвально відгукується про державу, її репресивні методи і навіть підтримує ідею смертної кари. Кесльовський утримався від авторських коментарів, обмежившись фіксацією дійсності. Такий прийом (який, власне, відповідає принципам чесного докуменаліста) неодноразово ставав предметом дискусій і викликав звинувачення у тому, що режисер нібито демонструє лояльність до влади або ж ухиляється від власної позиції.

Більш багатогранним, проте не менш лаконічним зрізом польського суспільства став його видатний фільм «Балакаючі голови» (1980). Взявши за основу фільму інтерв'ю з респондентами різного віку – від наймолодших до найстарших, Кесльовський поставив їм лише два запитання: «Хто ви?» і «Чого ви хочете?». У відповідях виразно проступає невдоволення дорослого населення власним життям: люди прагнуть щастя, гідності, поваги до прав людини, відсутності гноблення, байдужості й жорстокості.

Перехід Кесльовського від документалістики до ігрового кіно був зумовлений багато в чому етичними міркуваннями, однак саме у сфері неігрового кіно режисер уперше зафіксував «моральний неспокій» своїх співгромадян, поєднуючи у власному стилі точність і лаконізм із емоційною стриманістю та раціональною виваженістю, завжди наголошуючи соціальний підтекст. Його документальні роботи, пройняті щирим інтересом до щоденних турбот «маленької людини», не вступали у відкрите протистояння з дійсністю, але відображали ті її фрагменти, що не вкладалися в оптимістичні рамки державної пропаганди. Його документальні стрічки, так само як і ранні ігрові роботи, висвітлювали недоліки комуністичної системи, яка заперечувала індивідуальність людини, відзначалися стриманою формою і холодним відтворенням сірої дійсності ПНР.

Фільми Кесльовського спочатку багато в чому наслідували приклад його наставника К. Карабаша, хоча подекуди дослідники також відзначають вплив течії «прямого кіно». Концептуально важливим запозиченням цього напряму для Кесльовського схоже було невтручання автора в безпосередній процес зйомки, адже тоді він не може нав'язати власне бачення, а сюжет розгортається природними фактами (Гончарук & Проволовський, 2020, с. 86). М. Яздон так підсумував документальну діяльність Кесльовського: «Героями документальних фільмів Кесльовського є люди праці, тобто ті, хто згідно з офіційною доктриною, проголошеною можновладцями, здійснює владу в державі. У своїх фільмах Кесльовський показує, що в, здавалося б, безкласовому суспільстві існує чіткий поділ на привілейованих і підлеглих, а також на сильних і слабких. Сильні – це ті, хто зумів зайняти в офіційній системі позицію, яка дає їм можливість «здійснювати владу над іншими (бюрократ, партійний активіст). <...> Режисер показує, що колективний герой, який найчастіше фігурує в його фільмах, має обличчя людини, про яку тодішня влада не хотіла згадувати, легітимізуючи себе та свої дії гаслом роботи на благо мас» (Jazdon, 2002, с. 10). Вже ранні неігрові картини Кесльовського містили в собі екзистенціальні інтонації, що стали визначальними для його подальшої творчості. Не дивно, що природною реакцією на «нерепрезентовану» в кіно реальність «суспільного занепокоєння» стало звернення режисера до автентичного документального методу.

Схожі мотиви проглядались і у творчості одного із найвизначніших польських документаліс-

тів – Марцеля Лозінського. Режисер розпочинав свою діяльність як асистент К. Кесльовського під час роботи над короткометражною стрічкою «Фабрика» (1970). У 1970-х роках співпрацював із кінооб'єднанням «Х» Анджея Вайди та Варшавською студією документальних фільмів, однак у січні 1980 року був тимчасово відсторонений наказом міністра культури після заборони цензурою його стрічок «Іспит зрілості» та «Проба мікрофону». У період воєнного стану Лозінський разом із колегами документував діяльність підпільної «Солідарності».

Характерно, що стрічки Лозінського, створені у 1970-1980-х роках, розкривали не тільки соціальну природу людського існування, а й показували ілюзорність комуністичної дійсності та механізми маніпуляцій з боку влади. Його світоглядна позиція та особлива режисерська оптика часто асоціюються з назвою його короткометражного фільму «Погляд знизу» (1971), адже дійсність у його творах справді була відтворена «очима знизу» (Hendrykowska, 2015, с. 297).

У власній творчій методології Лозінський застосовував підхід, який назвав «згущенням реальності». Він полягав у введенні до процесу зйомок окремих учасників, здатних відкрити приховані від камери грані навколишнього життя. Фактично це означало використання «акторів» у реальних ситуаціях, де їхня роль зводилася до провокування певного розвитку подій і виокремлення деталей, зазвичай непомітних пересічному глядачеві. Саме ця стратегія вирізняла Лозінського серед інших документалістів. Він порівнював кінематограф із «акваріумом, який потрібно струснути, щоб розбудити сонну рибу» (Zwiefka, 2019, с. 86).

Говорячи про показ соціально-моральних дилем у фільмографії Лозінського, слід згадати його шестихвилинний фільм «Король» (1975), що розповідає про кравця, який у часи війни шив уніформу для німецьких офіцерів. У час зйомок герой, уже власник кав'ярні, залишався у своєму містечку фактичним «королем», демонструючи повну відсутність сорому за власний опортунізм (Hendrykowska, 2015, с. 302).

У 1970-ті роки режисер продовжував дивитися на реальність крізь подвійний вимір – індивідуальний і колективний. В одній зі своїх найвідоміших стрічок «Як жити?» (1977) він досліджував механізми, що формували соціальну дійсність того часу, поєднуючи елементи неігрового та ігрового кіно. Саме через подібний підхід його роботи інколи визначали як «парадокументальні» (Haltof, 2019, с. 231). Безперечно, межа між ігровими та неігровими фільмами, де виражений конкретний історичний контекст часу, може бути досить тонкою, адже в обох видах режисери намагаються відтворити історичну дійсність (Косачова, 2023, с. 56). Стрічка Лозінського, створена за сприяння кінооб'єднання «Х» під патронатом Анджея Вайди, органічно вписується в естетику «морального занепокоєння» кінця 1970-х.

Події фільму відбуваються у літньому таборі, який організувала молодіжна організація для молодих подружніх пар. Камера спостерігає за їхньою участю в ініціативі «Зразкова родина». Згідно з партійною доктриною, це мало бути не лише «активне» дозвілля, а й спосіб «усуспільнення» учасників. Організатори прагнули забезпечити суворе дотримання правил: конкурс за звання «найкращої сімейної пари» передбачав оцінювання родин, перевірку їх політичних переконань, громадянської активності, ставлення до колективу та методів виховання дітей. Щодня оголошувалися підсумкові бали, а також проводилися своєрідні «екзамени» з громадських і політичних питань. Проте боротьба за головний приз – пральну машину – привідкрила низку гострих суперечностей: не всі родини були готові безумовно дотримуватися правил, а «таємне журі» з числа мешканців табору не лише стежило, а й інколи втручалося в особисте життя учасників. Саме це поступово створювало атмосферу подвійних стандартів, що віддзеркалювала суспільні практики тієї доби.

Фільм Лозінського репрезентував модель своєрідної мікродержави, яка існує за власними законами, із системою заохочень та покарань і внутрішнім апаратом прихованого нагляду. Такий образ суспільства демонстрував прообраз тоталітарної структури, у якій чітко простежуються соціальна апатія, конформізм, а також типові форми поведінки людини в умовах постійного контролю та владного тиску.

У подібному тематичному руслі було створено й фільм «Іспит зрілості» (1979). Стрічка відтворює атмосферу випускних іспитів у варшавській школі, де учні зобов'язані демонструвати знання конституції, давати відповіді щодо Польської об'єднаної робітничої партії, засад соціалістичного устрою та моральних якостей партійця. Проте весь процес зводиться радше до механічного відтворення

ідеологічних формул відповідно до офіційної пропаганди, тоді як реальні погляди випускників відчутно відрізняються від вимовлених слів. У приватному спілкуванні молодь відкрито визнає, що застосовує стратегію конформізму та удаваної щирості, аби догодити екзаменаторам. У коридорах вони жартують зі своїх власних відповідей, демонструючи розрив між щирістю й публічними формулами, а також усвідомлення показної брехні й лицемірства, до яких вимушені долучитись. Лозінський знову викривав феномен подвійних стандартів і небезпечного дводумства, притаманного суспільству «реального соціалізму».

Висновки. Характерною ознакою польських документальних робіт 1970-х років стало висвітлення численних суперечностей між офіційно проголошеними ідеологічними гаслами та приватним життям громадян, сповненим моральних дилем і тривог. Ця тематика тривалий час продовжувала залишатись надзвичайно гострою для суспільства і споріднювала окремі документальні твори з концепцією кіно «морального занепокоєння» 1970-х років. Недарма герої таких видатних фільмів періоду «морального занепокоєння», як «Людина з мармуру» (1976) А. Вайди та «Кіноаматор» (1978) К. Кесльовського, це колишні документалісти, які намагаються знайти правду про минуле і сьогодення країни, в якій вони живуть.

Польське документальне кіно другої половини XX століття стало не лише художнім відображенням доби, а й формою суспільного самоусвідомлення, що фіксувала глибинні процеси духовної й соціальної трансформації польського народу. У цьому контексті творчість режисерів Т. Зиґадла, К. Кесльовського та М. Лозінського демонструє три різні, але взаємопов'язані підходи до осмислення людини в умовах «реального соціалізму». 1971 рік – рік виходу «Початкової школи» Т. Зиґадла – недарма вважається поворотним моментом польської документалістики, оскільки з'явилась група нового покоління, яка видозмінила обличчя польського кіно фільмами, набагато яскравіше залученими у коло принципових соціальних питань. Документальні фільми Зиґадла, створені в атмосфері «морального неспокою» 1970-х, стали дзеркалом стану соціуму, який намагався знайти баланс між особистою чесністю та пристосуванням до системи.

К. Кесльовський, який розпочинав свій творчий шлях саме в документалістиці, зумів поєднати спостережливість реаліста з глибоким гуманістичним поглядом на людину, перетворюючи навіть коротку замальовку на філософське узагальнення доби. Вже його ранні фільми стали глибокими роздумами про моральну втому суспільства, про суперечність між офіційною ідеологією та правдою людського досвіду. Прагнучи показати дійсність без прикрас, Кесльовський заклав підвалини для нового типу документального мислення – чутливого до психологічних і моральних нюансів, але водночас критичного до політичної реальності.

Подібні мотиви простежуються в творчості М. Лозінського, який зосереджував увагу на дослідженні людини у конкретних соціально-політичних обставинах, на фіксації моделей поведінки та мислення в умовах втрати моральних орієнтирів. Лозінський продовжив і поглибив цю проблематику у польському документальному кіно, додавши елементи експерименту й соціального аналізу. Еволюція творчого шляху Лозінського загалом відображає тенденцію, властиву польському документальному кіно того часу: від критичних робіт 1970-х до більш універсальних і глибоко особистісних стрічок, що досліджують філософсько-екзистенційні питання життя.

Таким чином, фільми Зиґадла, Кесльовського й Лозінського репрезентують різні грані єдиного процесу – прагнення відшукати правду, якої гостро потребувало суспільство. Через увагу до «малих історій» режисери відкривали великі соціальні портрети, формуючи своєрідну альтернативну історію Польщі другої половини XX століття. Сьогодні аналіз цих фільмів дає змогу осмислити не лише минуле, а й сучасні стратегії взаємодії документалістики з соціальною реальністю, зокрема в контексті нових форм пропаганди, медіаманіпуляцій і суспільної поляризації.

Перспективним напрямом подальших досліджень є розгляд творчості інших польських документалістів, порівняння польської документальної традиції з аналогічними явищами у країнах Центрально-Східної Європи, а також вивчення впливу цих режисерів на сучасне європейське документальне кіно. Адже польська школа документалістики показала, що навіть у часи буремних соціальних криз документальний фільм може бути не лише свідченням часу, а й впливовим чинником суспільних змін.

Джерела та література

Безручко О., & Чайковська В. (2020). Особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, № 3(1). С. 65-74.

Гончарук, С., & Проволовський, О. (2020). Постановча реальність документального кіно: прояви та смисли. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, № 3(1). С. 83-91.

Даберт, Д. (2000). Як жити? Про кіно морального неспокою сьогодні. *Кіно-Театр*, № 5. С. 40-43.

Косачова, О. (2023) Історична тематика в ігровому і документальному кінематографі: порівняльний аналіз. *Культура України*. Вип. 79. С. 46-59.

Ширман, Р., & Мусевич, Б. (2024). Режисерське спостереження як фокусування достовірності сприйняття реальних подій в сучасному документальному кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, № 7(2), С. 288-299.

Anderson, K., & Lucas, M., (2016). *Documentary Voice & Vision: A Creative Approach to Non-Fiction Media Production*. New York: Routledge. 484 p.

Apor, B., Apor, P., & Horváth, S.(eds). (2018). *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe.* Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. Budapest. 636 p.

Haltof, M. (2003). Screening the unrepresented world: Kieslowski's early film-essays («Personnel», «The scar», and «The calm»). *The Polish Review*. Vol. 48, Nr. 4. P. 463-481.

Haltof, M. (2019). *Polish cinema: a history*. New York: Berghahn Books. 516 p.

Hendrykowska M. (ed.). (2015). *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria Filmoznawcza, Nr. 14. 776 p.

Jazdon, M. (2002). *Dokumenty Kieślowskiego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. 244 p.

Miczka, T. (2007). Kino moralnego niepokoju. Źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981. A. Achtelik, J. Tambor (red.), *Sztuka to rzemiosło. T. 3, Nauczyć Polski i polskiego* (p. 187-204) Katowice: Wydawnictwo Gnome.

Nichols, B., (2017). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press. 280 p.

Rabiger, M., (2009). *Directing the Documentary*. London: Focal Press. 672 p.

Stok, D. (Ed.). (1993). *Kieslowski on Kieslowski*. Faber and Faber. 304 p.

Sutherland, J., & Feltey, K. (eds.). (2013). *Cinematic Sociology: Social Life in Film*. 2nd ed. Thousand Oaks: SAGE Publications. 496 p.

Zagajewski, A., & Kornhauser, J. (1974). *Swiat nie przedstawiony*. Krakow: Wydawnictwo Literackie. 210 p.

Zwiefka, A. (2019). Prawdziwa fikcja. O przekraczaniu granic gatunkowych w filmie dokumentalnym. *Kultura i Edukacja,* Nr. 3(125). P. 86-96.

References

Bezruchko O., & Chaikovska V. (2020). Osoblivosti vtilennya rezhiserskogo zadumu u dokumentalnomu filmi-sposterezhenni [Features of the Implementation of the Director's Intent in Documentary Surveillance-film]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production,* Nr 3(1). P. 65-74. [in Ukrainian]

Honcharuk, S., & Provolovskyi, O. (2020). Postanovcha realnist dokumentalnogo kino: proyavi ta smisli [The Staged Reality of Documentary Films: Manifestations and Meanings]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production,* Nr 3(1). P. 83-91. [in Ukrainian]

Dabert, D. (2000). Yak zhyty? Pro kino moralnogo nespokoyu sogodni [How to live? About the cinema of moral anxiety today]. *Kino-Teatr,* Nr 5. P. 40-43. [in Ukrainian]

Kosachova, O. (2023). Istorichna tematika v igrovomu i dokumentalnomu kinematografi: porivnyalnij analiz [Historical themes in feature and documentary cinema: a comparative analysis]. *Culture of Ukraine*. Vol. 79. P. 46-59. [in Ukrainian]

Shyrman R., & Musevych, B. (2024). Rezhiserske sposterezhennya yak fokusuvannya dostovirnosti sprijnyattya realnih podij v suchasnomu dokumentalnomu kino [Director's Observation as a Focus of Authenticity of Real Events Perception in Contemporary Documentary Cinema]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production,* Nr 7(2). P. 288-299. [in Ukrainian]

Anderson, K., & Lucas, M., (2016). *Documentary Voice & Vision: A Creative Approach to Non-Fiction Media Production*. New York: Routledge. 484 p.

Apor, B., Apor, P., & Horváth, S.(eds). (2018). *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe.* Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. Budapest. 636 p.

Haltof, M. (2003). Screening the unrepresented world: Kieslowski's early film-essays («Personnel», «The scar», and «The calm»). *The Polish Review*. Vol. 48, Nr. 4. P. 463-481.

Haltof, M. (2019). *Polish cinema: a history*. New York: Berghahn Books. 516 p.

Hendrykowska M. (ed.). (2015). *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria Filmoznawcza, Nr. 14. 776 p.

Jazdon, M. (2002). *Dokumenty Kieślowskiego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. 244 p.

Miczka, T. (2007). Kino moralnego niepokoju. Źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981. A. Achtelik, J. Tambor (red.), *Sztuka to rzemiosło. T. 3, Nauczyć Polski i polskiego* (s. 187-204) Katowice: Wydawnictwo Gnome.

Nichols, B., (2017). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press. 280 p.

Rabiger, M., (2009). *Directing the Documentary*. London: Focal Press. 672 p.

Stok, D. (Ed.). (1993). *Kieslowski on Kieslowski*. Faber and Faber. 304 p.

Sutherland, J., & Feltey, K. (eds.). (2013). *Cinematic Sociology: Social Life in Film*. 2nd ed. Thousand Oaks: SAGE Publications. 496 p.

Zagajewski, A., & Kornhauser, J. (1974). *Swiat nie przedstawiony*. Krakow: Wydawnictwo Literackie. 210 p.

Zwiefka, A. (2019). Prawdziwa fikcja. O przekraczaniu granic gatunkowych w filmie dokumentalnym. *Kultura i Edukacja.* Nr. 3(125). P. 86-96.

Maksym Klopenko

The echo of social upheavals in Polish documentary cinema of the 1970s

Abstract. Purpose. By analyzing the works of documentary filmmakers Tomasz Zygadło, Krzysztof Kieślowski, and Marcel Łoziński, the aim is to reveal the features of cinematic representation of social unrest, moral anxiety, and the socio-political crisis in Poland during the 1970s. ***Research methodology***. The study employs film analysis to identify the key themes of documentary films, the specifics of directorial observation, and the ways of depicting the «unrepresented» world on screen. A systemic approach is applied to comprehensively examine the socio-ethical dimension of Polish documentary cinema and to determine its role in reflecting social reality. The historical method is used to outline the broader historical context that influenced the directors' creative activity and shaped the thematic content of their works. ***The scientific novelty.*** The research provides a comprehensive analysis of the cinematic representation of general «social anxiety» in Polish documentary cinema of the 1970s, based on the works of T. Zygadło, K. Kieślowski, and M. Łoziński – filmmakers who defined the ideological and aesthetic code of Polish documentary cinema of the «cinema of moral anxiety» period. The lack of corresponding research in Ukrainian film studies highlights the need to explore the interrelation between the documentary methods of Polish directors, their observations, and the social demands of Polish society in the 1970s. ***Conclusions***. Polish documentary cinema of the second half of the 20th century is not only a unique artistic phenomenon but also a vivid indicator of the social processes that took place in the country during a period of political crisis, social transformation, and the tireless moral search of Polish society. It was through the documentary form that filmmakers were able to capture and convey the complex dynamics of citizens' inner states, to record manifestations of their dissatisfaction, social tension, and, at the same time, their hopes for change. Through the stories of ordinary people, they revealed large-scale social conflicts. Using the example of films by T. Zygadło, K. Kieślowski, and M. Łoziński, the study analyzes the depiction of «moral unrest» and general social tension in Poland during the 1970s. It highlights the role of the director as a witness, analyst, and interpreter of reality who, through documentary cinema, transforms social problems into artistic imagery, combining objectivity with a subjective perspective.

Keywords: audiovisual art and production, Polish cinema, documentary, films of «moral concern», director, film process, film language, reflection.

Подано до редакції 30.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.631(477)”20”(045)
DOI: 10.34026/1997-4264.37.2025.345176

Кочарян Інна,
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0334-005
доктор економічних наук, доцент кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Inna Kocharian,
Doctor of Economic Sciences, Associate Professor, of Audiovisual Art Production and Productions Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

ФІНАНСОВЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПРОДЮСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ: СУЧАСНІ ПІДХОДИ, ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Анотація. Мета дослідження – формування системного бачення сучасних підходів до фінансового забезпечення продюсерської діяльності в Україні. ***Методологія дослідження*** базується на системно-структурному підході, порівняльному аналізі, економічній оцінці інструментів фінансування та тематичних дослідженнях практик спільного виробництва, що уможливлює аналіз продюсерської діяльності як творчого і фінансово-організаційного процесу водночас. ***Наукова новизна*** полягає у всебічному обґрунтуванні диверсифікованих моделей фінансування, що поєднують державну підтримку, ринкові інвестиції, а також інструменти міжнародного партнерства. Акцентовано необхідність адаптивних фінансових стратегій, які збалансовують творчу автономію, комерційну життєздатність та культурну місію. У ***Висновках*** обґрунтовано потребу у створенні гнучких моделей фінансування продюсерських проєктів, що враховують ризики, інноваційність та інституційну підтримку, відкриваючи нові можливості для інтеграції України у міжнародний культурний простір. Наголошено, що традиційні механізми фінансування – насамперед державні гранти та субсидії – залишаються важливими для національного культурного виробництва, але є недостатніми для забезпечення довгострокової галузевої стійкості. Продемонстровано зростаюче значення приватних інвестицій, венчурного капіталу, міжнародних культурних програм і стратегій спільного виробництва. Визначено краудфандинг як ефективний інструмент для незалежних і соціально значущих проєктів; зазначено, що моделі спільного виробництва знижують інвестиційні ризики та зміцнюють міжнародне позиціонування українських культурних продуктів. Концептуалізовано особу продюсера як ключового координатора фінансування проєктів та управління ризиками на всіх етапах виробництва. Запропоновано використання отриманих результатів як основи для розробки інструментів державної культурної політики, рекомендацій щодо фінансування проєктів і стратегій післявоєнної відбудови аудіовізуального сектору України.

Ключові слова: фінансова підтримка, продюсерська діяльність, копродукція, краудфандинг, венчурне фінансування, культурні індустрії, аудіовізуальний сектор.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасні підходи до фінансування культурного сектору в умовах кризових викликів передбачають перехід від фрагментарної підтримки окремих проєктів до системних моделей стійкості культурної інфраструктури. Згідно з рекомендаціями UNESCO (2020), державна культурна політика має забезпечувати мультиджерельне фінансування, включаючи прямі бюджетні дотації, податкові стимули для креативних індустрій, а також механізми громадського та міжнародного співфінансування. Наголошується, що роль держави в період кризи полягає не лише у фінансовій підтримці, а й у підтримці інституційної стабільності культурних організацій, що дає можливість зберегти культурну ідентичність ісоціальну згуртованість.

Фінансове забезпечення є фундаментальною основою функціонування та розвитку продюсерської діяльності, яка охоплює як кінематограф, так і суміжні сфери культурних індустрій. У сучасних умовах трансформаційних процесів українська кіноіндустрія стикається з подвійними викликами: з одного боку, зростають потреби у фінансуванні, з іншого – обмеженість традиційних джерел підтримки, зокрема державних субсидій. Фінансове забезпечення продюсерської діяльності є також ключовим фактором розвитку сучасних культурних індустрій. В умовах глобалізації та цифровізації медіапростору продюсери стикаються з новими викликами: нестабільність інвестиційного середовища, ризики венчурного фінансування, необхідність залучення міжнародних партнерів, а також обмеженість державної підтримки. Актуальність проблеми обумовлена потребою у створенні гнучких фінансових моделей, здатних забезпечити стійкість і конкурентоспроможність українських культурних продуктів.

Сьогодні актуальність проблеми посилюється в умовах війни, що спричинила різке скорочення інвестицій у культурний сектор та посилення конкуренції за міжнародні гранти і партнерства (UNESCO, 2023). Таким чином, питання пошуку нових моделей фінансування продюсерської діяльності стає стратегічним завданням держави та професійної спільноти.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблематика фінансування культурних і креативних індустрій досліджувалась у працях українських і зарубіжних учених, в яких висвітлюються питання економіки культури, роль державної підтримки та приватних інвестицій, а також моделі міжнародної співпраці.

Сфера українського кіновиробництва перебуває в умовах хронічного дефіциту фінансування та потребує ефективніших механізмів залучення ресурсів, що підтверджується аналітичними висновками дослідників щодо нестачі стабільних джерел підтримки (Кіналь, 2021).

Продюсерська діяльність у сучасному аудіовізуальному секторі супроводжується високим рівнем проєктної невизначеності, що вимагає ретельного управління ризиками та використання різноманітних фінансових інструментів і стратегій. Водночас комунікаційні практики продюсера виступають важливою складовою просування аудіовізуального проєкту, оскільки впливають на взаємодію зі стейкхолдерами і здатність залучати партнерів, спонсорів та аудиторію (Лавренюк, 2021).

У своїх дослідженнях І. Зубавіна наголошує, що розвиток українського кінематографа доби Незалежності відбувається в умовах тривалої структурної кризи, пов'язаної не лише з естетичними чи інституційними трансформаціями, а й із нестабільністю економічних і політичних чинників. Саме обмеженість і неритмічність державного фінансування, слабкість ринку та відсутність відпрацьованих механізмів підтримки виробництва і дистрибуції фільмів значною мірою визначають траєкторію розвитку галузі (Зубавіна, 2007).

Якщо розглядати державну підтримку кінематографії в Україні, то вона надається на конкурсних засадах відповідно до законодавства та процедур творчого конкурсу (пітчингу), визначених у нормативно-правових актах Держкіно (*Закон України* «Про державну підтримку кінематографії в Україні», 2017; *Наказ Держкіно* про проведення пітчингу, 2023).

Зарубіжні дослідники наголошують зростаючу роль приватних інвестицій та необхідність диверсифікації джерел фінансування культурних індустрій. За Hesmondhalgh (2018/2019) культурні індустрії перебувають у напрузі між ринковою логікою та суспільною цінністю, що визначає роль культурної політики. Ще один дослідник артикулює: «Капіталомісткий характер виробництва та дистрибуції фільмів означає, що більшість стрічок не окуповують своїх витрат, що робить фінансові та дистрибуційні домовленості критично важливими для прибутковості студій. Студії часто переносять ризики на зовнішніх інвесторів через

складні фінансові структури, такі як обмежені партнерства, хедж-фонди та розміщення простих акцій» (Vogel, 2020).

На думку Cunningham та Flew (2019), фінансування креативних індустрій є багаторівневим процесом, що поєднує публічні, приватні та інноваційні джерела капіталу. Автори акцентують, що креативний сектор характеризується високою невизначеністю та проєктністю, тому сталий розвиток індустрій потребує змішаних фінансових моделей, у яких державна підтримка доповнює ринкові інвестиційні механізми та сприяє зменшенню ризиків для виробників культурного продукту.

Значна кількість досліджень стосується економіки культури, водночас – комплексний аналіз саме фінансового забезпечення продюсерської діяльності в українському контексті залишається недостатньо розробленим, що обумовлює наукову новизну цієї статті й її ***мету*** **–** формування системного бачення сучасних підходів до фінансового забезпечення продюсерської діяльності в Україні. У рамках досягнення цієї мети було визначено такі завдання:

– проаналізувати наукові підходи до фінансування культурних індустрій;

– дослідити сучасні механізми залучення інвестицій у продюсерські проєкти;

– розглянути інноваційні форми фінансування (краудфандинг, венчурний капітал, державно-приватне партнерство);

– оцінити ефективність застосування різних моделей у практиці українських продюсерів;

– визначити перспективні напрями інтеграції України у світовий культурний простір.

Виклад основного матеріалу. Сучасні моделі фінансування продюсерських проєктів охоплюють державні гранти, приватні інвестиції, копродукцію, краудфандинг, спонсорство та венчурне фінансування. У кіновиробництві особливого значення набувають міжнародні фонди та програми підтримки, зокрема Creative Europe. Емпіричний аналіз засвідчує, що успішні проєкти базуються на диверсифікації джерел фінансування, поєднанні державних і приватних коштів, а також на розподілі ризиків між учасниками. Статистичні дані підтверджують зростання ролі краудфандингу та приватних інвестицій у забезпеченні культурних проєктів в Україні.

Таким чином, можна сказати, що фінансове забезпечення продюсерської діяльності охоплює різні форми: від класичних державних субсидій до сучасних цифрових інструментів краудфандингу. Державна підтримка зазвичай реалізується у вигляді грантів, податкових пільг і пільгового кредитування. Однак, як показує практика, цього недостатньо для сталого розвитку галузі. Дедалі більшої ваги набувають міжнародні програми, такі як Creative Europe, MEDIA, Eurimages, що надають не лише фінансування, а й інституційну підтримку та можливість міжнародного просування українських проєктів.

Під час війни фінансові ризики значно зросли, що збігається з тенденціями, описаними у звіті OECD (2020): підприємства малого і середнього бізнесу дедалі частіше використовують альтернативні джерела фінансування – зокрема інструменти, забезпечені активами, онлайн-фінансування та венчурний капітал. У контексті аудіовізуального виробництва це означає, що продюсерські компанії можуть розглядати не лише класичні кредити чи державні гранти, а й такі механізми, як краудфандинг або елементи венчурного інвестування.

Висновки OECD напряму релевантні українському кіновиробництву:

– креативні індустрії мають складний доступ до банківських кредитів;

– основними джерелами фінансування залишаються державні програми (Держкіно, УКФ), міжнародні фонди (Creative Europe), обмежене коло приватних інвесторів.

– змішані моделі (державні гранти + копродукція + приватні інвестиції) є найдієвішими.

Для українського кіновиробництва це відкриває перспективу поєднання державної підтримки та приватних/альтернативних моделей фінансування, що дає змогу підвищити гнучкість і зменшити ризики в проєктній діяльності.

Тож серед інноваційних інструментів можна назвати краудфандинг, який демонструє зростання популярності в Україні. Прикладом є фінансування незалежних короткометражних фільмів через платформи Spilnokosht та Kickstarter. Венчурне фінансування також набуває значення у сфері серіального виробництва, де ризики окупності вищі, але й потенціал прибутковості значний (Vogel, 2020). Копродукція є одним із найефективніших механізмів, що дає можливість розподілити фінансові ризики між кількома партнерами та забезпечити вихід на міжнародні ринки.

Розглянемо джерела фінансування деяких продюсерських проєктів (табл. 1).

Таблиця 1

Джерела фінансування продюсерських проєктів в Україні
(Складено авторкою за матеріалами: Лавренюк, 2021; Кіналь, 2021)

Група джерел	Інструменти	Для яких проєктів підходить	Ризики / особливості
Державні	Держкіно (пітчинг), УКФ, регіональні програми	Національне та авторське кіно, соціально важливі фільми	Конкурентність, необхідність сильного досьє та айдентики проєкту
Міжнародні	Eurimages, Creative Europe, CNC, Polish Film Institute, Georgian Film Center	Копродукційні проєкти, фестивальне кіно	Вимагають партнерів і копродукційного пакета
Приватні	Інвестори, бренди, product placement, дистриб'ютори	Комерційні жанри, серіали, повнометражні релізи	Потрібна бізнес-модель і прогноз доходності
Альтернативні	Краудфандинг, донати спільнот, NFT-релізи, pre-sales на VoD	Незалежні та дебютні проєкти, документальне кіно	Сильна комунікаційна стратегія критично важлива

У сучасних умовах розвитку креативних індустрій, зокрема аудіовізуального сектору, застосовуються різні моделі фінансування продюсерських проєктів – від краудфандингу до венчурного інвестування. Міжнародні дослідження (Belleflamme et al., 2014; Mollick, 2014; Gompers & Lerner, 2004) демонструють суттєві відмінності між цими механізмами за джерелами капіталу, рівнем ризику, формами взаємодії продюсера та інвестора, а також очікуваною віддачею.

У контексті українського кіновиробництва ці інструменти відіграють різну роль. Краудфандинг активно використовується незалежними продюсерами та режисерами для реалізації малобюджетних і соціальних проєктів, тоді як венчурне інвестування залишається менш поширеним через високий рівень галузевого ризику та невизначеність ринку під час воєнного стану.

*Розглянемо п*орівняльну характеристику таких джерел фінансування, як краудфандинг та венчурне фінансування (табл. 2).

Таблиця 2

Порівняльна характеристика краудфандингу та венчурного фінансування
(Складено авторкою за матеріалами Belleflamme et al., 2014; Mollick, 2014; Schwienbacher & Larralde, 2012; Gompers & Lerner, 2004; OECD, 2020)

Критерій	Краудфандинг	Венчурне фінансування
Джерела коштів	Внески великої кількості індивідуальних спонсорів через онлайн-платформи	Інвестиції спеціалізованих венчурних фондів та бізнес-ангелів
Обсяг фінансування	Невеликий або середній (до сотень тисяч доларів)	Значний (від мільйонів доларів і вище)
Рівень ризику	Розподілений між великою кількістю учасників; низький ризик для індивідуального спонсора	Високий ризик, який інвестор бере на себе в обмін на потенційно високу дохідність
Форма взаємодії	Спонсорство, передзамовлення, винагороди, іноді частка прибутку	Отримання частки власності, участь у стратегічному управлінні
Переваги	Доступність, промоція проєкту, формування спільноти	Великі інвестиції, професійна експертиза, мережеві можливості
Недоліки	Обмежені обсяги фінансування; залежність від популярності компанії	Високі вимоги до команди, складність залучення, контроль інвесторів

Таблиця 2 демонструє ключові відмінності між краудфандингом і венчурним фінансуванням як інструментами підтримки продюсерських та аудіовізуальних проєктів. Краудфандинг ґрунтується на великій кількості індивідуальних внесків і забезпечує невеликі та середні обсяги фінансування, поєднуючи фінансову підтримку з формуванням спільноти навколо проєкту. Венчурне фінансування, навпаки, передбачає значні інвестиції від професійних фондів та бізнес-ангелів, висо-

кий рівень ризику й активну участь інвесторів у стратегічному розвитку компанії. Порівняння наголошує, що ці моделі виконують різні функції та можуть бути ефективно поєднані для зміцнення фінансової стійкості креативних індустрій.

Також, як видно з таблиці 2, краудфандинг є більш доступним інструментом для незалежних продюсерів, але забезпечує відносно невеликі обсяги фінансування. Венчурне фінансування натомість орієнтоване на великі інвестиції з високим рівнем ризику та потенційним прибутком. Таким чином, вибір механізму залежить від масштабів проєкту, його бізнес-моделі та стратегічних цілей продюсера.

Згідно з Mollick (2014), краудфандинг є інноваційним механізмом залучення фінансових ресурсів, який дає змогу підтримувати проєкти з високою невизначеністю та ризикованістю. На відміну від традиційних фінансових інституцій, краудплатформи здатні мобілізувати значну кількість дрібних інвесторів і забезпечити доступ до стартового капіталу навіть тоді, коли ринкові або інституційні інвестори не готові інвестувати.

На основі підходу Gompers і Lerner (2004) венчурні інвестори відіграють подвійну роль у фінансуванні інноваційних чи високоризикових проєктів: по-перше, вони забезпечують **фінансовий ресурс** для швидкого масштабування; по-друге, вони здійснюють **стратегічний супровід**, моніторинг і контроль, що суттєво знижує інформаційні ризики та підвищує ефективність управління.

Такий підхід є релевантним і для аналізу фінансування аудіовізуального сектору, де венчурний капітал може підсилювати продюсерські компанії не лише грошовими ресурсами, а й експертизою, мережею партнерств і доступом до міжнародних ринків.

Щодо України – використання обох інструментів має свою специфіку. Якщо ми розглядаємо краудфандинг, то маємо наступне: часто застосовується для дебютних і малобюджетних стрічок; дає змогу тестувати інтерес аудиторії; виконує комунікаційно-репутаційну функцію.

Щодо венчурного фінансування, то воно використовується нечасто в кіно, але частіше – в медіа, анімації; інвестиції переважно надходять як стратегічне партнерство або часткова інвестиція у студію; великі ризики та відсутність масштабного ринку стримують прихід венчурних фондів у кіно.

Краудфандинг в українському кінематографі виступає ефективним механізмом фінансової та комунікаційної підтримки у тих випадках, коли проєкт має соціальну, культурну чи національну актуальність. Одним із найуспішніших українських прикладів є повнометражний фільм «U311 Черкаси», який отримав часткове фінансування постпродакшну через платформу «Spilnokosht» (Biggggidea) – близько 200 тис. грн із загальної суми 350 тис. грн, решта була надана Міжнародним фондом «Відродження». Цей кейс демонструє, що краудфандинг може стати дієвим інструментом мобілізації громадської підтримки для національного кіно.

Інший приклад – український анімаційний незалежний проєкт «See You in Hell», який у 2025 р. здійснив успішну кампанію на Kickstarter з метою виробництва пілотної серії. Цей приклад підтверджує, що українські незалежні автори активно інтегруються у глобальні краудфандингові екосистеми.

На відміну від краудфандингу, венчурне фінансування зазвичай спрямоване не на окремі фільми чи серіали, а на розвиток компаній-виробників контенту та технологічних платформ. Класичним прикладом є Netflix, який на ранніх етапах розвитку залучив венчурні інвестиції від фондів Foundation Capital, Technology Crossover Ventures (TCV), після чого перейшов до масштабного боргового фінансування для створення власного оригінального контенту.

У 2025 році потужним венчурним кейсом в Україні став стримінг авторського кіно MUBI, який залучив 100 млн доларів США інвестицій від фонду Sequoia Capital, що дало можливість компанії розширити виробництво авторського контенту, каталогу та глобальну присутність.

Розглянуті кейси демонструють, що краудфандинг та венчурне фінансування виконують різні функції у розвитку аудіовізуальних проєктів. Краудфандинг забезпечує мобілізацію спільнот, підсилює комунікаційний ефект і дає змогу реалізовувати культурно значущі або інноваційні ініціативи за рахунок великої кількості дрібних внесків. Натомість венчурний капітал спрямований на масштабування компаній та інфраструктури, забезпечуючи системні інвестиції для створення та глобального розповсюдження контенту. Таким чином, комбіноване використання цих інструментів може формувати стійкі фінансові моделі для українських продюсерських проєктів.

Для розуміння практичного застосування фінансових механізмів у продюсерській діяльності важливим є аналіз конкретних кейсів, зокрема аналіз кейсів міжнародної копродукції.

Одним із показових прикладів є копродукційний фільм «Донбас» (режисер Сергій Лозниця), створений у рамках міжнародного співвиробни-

цтва (Україна, Франція, Нідерланди, Румунія, Німеччина) з фінансовою підтримкою Eurimages.

Проєкт отримав фінансову підтримку *фонду Eurimages*, а також європейських інституційних партнерів і фондів підтримки копродукції. Успіх цього фільму на міжнародних фестивалях (зокрема премія за режисуру в секції *Un Certain Regard* Каннського кінофестивалю) засвідчив, що копродукція є не лише інструментом фінансування, а й чинником інтеграції українських проєктів у світовий культурний простір. Такий кейс підтверджує, що міжнародне співвиробництво надає можливість розподілити фінансові ризики між кількома партнерами та підвищити конкурентоспроможність продюсерських проєктів на глобальному ринку.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Стаття доводить, що найефективнішою є диверсифікація джерел фінансування, стимулювання партнерських моделей і формування прозорих правил для інвесторів, поєднання державної підтримки з приватними та міжнародними інвестиціями. Перспективними напрямами подальших досліджень є: розробка моделей оцінки ефективності фінансування; аналіз фінансових ризиків копродукцій; вивчення механізмів державної підтримки у поствоєнний період; розширення участі України у міжнародних культурних програмах.

Проведене дослідження дає змогу зробити низку узагальнень. По-перше, фінансове забезпечення продюсерської діяльності в Україні перебуває на етапі активного пошуку нових моделей і механізмів, що відповідають викликам глобалізації, цифровізації та суспільно-політичним трансформаціям. Традиційні інструменти – державна підтримка та грантові програми – залишаються важливим базисом, проте вони не можуть повною мірою забезпечити сталість і конкурентоспроможність галузі. По-друге, аналіз показав, що найбільший потенціал мають комбіновані та диверсифіковані моделі фінансування, які поєднують державні та міжнародні гранти, приватні інвестиції, копродукцію й інноваційні інструменти, зокрема краудфандинг і венчурне фінансування. Саме такі моделі дають змогу розподіляти ризики між учасниками, підвищувати привабливість проєктів для інвесторів і водночас зберігати творчий контроль за продюсером. По-третє, ключовими проблемами залишаються нестабільність інвестиційного середовища, залежність від державних програм і недостатня інтегрованість українських продюсерських практик у міжнародний ринок. Подолання цих викликів можливе через розвиток державно-приватного партнерства, створення спеціалізованих фінансових інструментів для креативних індустрій і розширення участі у міжнародних програмах підтримки.

Узагальнюючи наведені у статті приклади, можна стверджувати, що краудфандинг і венчурний капітал доповнюють один одного: перший – підсилює соціально-комунікаційний компонент, другий – забезпечує стратегічні інвестиції та можливості масштабування. Таке поєднання створює підґрунтя для ефективного розвитку продюсерських проєктів у сучасній економіці креативних індустрій.

Щодо перспектив подальших досліджень, то, на наш погляд, вони полягають у кількох напрямах:

1. Розробка моделей оцінки ефективності фінансового забезпечення продюсерських проєктів із врахуванням ризиків та прибутковості;

2. Дослідження механізмів копродукції та їхньої ролі у формуванні міжнародного культурного простору;

3. Аналіз впливу цифрових платформ і стримінгових сервісів на фінансові стратегії продюсерів;

4. Вивчення можливостей післявоєнного відновлення української кіноіндустрії та адаптації фінансових моделей до умов кризової економіки;

5. Формування рекомендацій для державної політики у сфері фінансування культурних і креативних індустрій, що дасть можливість підвищити стійкість і глобальну конкурентоспроможність українського кіно.

Джерела та література

Верховна Рада України. (2017). *Закон України «Про державну підтримку кінематографії в Україні»* (ред. 2023). URL: https://usfa.gov.ua/upload/media/2021/07/29/61028429d2d7b-the-law-state-support-of-cinematography.pdf?utm _source=chatgpt.com

Держкіно України. (2023). *Порядок проведення творчого конкурсу (пітчингу)*. Наказ № 32 від 15.03.2023. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0979-23#Text

Зубавіна, І. Б. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. ІПСМ АМУ. К. : Фенікс. 296 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/

Кіналь, Н. (2021). Основні проблеми фінансування розвитку сфери кінематографії в Україні. *Socio-Economic Relations in the Digital Society*, № 1(40). С. 85-94.

Лавренюк, С. (2021). *Арт-комунікація як складова культури продюсерської діяльності.* Вісник НАКККіМ, № 4(1). С. 183-185.

Лавренюк, С. (2021). *Діяльність кінопродюсера в культурному просторі України.* Вісник НАКККіМ, № 2. С. 112-117.

Belleflamme, P., Lambert, T., & Schwienbacher, A. (2014). *Crowdfunding: Tapping the Right Crowd. Journal of Business Venturing*, Nr 29(5) P. 585-609. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0883902613000694?utm_source=chatgpt.com

BigggIdea, (Спільнокошт), Fondation «Відродження»; Wikipedia FR/Ukr. https://biggggidea.com/projects/

Creative Europe. https://creativeeurope.in.ua/program

Crunchbase; Exa.ai; TechCrunch. URL: https://news.crunchbase.com/venture/tcv-technology-cross-over-ventures-investing-strategy-under-the-hood/ Crunchbase News.

Cunningham, S., & Flew, T. (2019). *Financing creative industries.* Routledge. URL: https://www.routledge.com/Financing-Creative-Industries/Cunningham-Flew/p/book/9781138495685

Gompers, P. A., & Lerner, J. (2004). *The venture capital cycle*. MIT Press. URL: https://mitpress.mit.edu/9780262571586/the-venture-capital-cycle/?utm_source= chatgpt.com

Hesmondhalgh, D. (2018/2019). *The Cultural Industries* (4th ed.). London: SAGE Publications. URL: https://uk.sagepub.com/en-gb/eur/the-cultural-industries/book 250830?utm_source=chatgpt.com

Kickstarter (Україна): URL: https://www.awn.com/news/kickstarter-see-you-hell-ukrainian-adult-animated-series-launches Awn.

Mollick, E. (2014). The Dynamics of Crowdfunding: An Exploratory Study. *Journal of Business Venturing*, Nr 29(1). P. 1-16. URL: https://www.sciencedirect.com/science/ article/pii/S088390261300058X?utm_source=chatgpt.com

Organisation for Economic Co-operation and Development OECD. (2020). *Financing SMEs and Entrepreneurs*. OECD Publishing. URL: https://www.oecd.org/en/ publications/2020/04/financing-smes-and-entrepreneurs-2020_3ddd9917.html?utm_ source=chatgpt.com

Robert K. Yin (2018). *Case Study Research and Applications: Design and Methods* (6th ed.). Sage Publications. URL: https://uk.sagepub.com/en-gb/eur/case-study-research-and-applications/book250150?utm_source=chatgpt.com

The Guardian; Deadline; Variety Sequoia Capital. URL: https://www.summit partners.com/news/mubi-raises-100-million-in-growth-financing-led-by-sequoia-capital summitpartners.com

UNESCO. *Perspectives for the financing of culture as a stand-alone goal in the post-2030 agenda.* Financing Policy Brief Series. 2025. URL: https://articles.unesco.org/ sites/default/files/medias/fichiers/2025/05/Brief%20Series%20-%20UNESCO_ Culture.pdf?utm_source=chatgpt.com

Vogel, H. L. (2020). *Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis* (10-th ed.). Cambridge University Press. URL: https://www.cambridge.org/core/books/entertainment-industry-economics/2D11573 DE3D8D659284D02A2B-987B7E6?utm_source=chatgpt.com

References

Belleflamme, P., Lambert, T., & Schwienbacher, A. (2014). *Crowdfunding: Tapping the Right Crowd. Journal of Business Venturing*, Nr 29(5). P. 585-609. https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0883902613000694?utm_source=chatgpt.com

BigggIdea, (Спільнокошт), Fondation «Відродження»; Wikipedia FR/Ukr. https://biggggidea.com/projects/

Creative Europe. https://creativeeurope.in.ua/program

Crunchbase; Exa.ai; TechCrunch, https://news.crunchbase.com/venture/tcv-technology-crossover-ventures-investing-strategy-under-the-hood/ Crunchbase News.

Cunningham, S., & Flew, T. (2019). *Financing creative industries.* Routledge. https://www.routledge.com/Financing-Creative-Industries/Cunningham-Flew/p/book/9781138495685

Derzhkino Ukrainy. (2023). *Poriadok provedennia tvorchoho konkursu (pitchynhu)*. Nakaz № 32 vid 15.03.2023. [Order of the State Film Commission of Ukraine on the procedure for conducting a creative competition (pitching). Nr. 32 (2023, March 15)]. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0979-23#Text [in Ukrainian]

Gompers, P. A., & Lerner, J. (2004). *The venture capital cycle*. MIT Press. https://mitpress.mit.edu/9780262571586/the-venture-capital-cycle/?utm_source= chatgpt.com

Hesmondhalgh, D. (2018/2019). *The Cultural Industries* (4th ed.). London: SAGE Publications. https://uk.sagepub.com/en-gb/eur/the-cultural-industries/book 250830?utm_source=chatgpt.com

Kickstarter (Україна): https://www.awn.com/news/kickstarter-see-you-hell-ukrainian-adult-animated-series-launches Awn.

Kinal, N. (2021). *Main problems of financing the development of cinema-tography in Ukraine.* Socio-Economic Relations in the Digital Society, Nr 1(40). P. 85-94.

Lavreniuk, S. (2021). Art communication as a component of the culture of producer's activity. *Visnyk NAKKKiM*, Nr 4(1). P. 183-185.

Lavreniuk, S. (2021). The activity of a film producer in the cultural space of Ukraine. *Visnyk NAKKKiM*, 2, 112-117.

Mollick, E. (2014). The Dynamics of Crowdfunding: An Exploratory Study. *Journal of Business Venturing*, Nr 29(1). P. 1-16. https://www.sciencedirect.com/science/ article/pii/S088390261300058X?utm_source=chatgpt.com

Organisation for Economic Co-operation and Development OECD. (2020). *Financing SMEs and Entrepreneurs*. OECD Publishing. https://www.oecd.org/en/publications/2020/04/financing-smes-and-entrepreneurs-2020_3ddd9917.html?utm_source=chatgpt.com

Robert K. Yin (2018). *Case Study Research and Applications: Design and Methods* (6th ed.). Sage Publications. https://uk.sagepub.com/en-gb/eur/case-study-research-and-applications/book250150?utm_source=chatgpt.com

The Guardian; Deadline; Variety Sequoia Capital. https://www.summit partners.com/news/mubi-raises-100-million-in-growth-financing-led-by-sequoia-capital summitpartners.com

UNESCO. *Perspectives for the financing of culture as a stand-alone goal in the post-2030 agenda.* Financing Policy Brief Series. 2025. https://articles.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2025/05/Brief%20Series%20-%20UNESCO_Culture.pdf?utm_source=chatgpt.com

Verkhovna Rada Ukrainy. (2017). Zakon Ukrainy «Pro derzhavnu pidtrymku kinematohrafii v Ukraini» (ed. 2024). [Law of Ukraine «About the state support of cinematography in Ukraine»]. (*Vedomosti Verkhovnoi Rady* (VVR), 2017, № 20. P. 240). https://usfa.gov.ua/upload/media/2021/07/29/61028429d2d7b-the-law-state-support-of-cinematography.pdf?utm_source=chatgpt.com [in Ukrainian]

Vogel, H. L. (2020). *Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis* (10-th ed.). Cambridge University Press. https://www.cambridge.org/core/books/entertainment-industry-economics/2D11573DE3D8D659284D02A2B987B7E6?utm_source=chatgpt.com

Zubavina, I. (2007). *Kinematohraf nezalezhnoi Ukrainy: tendentsii, filmy, postati*. [Cinematography of independent Ukraine: trends, films, figures]. Kyiv : Phoenix. 296 s. https://shron1.chtyvo.org.ua/Zubavina_Iryna/Kinematohraf_nezalezh noi_Ukrainy_Tendentsii_filmy_postati.pdf .[in Ukrainian]

Inna Kocharian

Financial provision of production activities: modern approaches, problems and development prospects

Abstract. The article examines the financial mechanisms of producing activity in the Ukrainian audiovisual sector, with a focus on the contemporary challenges caused by the dynamics of the global market and the wartime economic environment. ***The purpose*** of the study is to analyze modern approaches to financing production projects, identify key problems in the industry, and outline development prospects in the context of global economic trends and transformations of the media market. It also aims to determine the structural constraints of Ukraine's cultural economy and to outline effective models for mobilizing resources to ensure the sustainable development of the creative industries. ***The research methodology*** is based on a systemic and structural approach, comparative analysis, economic evaluation of financing tools, as well as thematic studies of co-production and crowdfunding practices. This combination makes it possible to analyze producing activities both as a creative process and as a financial-organizational one. The study emphasizes that traditional financing mechanisms – primarily state grants and subsidies – remain essential for national cultural production yet are insufficient for ensuring long-term sectoral sustainability. The article demonstrates the growing importance of private investment, venture capital, international cultural programs, and co-production strategies. Crowdfunding is identified as an effective tool for independent and socially significant projects, while co-production models reduce investment risks and strengthen the international positioning of Ukrainian cultural products. The producer is conceptualized as a key coordinator of project financing and risk management at all stages of production. ***The scientific novelty*** of the research lies in the comprehensive substantiation of diversified financing models that combine state support, market-based investments, and international partnership instruments. The article justifies the need for adaptive financial strategies that balance creative autonomy, commercial viability, and cultural mission. ***The Conclusions*** substantiate the necessity of creating flexible financing models for production projects that take into account risks, innovation, and institutional support. Such models, in turn, open new opportunities for Ukraine's integration into the international cultural space. The results may serve as a basis for developing state cultural policy instruments, recommendations for project financing, and strategies for the post-war recovery of Ukraine's audiovisual sector.

Keywords: financial support, producing activity, co-production, crowdfunding, venture financing, cultural industries, audiovisual sector.

Подано до редакції 25.08.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.633:378.147.091.33-027.22]:004.357](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345178

Лупій Ярослав,
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7306-4097
професор кафедри кіно та телебачення.
Міжнародний гуманітарний університет,
Одеса, Україна
Yaroslav Lupii,
Professor of the Cinema and Television
Department. International Humanitarian
University, Odesa, Ukraine

Даниленко Сергій,
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-0418-9734
кандидат наук з державного управління,
доцент кафедри кіно та телебачення.
Міжнародний гуманітарний університет,
Одеса, Україна

Serhii Danylenko,
Candidate of Science in Public Administration,
Associate Professor of the Cinema and
Television Department. International
Humanitarian University, Odesa, Ukraine

МОДЕЛЬ ПРАКТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ РЕЖИСЕРІВ КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ В УМОВАХ МУЛЬТИМЕДІЙНОГО СЕРЕДОВИЩА

Анотація. Мета статті – аналіз та узагальнення досвіду підготовки майбутніх режисерів кіно та телебачення в закладах вищої освіти з використанням мультимедійних технологій, а також обґрунтування ефективності авторської моделі організації практичних занять, що поєднує художні, технічні й управлінські аспекти творчого процесу. ***Методологія дослідження*** базується на практико-орієнтованому та описово-аналітичному підході із застосуванням методу моделювання, узагальнення педагогічного досвіду та проєктного методу навчання. Дослідження має міждисциплінарний характер, що інтегрує технічні, художні та організаційні аспекти у підготовці майбутніх режисерів кіно і телебачення. ***Наукова новизна*** полягає в обґрунтуванні та впровадженні інноваційної моделі підготовки режисерів кіно і телебачення, яка поєднує принципи екранного мистецтва з мультимедійними технологіями та командною творчістю, забезпечуючи формування цілісного професійного мислення сучасного режисера. Акцент зроблено на розвитку управлінських, комунікативних і продюсерських компетентностей, необхідних для сучасного аудіовізуального виробництва. ***Висновки*** вказують на успішність і доцільність інтеграції мультимедійних технологій у підготовку майбутніх режисерів, що забезпечує комплексний розвиток їхніх професійних і творчих компетентностей. Розроблена модель освітнього процесу, що охоплює всі етапи створення мультимедійного продукту – від концепції до реалізації, забезпечує формування професійних знань, системного мислення, навичок командної взаємодії та лідерських якостей. Запропонований підхід створює передумови для підготовки конкурентоспроможних фахівців, здатних успішно працювати в умовах цифрової трансформації медіапростору.

Ключові слова: режисура мультимедійних програм, вища професійна освіта, екранні мистецтва, цифрові технології, виробничий процес, творча модель, колективна творчість, практичне навчання, анімаційний проєкт, навчальне моделювання.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасний етап розвитку аудіовізуальної сфери характеризується глибокими трансформаціями, спричиненими динамічним впровадженням цифрових технологій і мультимедійних засобів. Ці процеси не лише змінюють підходи до створення кінематографічного та телевізійного продукту, а й формують нові вимоги до професійної підготовки режисерів. Від фахівця очікується не лише креативне мислення, вміння розробляти авторські концепції, а й здатність ефективно реалізовувати повний цикл аудіовізуального проєкту, координуючи діяльність міждисциплінарної творчої команди.

Зважаючи на це, постає актуальна проблема вдосконалення освітнього процесу у закладах вищої освіти, зокрема в напрямі інтеграції сучасних мультимедійних технологій у практичну підготовку майбутніх режисерів. Незважаючи на наявність широкого спектра цифрових інструментів, методологічна база їх застосування у вищій мистецькій освіті досі залишається фрагментарною. Питання інтеграції традиційних елементів екранного мистецтва, таких як драматургія, композиція та сценарна майстерність, із сучасними мультимедійними технологіями виробництва контенту залишаються недостатньо розробленими.

Особливу складність становить формування у здобувачів вищої освіти навичок командної творчої взаємодії в умовах комплексного мультимедійного виробництва. Режисер дедалі частіше виступає як лідер міждисциплінарного процесу, який потребує високого рівня комунікації, організації та технічної обізнаності. Отже, пошук ефективних методичних підходів до організації практичних занять із залученням мультимедійних програм є нагальною потребою сучасної аудіовізуальної освіти та одним із ключових напрямів інноваційної педагогіки у цій сфері.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблематика підготовки режисерів кіно та телебачення в умовах цифровізації освітнього простору дедалі частіше стає об'єктом наукового осмислення вітчизняних дослідників. У працях О. Безручка, та П. Сушка актуалізовано необхідність трансформації освітніх підходів до підготовки фахівців у сфері аудіовізуального мистецтва відповідно до викликів інформаційного суспільства. Автори досліджують вплив міжнародних практик на формування концепцій проєктно-модульного та практико-орієнтованого навчання продюсерів, що набуває особливого значення для режисерської освіти в умовах цифрової трансформації освітнього простору. Зосереджують увагу на важливості цифровізації як ключового чинника, що визначає сучасні художні практики в медіасередовищі й суттєво змінює підходи до навчання у сфері аудіовізуального мистецтва. (Безручко, 2021, с. 43; Сушко, 2024, с. 115).

Важливий внесок у формування теоретичних основ мультимедійної творчості зробила Т. Совгира, яка досліджує взаємозв'язок між традиційними компонентами екранного мистецтва – такими як драматургія, композиція та сценарна майстерність – і сучасними цифровими технологіями. Її праця акцентує увагу на тому, що мультимедіа сьогодні не лише розширює технічні можливості режисерської діяльності, а й докорінно змінює характер художнього мислення митця. Це обумовлює необхідність вироблення нових підходів до бачення, структурування наративу та інтерактивного впливу на аудиторію (Совгира, 2020, с. 67).

Окремий напрям наукового аналізу займають дослідження К. Ходжа, К. Дулі, Г. Меткалфт та Е. Льюїс, присвячені проблемам командної взаємодії у творчому процесі. У центрі уваги – режисер як стратегічна фігура, що поєднує функції лідера, координатора і комунікатора в умовах колективного продукування медіаконтенту. Автори наголошують на необхідності формування лідерських якостей та управлінських навичок майбутнього режисера ще в межах освітнього процесу (Ходж, 2009, ЕР), (Дулі, 2017, ЕР), (Меткалфт, Льюїс, 2023, ЕР).

Поряд із цим, у праці Філіпа Макінтайра, Джанет Фултон, Елізабет Патон, Сьюзен Керріган та Майкла Міні ґрунтовно розглядається проблема формування повного циклу мультимедійного виробництва в освітньому середовищі (Макінтайр, Фултон, Патон, Керріган, Міні, 2018, ЕР). Дослідники акцентують на ефективності практикоорієнтованих методик, що передбачають залу-

чення студентів до всіх етапів виробництва – від розробки ідеї, написання сценарію й візуалізації до зйомки, монтажу та публікації продукту. Такий підхід сприяє комплексному розвитку як технічних, так і креативних компетентностей.

Проте, незважаючи на значну кількість досліджень, залишаються відкритими питання практичної реалізації міждисциплінарної моделі підготовки режисерів, зокрема в контексті поєднання художніх і технічних складових у процесі навчання. Потребують подальшої розробки методики, які одночасно враховували б як художні, так і технічні аспекти підготовки фахівця, здатного працювати в умовах інтегрованого аудіовізуального виробництва. Отож ***мета статті*** – обґрунтування необхідності оновлення підходів до професійної підготовки майбутніх режисерів кіно та телебачення в умовах цифрових трансформацій аудіовізуальної сфери шляхом інтеграції мультимедійних технологій у практичне навчання, а також визначенні ефективних методичних підходів до формування навичок міждисциплінарної творчої взаємодії у студентів мистецьких спеціальностей.

Виклад основного матеріалу. Мультимедійна система аудіовізуального мистецтва, попри свою відносну новизну, сприймається дослідниками як складна, відкрита і динамічна структура, що охоплює весь інформаційний і соціальний простір, залишаючи межі свого впливу недостатньо визначеними. Завдяки досягненням комп'ютерних технологій цей сучасний формат аудіовізуального мистецтва розширює горизонти творчого самовираження. Він не лише сприяє появі нових способів репрезентації художніх творів, а й створює активне середовище для творчої діяльності. Такий підхід передбачає синтез традиційних мистецьких практик із технічними інноваціями, що зумовлює появу нових форм художнього висловлення та взаємодії між класичними методами й сучасними цифровими засобами.

Дослідження українських науковців значною мірою зосереджені на вивченні мультимедіа як нового засобу комунікації, що поєднує в собі різні форми передачі інформації – текст, звук, зображення, відео та інтерактивні елементи, – і виступає важливим інструментом у формуванні сучасного культурного простору. Мультимедіа як новий засіб комунікації, згідно з визначенням Н. Данилюк, являє собою спеціальну інтерактивну технологію, яка за допомогою технічних і програмних засобів забезпечує роботу з комп'ютерною графікою, текстом, мовленнєвим супроводом, високоякісним звуком, статичними зображеннями й відео (Данилюк, 2023, с. 40). Цей феномен вирізняється багатогранністю, як у мистецьких жанрах, так і в технічних аспектах та сфері використання. При цьому він поєднує різноманітні види мистецтва і жанри, створюючи нову реальність екранного вираження.

Однак це пояснення не є остаточним визначенням, дослідження сутності мультимедіа, а також його генези та еволюції продовжуються. У сучасному мистецькому дискурсі тривають полеміки щодо того, чи можна вважати мультимедійними роботи художників, які використовують традиційні засоби екранного мистецтва, такі як авторське оповідання, художні образи, кадри, ракурси, мізансцени, монтаж наративу тощо.

Майстерність режисера мультимедіа не обмежується лише художнім втіленням його концепцій. Досліджуючи режисерські підходи в документалістиці, зокрема техніки інтерактивного наративу, монтажного бачення, створення глядацького досвіду через композицію кадрів і структурування матеріалу, А. Стулій наголошує, що ключовою складовою професійної майстерності є здатність майстерно організовувати та режисирувати взаємодію з глядачем. Це включає забезпечення інтерактивності та підвищення ефективності комунікації в мультимедійному просторі (Стулій, 2023, с. 140).

Освітня програма режисера мультимедіа передбачає виділення часу на кожному курсі для роботи над індивідуальними екранними проєктами будь-якого формату. Однак, як зазначалося раніше, специфіка режисерської практики полягає в колективній творчості. Тому важливо не лише демонструвати студентам можливості мультимедійних форм, а й максимально наближати їх до реальних викликів, які виникають під час роботи кожного фахівця на кожному етапі створення твору. Це дає змогу здобувати практичні навички та глибше розуміти всі аспекти професії.

Подібний підхід підтримує і Марті Гассельбах, представник Ванкуверської кіношколи. Під час відкритої панелі серед керівників кіношкіл та інститутів США він наголосив на необхідності глибокого залучення студентів до процесу кіновиробництва, надання їм більшої автономії у проєктах та активного формування культури співпраці

для прийняття обґрунтованих рішень (Дженніфер М. Вуд, 2023, ЕР).

У сучасних реаліях вітчизняної гуманітарної вищої освіти впровадження подібної практики у великому масштабі наразі є недосяжним через низку об'єктивних причин. З огляду на це, виникає необхідність пошуку альтернативних підходів, що давали б змогу створювати певний «вільний простір» всередині навчальних програм. Одним із таких підходів стало «занурення» у виробничий процес створення кінофільму в межах практичних занять з підготовки режисерів мультимедіа, що його реалізували студенти другого курсу Міжнародного гуманітарного університету впродовж двотижневого періоду.

Для успішного проведення даного експерименту постала потреба розв'язання низки організаційних питань. Зокрема, відмовилися від вимоги, щоб кожен студент виконував увесь спектр завдань, пов'язаних із виробництвом фільму. Натомість було вирішено створити один короткометражний фільм, у межах якого кожен студент отримав конкретну роль, відповідаючи за функції окремого спеціаліста з кіновиробничого процесу. Діяльність учасників була структурована у три етапи: підготовчий (пре-продакшн), знімальний (продакшн) і монтажно-тонувальний (пост-продакшн). На кожному з цих етапів студенти працювали у відповідності зі своєю закріпленою роллю в проєкті. Однак, враховуючи той факт, що не всі професії у сфері кіновиробництва задіяні в кожному етапі створення фільму, деяким студентам було надано додаткові завдання, спрямовані на поглиблення знань з їхньої основної спеціалізації – режисури мультимедіа.

У навчальному процесі брали участь студенти різних курсів, а робота в командах була організована відповідно до трьох основних етапів кіновиробництва: підготовчого (pre-production), знімального (production) та монтажного (post-production). Такий формат не лише забезпечив моделювання реальних професійних процесів у кіноіндустрії, а й сприяв розвитку командної роботи та міждисциплінарних навичок у студентів.

На етапі пре-продакшн студенти залучалися до процесів ідейного, художнього та технічного планування. Відповідно до розподілу ролей, вони виступали у функціях сторібордиста, сценариста, художника-постановника, художника-костюмера, продюсера, гримера, локейшн-менеджера тощо. Основним завданням цього етапу стало формування концептуальної основи майбутнього фільму: створення розкадровки, добір локацій, підготовка костюмів і гриму, організація технічного забезпечення та кастинг акторів. Вже на цьому етапі здобувачі ознайомилися з основами управління, планування й креативного мислення, що є фундаментальними навичками у професійному середовищі.

Фаза продакшн охоплювала безпосереднє виконання знімального процесу. Студенти працювали як оператори, освітлювачі, звукорежисери, асистенти режисера, гаффери, бум-оператори, гримери та інші технічні фахівці, що забезпечують реалізацію сценарного плану. Саме на цьому етапі формуються навички ефективної командної взаємодії, особливо в умовах обмеженого часу та високої емоційної напруги, а також закріплюються технічні знання, пов'язані з кінознімальним процесом.

У фазі пост-продакшн майбутні фахівці аудіовізуального мистецтва та медіавиробництва виконували завдання, пов'язані з обробкою знятого матеріалу: відеомонтаж, кольорокорекція, озвучення, створення субтитрів і титрів, розробка афіш, комп'ютерна графіка, звукова обробка. Ролі, як-от режисер монтажу, дизайнер субтитрів, кольорокоректор і звукорежисер, сприяють розвитку цифрових, дизайнерських та технологічних компетентностей. Це дає змогу інтегрувати творчий підхід із сучасними технологіями та поглибити розуміння дисциплін, пов'язаних із постпродакшн.

Особливої уваги заслуговує неперервна наявність окремих ролей упродовж усього виробничого циклу – таких як лінійний продюсер, адміністратор, режисер монтажу. Це демонструє потребу у постійному контролі, координації та збереженні концептуальної й художньої цілісності продукту на всіх етапах виробництва.

Загалом, запропонована модель розподілу ролей дає змогу ефективно моделювати реальні виробничі ситуації, формувати в студентів відповідальність, самостійність, а також забезпечувати динамічний перехід між творчими й технічними аспектами кіновиробництва. Такий підхід підвищує рівень професійної орієнтації, сприяє розвитку міждисциплінарного мислення та адаптації до вимог сучасного медіасередовища.

Таким чином, структура й організація навчального кінопроєкту є ефективним інструментом проєктного навчання, що забезпечує глибоке занурення в професійну діяльність і може бути інтегрована в мистецькі та технічні освітні програми як інноваційна форма практичної підготовки.

Для визначення функціональних обов'язків та ролі кожного члена команди була розроблена схема, що враховує ієрархію та рівень відповідальності керівників груп за результати діяльності їхніх підлеглих. Водночас враховано й канали комунікації відповідно до стандартної практики, яка використовується в процесі виробництва фільмів. Розподіл ролей між групами, а також взаємодію учасників в порядку ієрархії наочно представлено у вигляді схеми (Рис 1). Виробничий процес у кінематографі базується на принципах ієрархічної координації та міжпідроздільної взаємодії. Керівний склад визначає стратегічні орієнтири й забезпечує ресурси, творча команда розробляє художню концепцію, а технічні відділи – операторський, освітлювальний, декораційний, костюмерно-гримерний – втілюють її в матеріально-технічному аспекті. Така модель дає можливість синхронізувати всі етапи роботи та забезпечує високий рівень художньо-технічної якості готового продукту.

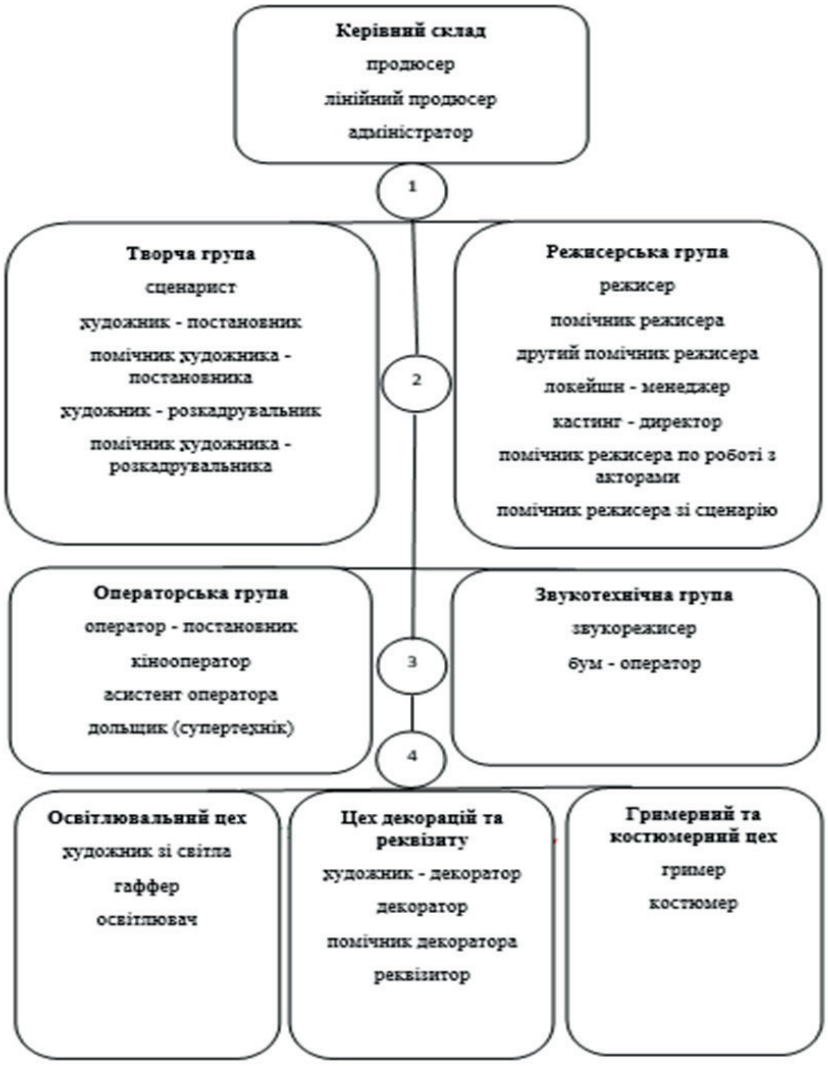


Рис 1. Розподіл ролей та взаємодія учасників по групах у процесі виробництва фільму

Слід наголосити, що ключовим досягненням зазначеного проєкту стала можливість для студентів не лише допустити, а й усвідомити та оцінити характерні помилки, властиві режисерам-початківцям, переважно в організаційній сфері. Внаслідок недостатнього розуміння важливості координації виробничого процесу деякі відділи відхилилися від встановленого графіка, що унеможливило своєчасне виконання завдань. У рамках роботи над проєктом відбулися суттєві внутрішні зміни та перестановки в команді: заміна продюсера, корекція сценарію, перевищення запланованого графіка ще на один день зйомок тощо. Крім того, динаміка взаємин у колективі

ускладнювалася через творчі розбіжності, що подекуди призводили до гострих конфліктів.

Особливо варто згадати думку Керролла Ходжа, який зазначає важливість освітніх практик у кіновиробничих курсах: командні вправи, рефлексія студентів після командної роботи, аналіз ролей групи. Такі методики сприяють усвідомленню: успіх проєкту залежить не лише від одного таланту, а також від взаємодії, структури та рефлексії в команді (Ходж, 2009, ЕР).

Отриманий ефект, що утворився через інтеграцію теорії та практики, виявився більш ніж вражаючим. Усупереч певним труднощам, пережитим студентами за короткий проміжок часу, їхній підхід до виконання творчих завдань у рамках навчального процесу значно трансформувався. Студенти почали глибше усвідомлювати прозорість процесу перетворення художньої ідеї на кінцевий результат, а також освоїли алгоритм управління цим процесом, що є надзвичайно важливим для автора кінематографічного твору. Адже між початковою ідеєю і готовим фільмом лежить складний спектр завдань, які мають бути реалізовані за участі різних спеціалістів. Одним із ключових завдань режисера є координація і спрямування цих зусиль, щоб максимально наблизити кінцевий результат до задуму митця.

Емоційну складову практики заглиблення у творчий процес створення мультимедійного твору та співпрацю в команді вдало передає англійський режисер Крістофер Нолан. На його думку, ключовим у командній роботі є усвідомлення того, як кожне прийняте рішення здатне вплинути на всіх її учасників (Ланном, 2020, ЕР).

У контексті навчального процесу студенти, пройшовши етап «випробування професією», зустрічаються з реальними викликами, які виступають ключовим чинником у формуванні необхідного для професійної діяльності набору принципів і методів. Вони також розробляють власний інструментарій для розв'язання актуальних проблем, отримують усвідомлення наслідків прийнятих рішень як для своєї роботи, так і для функціонування колективу загалом. Цей процес сприяє формуванню навички ухвалювати зважені й обґрунтовані рішення в умовах практичної діяльності.

Студенти часто мають різне сприйняття професії, що перегукується з думками американського режисера-оператора Стівена Бернштейна. Він бачить режисерську діяльність як непросте поєднання відповідальності, творчого ризику, командної довіри та уміння формувати спільне бачення. Це бачення здатне згуртувати колектив для досягнення спільного успіху, незважаючи на ймовірні тимчасові труднощі. На думку С. Бернштейна, режисер не є джерелом усіх ідей, а радше координатором, який інтегрує внесок кожного учасника процесу. Такий підхід особливо наголошує на важливості не лише авторського контролю, але й емоційної та професійної відповідальності за рішення, які впливають як на атмосферу в колективі, так і на кінцевий результат роботи (Бреннан, 2021, ЕР).

Висновки. Проведене дослідження підтвердило доцільність та ефективність впровадження мультимедійних програм у процес підготовки режисерів кіно та телебачення в закладах вищої освіти. Мультимедіа, як інтегральний елемент сучасного екранного мистецтва, відкриває нові можливості для творчої реалізації студентів, поєднуючи класичні принципи режисури з інноваційними технологічними підходами.

Застосування авторських методичних підходів у практичній підготовці студентів спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» надало можливість створити ефективну модель навчання, яка охоплює повний цикл створення мультимедійного продукту – від розробки концепції до її технічного втілення. Така модель сприяє не лише формуванню фахових знань та навичок, а й розвитку системного мислення, командної взаємодії та лідерських якостей майбутнього режисера.

Особлива увага в освітньому процесі приділяється навчанню студентів управління колективним творчим процесом, що є ключовим компонентом режисерської професії. Режисер розглядається не лише як автор ідеї, а й як координатор, який об'єднує команду навколо спільного художнього завдання, забезпечуючи ефективну комунікацію та реалізацію творчого задуму.

Таким чином, запропонований підхід до організації практичних занять у сфері режисури кіно та телебачення відповідає сучасним вимогам медіаіндустрії та створює передумови для підготовки конкурентоспроможних фахівців, здатних працювати в умовах стрімкої цифрової трансформації культурного простору.

Джерела та література

Безручко, О., Анікіна, О. (2021). Сучасне аудіовізуальне мистецтво в просторах мережі Інтернет: нові аспекти взаємодії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.* Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 4(1). С. 43-51. URL : https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076 (дата звернення: 12.10.2025).

Данилюк, Н. (2022). Мультимедійний контент як засіб комунікації. *Мультимедійні технології в освіті та інших сферах діяльності: науково-практична конференція з міжнародною участю.* Київ: НАУ, 2023. С. 39-41.

Десятерник, Д., Стеллінг, Й. (2009). Мене цікавлять вічні питання – любов, ненависть, помста. *Газета День,* № 19. URL : https://day.kyiv.ua/article/kultura/yos-stellinh-mene-tsikavlyat-vichni-pytannya-lyubov-nenavyst-pomsta-prystrast?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 12.10.2025)

Лішафай, О. (2024). Екранна мова в експериментальному кінематографі. О. Лішафай, В. Гриша. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. Т. 7, № 2. С. 223-235. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/bknucaa_2024_7_2_6. (дата звернення: 12.10.2025).

Огірко, М., Горський, М., Солтис, І., Дуболазов, О., Ушенко, О., Морфлюк-Щур, В., Слоцька, Л., Шостачук, О. (2023). *Дослідження принципів використання мультимедійних засобів навчання у різних освітніх середовищах*, № 2(80). С. 86-91. URL : https://doi.org/10.20535/2077-7264.2(80).2023.286152 (дата звернення: 12.10.2025).

Совгира, Т. (2020). Цифрові технології в сучасному візуальному мистецтві. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»,* № 42. С. 65-71.

Стулій, А. (2023). Тенденції творчих та технологічних мультимедійних рішень в українських документальних фільмах 2010–2020-х років. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* Вип. 31. С. 139-144.

Сушко, П. (2024). Європейський досвід підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 34. С. 114-121.

Тименко, В. (2023). Режисура мультимедіа як інноваційний напрям комп'ютерного дизайну / В. П. Тименко, М. М. Черніков. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Вип. 65. Том 3. С. 48-52.

Bazin, A. Cardullo, B. (1997). Bazin at Work. Major Essays and Reviews From The Forties and Fifties. *Routledge.* 236 p. URL : https://www.scribd.com/document/455748391/Andre-Bazin-Bert-Cardullo-Bazin-at-Work-Major-Essays-and-Reviews-From-the-Forties-and-Fifties-1997-Routledge?utm_source=chatgpt.com

Brennan, M. (2021). Steven Bernstein on the unifying intelligence of directing. *Exit6 film festival.* 236 p. URL: https://www.exit6filmfestival.com/post/steven-bernstein-on-the-unifying-intelligence-of-directing?utm_source=chatgpt.com

Dooley, K. (2017). A focus on collaboration: Fostering Australian screen production students' teamwork skills. *Journal of Teaching and Learning for Graduate Employability* 8(1):74. 236 p. URL : https://www.researchgate.net/publication/317397300_A_focus_on_collaboration_Fostering_Australian_screen_production_students'_teamwork_skills

Hodge, C. (2009). Film Collaboration and Creative Conflict. *Journal of Film and Video.* Volume 61, Number 1, Spring. 236 p. URL: https://muse.jhu.edu/article/258822?utm_source=chatgpt.com

Hoffman, J. (2020). David Fincher Disses Joker and Orson Welles, Preps Series on «Cancel Culture». *Vanityfair.* 236 p. URL : https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/11/david-fincher-disses-joker-and-orson-welles-preps-series-on-cancel-culture?utm_source=chatgpt.com

McIntyre, P. (2018). Janet Fulton, Elizabeth Paton, Susan Kerrigan & Michael Meany. The Media Production Project: Integrating Theory with Practice. *Educating for Creativity within Higher Education Chapt.* P. 151-178. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-90674-4_9

Metcalfra, G., Lewis, A. (2023). Director training: a mine field or brave new world? *Theatre, Dance and Performance Training.* P. 367-382. URL: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19443927.2023.2243154?utm_source=chatgpt.com

Lannom, S. (2020). Christopher Nolan: Directing Tips and Quotes from Nolan's Interviews. *Studiobinder.* URL: https://www.studiobinder.com/blog/christopher-nolan-interview-director-quotes/?utm_source=chatgpt.com

Rus, A. (2025). Béla Tarr's Lessons in Filmmaking. *Filmsinframe.* 236 p. URL: https://www.filmsinframe.com/en/festival-focus/bela-tarrs-lessons-in-filmmaking/?utm_source=chatgpt.com

Wood., J. (2023). Film School 101: The Principals' Office. *Moviemaker.* 236 p. URL: https://www.moviemaker.com/film-school-101-the-principals-office-2711/?utm_source=chatgpt.com

References

Bazin, A., & Cardullo, B. (1997). Bazin at work: Major essays and reviews from the forties and fifties. Routledge. Retrieved from: https://www.scribd.com/document/455748391/Andre-Bazin-Bert-Cardullo-Bazin-at-Work-Major-Essays-and-Reviews-From-the-Forties-and-Fifties-1997-Routledge [in English].

Bezruchko, O., & Anikina, O. (2021). Suchasne audiovizualne mystetstvo v prostorakh merezhi Internet: novi aspekty vzaiemodii [Modern audiovisual art in the spaces of the Internet: new aspects of interaction]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*. Vyp. 4(1). P. 43-51. Retrieved from: https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076 (data zvernennia: 12.10.2025). [in Ukrainian]

Brennan, M. (2021). Steven Bernstein on the unifying intelligence of directing. Exit6 Film Festival. Retrieved from: https://www.exit6filmfestival.com/post/steven-bernstein-on-the-unifying-intelligence-of-directing [in English]

Danyliuk, N. (2022). Multymediinyi kontent yak zasib komunikatsii [Multimedia content as a means of communication]. In Multymediini tekhnolohii v osviti ta inshykh sferakh diialnosti: naukovo-praktychna konferentsiia z mizhnarodnoiu uchastiu (p. 39-41). Kyiv: NAU. (data zvernennia: 12.10.2025). [in Ukrainian]

Desiaternyk, D., & Stelling, J. (2009). Mene tsikavliat vichni pytannia – liubov, nenavyst, pomsta [I am interested in eternal questions – love, hatred, revenge]. *Hazeta Den*, (19). Retrieved from https://day.kyiv.ua/article/kultura/yos-stellinh-mene-tsikavlyat-vichni-pytannya-lyubov-nenavyst-pomsta-prystrast (data zvernennia: 12.10.2025). [in Ukrainian]

Dooley, K. (2017). A focus on collaboration: Fostering Australian screen production students' teamwork skills. Journal of Teaching and Learning for Graduate Employability, Nr 8(1). P. 74. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/317397300_A_focus_on_collaboration_Fostering_Australian_screen_production_students'_teamwork_skills. [in English]

Hodge, C. (2009). Film collaboration and creative conflict. *Journal of Film and Video,* Nr 61(1), [ER]. https://muse.jhu.edu/article/258822 [in English].

Hoffman, J. (2020). David Fincher disses Joker and Orson Welles, preps series on «Cancel Culture». Vanity Fair. Retrieved from: https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/11/david-fincher-disses-joker-and-orson-welles-preps-series-on-cancel-culture [in English].

Lannom, S. (2020). Christopher Nolan: Directing tips and quotes from Nolan's interviews. StudioBinder. Retrieved from: https://www.studiobinder.com/blog/christopher-nolan-interview-director-quotes [in English]

Lishafai, O., & Hrysha, V. (2024). Ekranna mova v eksperymentalnomu kinematohrafi [Screen language in experimental cinematography]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 7(2). P. 223-235. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/bknucaa_2024_7_2_6 (data zvernennia: 12.10.2025). [in Ukrainian]

McIntyre, P., Fulton, J., Paton, E., Kerrigan, S., & Meany, M. (2018). The media production project: Integrating theory with practice. In: *Educating for creativity within higher education* (pp. 1510178). Springer. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-90674-4_9 [in English].

Metcalf, G., & Lewis, A. (2023). Director training: A mine field or brave new world? Theatre, Dance and Performance Training. P. 367-382. Retrieved from: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19443927.2023.2243154 (data zvernennia: 12.10.2025) [in English]

Ohirko, M., Horskyi, M., Soltys, I., Dubolazov, O., Ushenko, O., Morfliuk-Shchur, V., Slotska, L., & Shostachuk, O. (2023). Doslidzhennia pryntsypiv vykorystannia multymediinykh zasobiv navchannia u riznykh osvitnikh seredovyshchakh [Study of the principles of using multimedia learning tools in different educational environments]. *Naukovi zapysky.* Vyp. 2(80). P. 86-91. Retrieved from: https://doi.org/10.20535/2077-7264.2(80).2023.286152 (data zvernennia: 12.10.2025). [in Ukrainian]

Rus, A. (2025). Béla Tarr's lessons in filmmaking. Films in Frame. Retrieved from: https://www.filmsinframe.com/en/festival-focus/bela-tarrs-lessons-in-filmmaking [in English]

Sovhyra, T. (2020). Tsyfrovi tekhnolohii v suchasnomu vizualnomu mystetstvi [Digital technologies in contemporary visual art]. *Visnyk KNUKiM. Seriia "Mystetstvoznavstvo"* Vyp. 42. P. 65-71. (data zvernennia: 12.10.2025). [in Ukrainian]

Stulii, A. (2023). Tendentsii tvorchykh ta tekhnolohichnykh multymediinykh rishen v ukrainskykh dokumentalnykh filmakh 2010–2020-x rokiv [Trends of creative and technological multimedia solutions in Ukrainian documentary films of the 2010–2020]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 31. P. 139-144. (data zvernennia: 12.10.2025). [in Ukrainian]

Sushko, P. (2024). Yevropeiskyi dosvid pidhotovky prodiuseriv u sferi audiovizualnoho mystetstva ta vyrobnytstva [European experience in training producers in audiovisual art and production]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*.

Vyp. 34. P. 114-121. (data zvernennia: 12.10.2025). [in Ukrainian]

Tymenko, V. P., & Chernikov, M. M. (2023). Rezhysura multymedia yak innovatsiinyi napriam kompiuternoho dyzainu [Multimedia directing as an innovative area of computer design]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, Nr 65(3). P. 48-52. (data zvernennia: 12.10.2025). [in Ukrainian]

Wood, J. (2023). Film school 101: The principals' office. MovieMaker. Retrieved from: https://www.moviemaker.com/film-school-101-the-principals-office-2711 [in English]

Yaroslav Lupii, Serhii Danylenko

Multimedia educational space: features of director training

Abstract. Purpose of the article is to analyze and summarize the experience of training future film and television directors in higher education institutions using multimedia technologies, as well as to substantiate the effectiveness of the author's model for organizing practical classes that combine artistic, technical, and managerial aspects of the creative process. ***Methodology*** is based on a practice-oriented and descriptive-analytical approach, employing modeling methods, generalization of pedagogical experience, and the project-based learning method. The study is interdisciplinary in nature, integrating technical, artistic, and organizational aspects in the training of future film and television directors. ***Scientific novelty*** lies in the substantiation and implementation of an innovative model for training film and television directors, which combines the principles of screen arts with multimedia technologies and team-based creativity, ensuring the development of holistic professional thinking in modern directors. The emphasis is placed on developing managerial, communicative, and production competencies necessary for contemporary audiovisual production. ***Conclusions*** indicate the success and feasibility of integrating multimedia technologies into the training of future directors, which ensures the comprehensive development of their professional and creative competencies. The developed model of the educational process covers all stages of multimedia product creation – from concept to implementation – providing the formation of professional knowledge, systems thinking, teamwork skills, and leadership qualities. The proposed approach creates prerequisites for training competitive specialists capable of working effectively under the conditions of digital transformation of the media environment.

Keywords: directing multimedia programs, higher professional education, screen arts, digital technologies, production process, creative model, collective creativity, practical training, animation project, educational modeling.

Подано до редакції 16.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 659.1:778.582]:159.942](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345179

Лучин Анатолій,
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-4276-2947
аспірант Київського Університету Культури
за спеціальністю «Аудіовізуальне мистецтво
та виробництво», Київ, Україна

Anatolii Luchyn,
Postgraduate student of the Kyiv Culture
University majoring in «Audiovisual Art
and Production», Kyiv, Ukraine

ЕСТЕТИКА АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МОНТАЖУ В РЕКЛАМІ: ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОГО НАРАТИВУ СПОЖИВАЧІВ ПРОДУКТУ

Анотація. Мета статті – здійснення комплексного теоретичного аналізу естетичних особливостей аудіовізуального монтажу в рекламі, зокрема детального вивчення механізмів, які сприяють формуванню емоційного наративу. ***Методологічний підхід*** включає не лише систематизацію та синтез теоретичних знань, а й концептуалізацію аудіовізуального монтажу як цілісної часової структури, що дає змогу пояснювати механізми формування емоційного наративу через взаємодію кольору, звуку, ритму й темпу, а не зводити вплив до ізольованих компонентів рекламного повідомлення. ***Наукова новизна*** дослідження дослідження полягає у пропонуванні інтегративної моделі узгодження візуальних і аудіальних маркерів у монтажній логіці ролика, завдяки якій емоційний ефект описується як результат монтажних переходів, акцентів і повторів, що підсилюють запам'ятовуваність і стабілізують брендові асоціації в умовах цифрового перегляду. ***У висновках*** наголошено важливість гармонійного поєднання візуальних і аудіальних компонентів у формуванні емоційних реакцій, які сприяють не лише підвищенню запам'ятовуваності реклами, а й покращенню сприйняття бренду загалом. Отримані результати розширюють наявні теоретичні уявлення про роль естетики в рекламі, одночасно надаючи практичні інструменти для підвищення ефективності рекламних кампаній через використання аудіовізуальних засобів. Це дослідження відкриває нові перспективи для подальшого розвитку рекламних технологій, орієнтованих на глибоке залучення споживачів шляхом використання емоційно насичених та естетично привабливих елементів аудіовізуального монтажу, що стає дедалі важливішим у сучасному цифровому середовищі, де візуальний і звуковий контент відіграє вирішальну роль у формуванні споживчих настроїв.

Ключові слова: аудіовізуальний монтаж, реклама, емоційний наратив, колір, звук, ритм, темп, сприйняття споживачів, рекламний контент.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У сучасних умовах стрімкого розвитку цифрових технологій і широкого використання медіаконтенту реклама дедалі відчутніше втручається в процес формування споживчих настроїв і моделей поведінки, задаючи для людини звичні сценарії взаємодії з брендами. Водночас дедалі виразніше проявляється суперечність між технічною складністю аудіовізуальних рішень у рекламних роликах і відносною теоретичною простотою моделей, якими зазвичай описують їхній емоційний вплив. Окремі студії фіксують роль кольору, музики, ритму чи темпу як чинників емоційної реакції, однак у науковому полі все ще бракує цілісного уявлення про аудіовізуальний монтаж як про структуру, що конструює емоційний наратив,

закріплює його у пам'яті глядача й водночас упорядковує досвід взаємодії з брендом у повсякденних медіапрактиках, а також бракує узгоджених критеріїв, які дозволяли б описувати монтаж не як набір ефектів, а як часову організацію взаємодії кадру й звуку, що відтворюється в різних платформних сценаріях перегляду.

Наукова проблематика відчутно загострюється тим, що цифрове середовище безперервно змінює умови сприйняття рекламних повідомлень. Аудиторія переглядає ролики на різних платформах, у різній тривалості контакту з повідомленням, у стані хронічного інформаційного перевантаження; відтак естетика аудіовізуального монтажу перестає бути лише художнім виміром і починає працювати як механізм селекції уваги, емоційної сегментації та побудови коротких, але інтенсивних емоційних сценаріїв. У науковому дискурсі й надалі лишаються не до кінця розв'язаними питання: які саме монтажні прийоми найпослідовніше структурують емоційний наратив; яким чином поєднання кольору, звуку, ритму й темпу формує цілісний емоційний досвід; де пролягатиме межа між естетичним посиленням і маніпулятивним використанням емоційних стратегій у рекламі. Зазначені питання, по суті, позначають ядро сучасної дискусії, проте поки що не мають достатньо узгоджених теоретичних відповідей, придатних для практичного застосування, оскільки наявні дослідження часто розкладають вплив на окремі компоненти та не пояснюють, як саме монтажні переходи, акценти й повтори збирають ці компоненти в єдину емоційну траєкторію сприйняття.

Особливого значення набуває завдання інтегрувати різні рівні аналізу рекламного повідомлення, коли семіотика окремого кадру й тропіка текстового супроводу мають розглядатися разом із ритмічною організацією монтажу, звуковим брендингом і стратегіями transmedia-сторітелінгу. Йдеться не лише про опис окремих художніх прийомів, а й про розуміння того, як такі прийоми працюють у звичних для користувача сценаріях перегляду – в мобільних стрічках, коротких відеоформатах, інтерактивних і персоналізованих кампаніях. На цьому тлі постає потреба концептуально описати аудіовізуальний монтаж у рекламі як складну систему, що забезпечує не тільки миттєву емоційну реакцію, а й довготривалі асоціації з брендом, які впливають на споживчу лояльність і повернення до продукту. Знання естетичних принципів аудіовізуального монтажу в такій перспективі може стати вирішальним чинником для досягнення конкурентних переваг на ринку й для формування етично виваженого, соціально відповідального рекламного контенту, зорієнтованого не лише на короткочасний емоційний ефект. Саме окреслення та часткове розв'язання цих теоретичних і практичних суперечностей становить основну наукову проблему, до якої звертається дослідження, бо без такої концептуалізації неможливо обґрунтовано показати, чого саме не вистачає чинним моделям для пояснення емоційного впливу в цифрових умовах, і, відповідно, неможливо логічно вивести мету як потребу заповнення цієї прогалини.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій у сфері естетики аудіовізуального монтажу в рекламі свідчить про значний інтерес до цифровізації рекламних процесів і візуалізації контенту. Дослідники Г. Альданкова та С. Костенко (2019) акцентують увагу на використанні цифрових технологій для створення емоційно насиченого контенту. Вони наголошують, що візуалізація відіграє ключову роль у залученні аудиторії та формуванні емоційного зв'язку з нею. Д. Файвішенко. (2019) також акцентує на важливості цифрових технологій у сучасному рекламному контенті, вказуючи на їх роль у створенні візуально привабливих і емоційно насичених рекламних матеріалів. Д. І. Гречка (2019) та М. Мороз спільно з Н. Глинським (2019) розглядають роль візуального контенту в соціальних мережах і вплив блокування онлайн-реклами на ефективність комунікації. Ці праці демонструють важливість адаптації рекламного контенту до сучасних цифрових платформ. Актуальні дослідження підтверджують, що естетика онлайн-кампаній безпосередньо впливає на рішення споживачів у цифровому середовищі (*AlSokkar* et al., 2024). Також доведено, що вибір жанру аудіовізуального наративу може виступати ключовим інструментом для формування емоційного впливу реклами (*Audiovisual Narrative Genres*, 2022). М. Копач (2019) досліджує шокуючу рекламу, яка викликає сильні емоційні реакції й є ефективним засобом привернення уваги. В. Маренич спільно з Я. Коралевським (2019) розглядають роль естетики у просуванні косметичних продуктів, акцентуючи увагу на формуванні позитивного іміджу бренду. Г. Пересадько та О. Підлісна (2019) вивчають сучасні тенденції цифрового просування, що сприяють

ефективному емоційному впливу на споживачів. Важливість етичного використання емоційного контенту у рекламі артикулюють А. Радченко та В. Гровер (2019), аналізуючи захист прав споживачів. Нові праці також спрямовують увагу на ролі аудіовізуальних жанрів у побудові емоційного впливу реклами (*Audiovisual Narrative Genres,* 2022) та на зростанні значення візуальної складності й брендових маркерів у підвищенні ефективності рекламних повідомлень (*International Journal* of *Research in Marketing*, 2024). Таким чином, представлені дослідження свідчать про інтеграцію цифровізації, візуалізації та етичного підходу до створення емоційного наративу в сучасній рекламі, що є ефективним інструментом у залученні аудиторії.

Проте в наявних дослідженнях усе ще бракує відповідей щодо формування цілісного емоційного досвіду за допомогою поєднання звуку, ритму, темпу та кольору; визначення того, які саме монтажні прийоми структурують емоційний наратив та як аудіовізуальні засоби в рекламному контенті можуть формувати враження про бренд тощо. Отож ***мета статті*** – здійснення комплексного теоретичного аналізу естетичних особливостей аудіовізуального монтажу в рекламі, зокрема детального вивчення механізмів, які сприяють формуванню емоційного наративу.

Виклад основного матеріалу. Аудіовізуальний монтаж у рекламі є ключовим елементом для досягнення ефективності у впливі на цільову аудиторію. Він не лише впливає на сприйняття рекламного повідомлення, а й формує емоційний наратив, який здатен надовго залишатися в пам'яті споживачів. Основні складові аудіовізуальної мови, такі як зображення, колір, звук і музика, відіграють важливу роль у створенні естетичного та емоційного досвіду, який може стимулювати як когнітивні, так і афективні реакції углядачів.

Одним з найбільш потужних засобів у аудіовізуальній мові є колір, що здатен створювати певний настрій та підсилювати емоційний вплив рекламного ролика. Наприклад, використання теплих кольорів, таких як червоний або жовтий, може асоціюватися з енергією, щастям або пристрастю, тоді як холодні кольори – синій або зелений – можуть викликати почуття спокою, смутку або відчуження. На думку Д. І. Гречки (2019, с. 22), застосування кольорової гами в аудіовізуальному монтажі реклами може суттєво вплинути на те, як глядач сприймає та інтерпретує рекламне повідомлення, створюючи у нього відповідні асоціації.

Звуковий супровід відіграє не менш важливу роль у побудові емоційного наративу. Музика, шумові ефекти, паузи та інші звукові елементи здатні змінювати сприйняття візуального контенту, створюючи ритм та динаміку, що можуть або підсилювати, або контрастувати з візуальними образами. Інтеграція візуальних та аудіальних елементів є ключовою для створення емоційного впливу на аудиторію. Телебачення, як зазначає Д. Дзюба (2009, с. 248), «виступає базовим аудіовізуальним конструктом медіакультури інформаційного суспільства, забезпечуючи інтеграцію візуальних та аудіальних елементів у єдину естетичну систему», що формує фундамент для подальшого розвитку рекламного контенту. Наприклад, швидкий ритм музики часто асоціюється з активністю, напругою або навіть небезпекою, тоді як повільна, мелодійна музика може викликати відчуття спокою, романтики або меланхолії. Як зазначає В. Маренич (2019, с. 28), така комбінація звуку та зображення створює синергетичний ефект, що дає можливість рекламі досягати максимального емоційного впливу на аудиторію. Останні дослідження наголошують, що звуковий брендинг виступає не лише естетичним компонентом, а й потужним інструментом формування стійких емоційних асоціацій у споживачів (Spence & Keller, 2024).

Для підсилення емоційної напруги часто використовуються техніки контрапункту. Зокрема, як зазначає К. Станіславська, «аудіовізуальний контрапункт у кіно дає змогу посилювати емоційний вплив через контрастування звукових і візуальних елементів» (Станіславська, 2022, с. 51), що створює когнітивний дисонанс, який викликає сильні емоційні реакції у глядачів.

Важливо зазначити, що аудіовізуальні засоби в рекламному контенті мають здатність не лише передавати інформацію, а й формувати враження про бренд. Наприклад, використання специфічної музичної теми або колірної гами може стати впізнаваною рисою бренду, підсвідомо зв'язуючи його з певними емоціями та асоціаціями у свідомості споживачів (Копач, 2019, с. 24). Це підкреслює важливість гармонійного та продуманого використання аудіовізуальних елементів у рекламі. Експерименти демонструють, що використання ендорсерів у відеорекламі значно підсилює

емоційні реакції та довіру до бренду (Ben Aicha, Bouzaabia, 2023; SpringerLink, 2023).

Ефективність аудіовізуального монтажу в рекламі також залежить від правильного використання темпу та ритму. Різні темпи монтажу можуть створювати різні відчуття: повільний монтаж може допомогти зосередити увагу на деталях або викликати відчуття занурення, тоді як швидкий монтаж здатен створювати відчуття енергії або терміновості. Взаємодія темпу монтажу зі звуковим супроводом є ключовим аспектом у формуванні цілісного візуального та аудіального наративу (Бурклі, 2019, с. 14).

Крім того, специфічні художні прийоми, такі як використання символів, метафор, аналогій, та інших тропів, додають рекламним роликам глибини й багатозначності, сприяючи більш складному та емоційно насиченому сприйняттю. Фігуральна мова, що включає тропи та стилістичні фігури, є не лише важливим інструментом у створенні ефективного рекламного контенту, а й потужним засобом комунікації, який дає змогу передавати багатовимірні сенси та емоційні відтінки (Файвішенко, 2019, с. 19).

Метафора, як одна з найбільш виразних фігур мови, є незамінним інструментом у рекламних повідомленнях, оскільки дає можливість переносити властивості одного об'єкта на інший, що сприяє створенню нових смислів та асоціацій у свідомості глядача. Наприклад, у рекламних кампаніях косметичних продуктів часто використовуються метафори, які порівнюють шкіру з оксамитом або перлами, що відразу викликає в уяві споживача образ ніжності та вишуканості (Файвішенко, 2019, с. 19). Цей прийом дає змогу рекламі передати складні концепти за допомогою простих і зрозумілих образів, що сприяє більш глибокому сприйняттю та запам'ятовуванню рекламного повідомлення.

Гіпербола, як один з класичних тропів, відіграє важливу роль у створенні емоційного впливу, особливо у випадках, коли необхідно наголосити унікальність або видатні характеристики продукту чи послуги. Перебільшення, як-от твердження «найкращий продукт у світі» або «результати, що перевершують всі очікування», створюють у глядача враження, що перед ним щось виняткове та неповторне (Маренич та Коралевський, 2019, с. 28). Такі твердження, хоч і можуть бути дещо гіперболізованими, однак їх емоційний заряд сприяє формуванню стійкого враження про продукт, що в кінцевому підсумку підвищує його привабливість в очах споживача.

Оксюморон, що поєднує протилежні за змістом слова, створює унікальні парадоксальні смисли, які можуть надовго залишатися в пам'яті глядача завдяки своїй несподіваності та оригінальності. Наприклад, у рекламних текстах часто використовуються такі поєднання, як «солодкий біль» або «захоплюючий страх», які можуть викликати асоціації, що поєднують протилежні емоції, створюючи нові, глибокі смислові контексти. Така гра на контрастах не лише додає естетичної цінності рекламному повідомленню, а й сприяє формуванню емоційної напруги, яка може підсилити вплив реклами на сприйняття глядача (Радченко та Гровер, 2019, с. 35).

Ампліфікація, або нагромадження схожих за змістом виразів чи образів, допомагає підсилити емоційний вплив і робить рекламний текст більш переконливим. Використання цього прийому дає змогу не лише акцентувати увагу на певних аспектах продукту, а й створює відчуття зростаючої напруги або значущості, що може бути особливо ефективним у рекламних роликах, де важливо швидко захопити увагу глядача і підсилити його інтерес до пропонованого товару або послуги (Пересадько та Підлісна, 2019, с. 33). Наприклад, у рекламному ролику про новий автомобіль можна використати серію кадрів, що показують його швидкість, потужність, комфорт і безпеку, поступово нарощуючи темп і підсилюючи відчуття захоплення від продукту.

Монтаж відіграє ключову роль у формуванні естетики рекламного контенту, надаючи можливість органічно поєднувати візуальні та аудіальні елементи, що підсилюють емоційний вплив і допомагають структурувати наратив у логічну послідовність (Бурклі, 2019, с. 14). Завдяки монтажу можна створювати ритм, темп та динаміку, що сприяють утриманню уваги глядача і роблять рекламне повідомлення більш зрозумілим та ефективним.

Одним з важливих прийомів монтажу є використання контрасту, який дає змогу створювати драматичні ефекти, підсилюючи емоційне напруження або надаючи зображенням нових смислових відтінків. Наприклад, чергування яскравих і темних кадрів може створювати відчуття зміни настрою або акцентувати увагу на контрастних

характеристиках продукту. Контраст також може бути використаний для порівняння двох станів або ситуацій, що допомагає глядачеві краще зрозуміти суть рекламного повідомлення, акцентуючи різницю між «до» і «після» використання продукту або між двома альтернативами, які пропонуються для вибору.

Фігуральна мова, у поєднанні з технічними прийомами монтажу, створює потужний інструмент для розробників рекламного контенту, який дає їм можливість формувати не лише інформаційний, а й емоційний вплив на аудиторію. Використання метафор, гіпербол, оксюморонів та інших тропів у поєднанні з контрастними прийомами монтажу дає змогу створювати глибокі, багатозначні та емоційно насичені рекламні повідомлення, які можуть суттєво впливати на сприйняття та поведінку споживачів, роблячи рекламні ролики більш запам'ятовуваними та ефективними (Лизунова, 2019, с. 26).

Еліпсис, або пропущення певних моментів у наративі, є одним з найефективніших монтажних прийомів, що надає можливість сконцентрувати увагу глядача на суттєвих аспектах рекламного повідомлення, уникаючи зайвих або другорядних деталей. Цей прийом широко використовується в аудіовізуальному контенті, оскільки допомагає створювати динамічні та компактні ролики, що легко сприймаються і запам'ятовуються глядачами. Як зазначає Файвішенко, еліпсис у рекламі допомагає економити час, створюючи відчуття швидкості та ефективності продукту, що пропонується, наголошуючи його практичність та функціональність (2019, с. 19).

Еліпсис також дає змогу рекламодавцям грати з часовими і просторовими параметрами наративу, створюючи ілюзію плавного переходу від однієї дії до іншої, що дає глядачеві можливість сконцентруватися на ключових аспектах, не відволікаючись на деталі. Цей прийом може бути особливо ефективним у рекламі товарів або послуг, які позиціонуються як такі, що економлять час або зусилля споживачів, підсилюючи їх бажання скористатися пропонованим продуктом.

Рефрен, або повторення певних елементів, є ще одним потужним засобом, який активно використовується у створенні рекламного контенту, щоб підсилити його вплив та забезпечити краще запам'ятовування основних повідомлень. Повторення одного й того ж слогану впродовж усього рекламного ролика допомагає закріпити його в пам'яті глядача, створюючи асоціативний зв'язок між цим слоганом і рекламованим продуктом або брендом. На думку Мороза, рефрен може використовуватися як на рівні тексту, так і на рівні візуального або аудіального ряду, що допомагає створити гармонійний і цілісний образ, який легко сприймається і запам'ятовується (2019, с. 30).

Повторювані візуальні елементи, такі як логотип компанії, певні кольорові гами або зображення продукту, також можуть виконувати функцію рефрену, підсилюючи візуальний образ бренду і забезпечуючи його впізнаваність. Наприклад, у рекламі шоколаду може бути використано повторюване зображення розгорнутої плитки шоколаду або кадри, що показують процес його смакування, підсилені відповідним текстовим або звуковим рефреном.

Деталі в аудіовізуальному контенті відіграють ключову роль у створенні глибини та багатошаровості рекламного повідомлення, надаючи йому додаткових смислових відтінків, що можуть бути «зчитані» глядачем на підсвідомому рівні. Візуальні деталі, такі як специфічні предмети, елементи декору, логотипи або характерні риси персонажів, дають змогу створювати асоціації та підсилювати основний посил рекламного повідомлення. Як зазначає Баренецька, використання таких елементів, як дорогі аксесуари або витончена обстановка в рекламі елітного парфуму, може наголосити розкішність і ексклюзивність продукту, формуючи у глядача відповідні асоціації з цим брендом (2019, с. 22).

Звукові деталі також відіграють важливу роль у створенні багатошарового повідомлення, яке звертається до різних рівнів сприйняття глядача. Специфічні звуки, такі як звук дзвоника, можуть викликати асоціації з початком чогось нового або важливого, тоді як мелодія з відомого фільму може створити певний культурний контекст, що посилює емоційний вплив реклами. Використання таких звукових елементів дає можливість створювати унікальні та запам'ятовувані аудіовізуальні образи, які глибоко вкорінюються в пам'яті глядачів і сприяють більш глибокому розумінню рекламного повідомлення.

Важливим аспектом естетики аудіовізуального монтажу в рекламі є тісний зв'язок між формою та змістом, який забезпечує ефективність впливу на глядача. Візуальні та звукові елементи не просто доповнюють текстове повідомлення, вони є невід'ємною частиною загального нарати-

ву, що спрямований на викликання певних емоцій і асоціацій у глядача. Наприклад, у рекламі автомобілів часто використовується швидка зміна кадрів, динамічна музика та яскраві кольори для створення відчуття швидкості, потужності й адреналіну. Ці елементи підсилюють емоційний вплив реклами, допомагаючи створити у глядача стійке враження про продуктивність і надійність автомобіля, що рекламується (Бурклі, 2019, с. 14).

З іншого боку, реклама косметичних продуктів може використовувати м'які переходи, пастельні кольори та мелодійну музику для створення відчуття ніжності, чистоти та комфорту. Такий підхід допомагає артикулювати основні переваги продукту, формуючи у глядача асоціації з доглядом за собою, розслабленням і задоволенням від використання цього продукту (Копач, 2019, с. 24).

Психологічний вплив аудіовізуального монтажу не можна недооцінювати. Візуальні та слухові стимули мають потужний вплив на підсвідомість, часто викликаючи миттєві емоційні реакції. Дослідження показують, що правильний підбір музики, ритму монтажу та візуальних образів може значно підвищити запам'ятовуваність реклами, що є ключовим фактором її успішності. Яновський акцентує увагу на психологічному впливі мистецтва, який проявляється через естетичні компоненти, такі як звук та колір, що здатні викликати глибокі емоційні переживання і формувати довгострокові емоційні реакції у свідомості глядача (2013, с. 812). Крім того, використання технік когнітивного дисонансу в монтажі може викликати у глядача почуття незвичності або навіть легкого дискомфорту, що підсилює інтерес і стимулює подальше осмислення побаченого (Радченко та Гровер, 2019, с. 35). Як зазначає Дж. Манохаран (2024), емоційний сторітелінг у цифровому маркетингу забезпечує більш глибоке залучення аудиторії та формує довготривалі зв'язки з брендом. Водночас дослідження у журналі Frontiers in Communication (2025) доводить, що застосування культурно релевантних візуальних образів посилює емоційну довіру до рекламних повідомлень.

Візуальні деталі мають значно більший вплив на свідомість споживача порівняно зі слуховими, адже саме візуальні образи здатні найшвидше привернути увагу та передати необхідну інформацію про товар чи послугу. Компоненти аудіовізуального монтажу в рекламі можуть бути розглянуті окремо, оскільки кожен з них відіграє специфічну роль у створенні цілісного емоційного образу. Наприклад, вибір кадрів та їхня послідовність мають вирішальне значення для формування емоційного ритму реклами. Використання крупних планів або детальних кадрів дає змогу акцентувати увагу на певних аспектах товару або емоціях персонажів, що підсилює емоційний ефект. У свою чергу, панорамні кадри можуть створювати відчуття простору, масштабу або навіть підсвідомо формувати уявлення про статусність продукту (Лизунова, 2019, с. 26).

Сучасні підходи до медіапростору дають можливість створювати складніші емоційні наративи через мультиплатформну взаємодію з аудиторією. Як зазначає Первишева, «конвергентна модель медіапростору дозволяє виробникам аудіовізуального контенту взаємодіяти з аудиторією через кілька платформ одночасно, формуючи глибший емоційний зв'язок із споживачами», що свідчить про важливість інтеграції медіа у створенні довготривалих емоційних зв'язків із брендом (2020, с. 40).

Сучасні технології монтажу допомагають значно розширити можливості для створення естетично привабливих та емоційно насичених рекламних роликів. Використання класичного монтажу, що забезпечує логічну послідовність подій, залишається основою, але водночас активно застосовуються новітні підходи, такі як монтаж монтасу. Останній дає змогу створювати асоціативні зв'язки між різними кадрами, формуючи складні концепції та ідеї, які залишаються в пам'яті глядача. Технологія transmedia storytelling також набуває дедалі більшого значення в сучасному рекламному виробництві. Ця технологія передбачає використання кількох платформ для розповсюдження наративу, що надає можливість не лише розширити охоплення аудиторії, а й створити більш глибокий зв'язок із нею (Маренич та Коралевський, 2019, с. 28).

Наприклад, персонажі або сюжети з рекламного ролика можуть продовжувати своє «життя» на різних медіаплатформах, таких як соціальні мережі, мобільні додатки або навіть відеоігри, що забезпечує тривале залучення аудиторії.

При вивченні практичних прикладів успішних рекламних кампаній, стає очевидним, що саме використання складних технік аудіовізуального монтажу дає змогу досягти значного емоційного впливу на аудиторію. Наприклад, рекламні ролики відомих брендів, таких як Nike або Apple,

використовують не лише інтенсивний монтаж, а й глибоко продумані візуальні та звукові рішення, що сприяють формуванню сильного емоційного зв'язку з брендом (Копач, 2019, с. 24).

Естетика аудіовізуального монтажу в рекламі включає широкий спектр аспектів, які охоплюють зображення, звук, колір, ритм і послідовність кадрів. Кожен з цих елементів сприяє формуванню емоційного наративу, що впливає на підсвідомість глядача та формує його сприйняття реклами. Важливо наголосити, що зорові враження мають значно більший вплив на свідомість споживача порівняно зі слуховими, адже саме візуальні образи здатні найшвидше привернути увагу та передати необхідну інформацію про товар чи послугу (Бурклі, 2019, с. 14).

Суттєвим аспектом є тісний зв'язок між формою та змістом, адже візуальні й звукові елементи не просто доповнюють текстове повідомлення, вони є невід'ємною частиною загального наративу, спрямованого на викликання певних емоцій у глядача. Важливо також враховувати психологічні аспекти сприйняття аудіовізуального контенту, оскільки людський мозок обробляє візуальну та аудіальну інформацію на підсвідомому рівні, що робить аудіовізуальні повідомлення особливо ефективними (Лизунова, 2019, с. 26).

Висновки та перспективи подальших розвідок. Проведене дослідження дало змогу точніше окреслити проблемне поле естетики аудіовізуального монтажу в рекламі й показати, що колір, звук, ритм і темп набувають реального значення лише тоді, коли розглядаються у зв'язку з конкретними монтажними стратегіями, які структурують емоційний наратив і задають для глядача спосіб «проживання» рекламного сюжету. У центр аналізу поставлено інтеграцію візуальних, аудіальних і монтажних параметрів, відтак запропоновано цілісну перспективу, що допомагає перейти від опису окремих засобів до розгляду естетичних конфігурацій, які визначають інтенсивність, напрям і тривалість емоційних реакцій у цифровому медіапросторі. Аналіз кейсів провідних брендів продемонстрував, що поєднання контрасту, еліпсису, рефрену, асоціативного монтажу зі звуковим брендингом та емоційним сторітелінгом істотно підсилює емоційну залученість і сприяє формуванню стійких асоціацій із брендом, а вироблені на цій основі рекомендації щодо комбінування кольору, звуку, ритму та темпу можуть застосовуватися як практичний інструмент оптимізації рекламних повідомлень. Водночас результати окреслили низку відкритих наукових питань, насамперед проблему операціоналізації монтажних параметрів як вимірюваних змінних, культурну варіативність сприйняття однакових естетичних рішень і пошук етичних меж застосування емоційно насичених стратегій у соціально чутливих темах. Подальші розвідки доцільно спрямувати на кількісну та експериментальну перевірку запропонованих підходів – зокрема на вивчення впливу когнітивного дисонансу, еліпсису, рефрену й контрапункту на різні цільові аудиторії та на аналіз того, як transmedia storytelling і персоналізовані алгоритмічні стрічки змінюють структуру емоційного наративу й тривалу довіру до бренду, що в підсумку створює підґрунтя для подальшого розвитку наукової проблематики емоційних аудіовізуальних стратегій у рекламі.

Джерела та література

Дзюба, Д. (2009). Телебачення як базовий аудіовізуальний конструкт медіа-культури інформаційного суспільства. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 4/5, с. 247-258.

Первишева, І. Б. (2020). Конвергентна модель медіапростору у виробництві аудіовізуального контенту. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*. URL: https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-40 (дата звернення: 2.10.2024).

Станіславська, К.(2022). Аудіовізуальний контрапункт у кіно: спроба класифікації. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 30. С. 47-54. URL: https://doi.org/10.34026/1997-4264.30.2022.259497 (дата звернення: 02.10.2024).

Яновський, М. І. (2013). Проблема психологічного впливу мистецтва на особистість. *Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, Інститут психології імені Г. С. Костюка НАПН України*. Вип. 21. С. 810-819.

Aldankova, H. and Kostenko, S. (2019). *Advertising digitalization within sales network*. Kyiv: National University of Trade and Economics, Ukraine. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.01 (accessed 01.09.2024). С. 11-13.

Baranecka, A. D. (2019). *Visualization of media content as an important component of communication realization.* Kyiv National University of Trade and

Economics, Ukraine. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.04 (accessed 01.09.2024). C. 22-23.

Burkle, N. (2019). *Peculiarities of currency dependency – aspect of trading and production*. Kyiv National University of Trade and Economics, Ukraine. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.02 (accessed 01.09.2024). C. 14-17.

Fayvishenko, D. (2019). *Media content: information visualization*. Department of Journalism and Advertising, Kyiv National University of Trade and Economics, Ukraine. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.03 (accessed 01.09.2024). C.19-21.

Hrechka, D. I. (2019). *Content in social media.* Akademia WSB, Dąbrowa Górnicza, Poland. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.04 (accessed 01.09.2024). C.22-23

Kopatch, M. (2019). *Peculiarities of shocking advertising*. Universite de Montreal, Canada. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.05 (accessed 01.09.2024). C. 24-25.

Lizunova, E. (2019). *The problem of software piracy*. Saxion Colleges, Netherlands. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.06 (accessed 01.09.2024). C. 26-27.

Marenych, V. and Koralewski, J. (2019). *The role of advertisements in cosmetic products promotion*. Kyiv National University of Trade and Economics, Ukraine; Academy of Health, Beauty and Education, Poland. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.07 (accessed 01.09.2024). C. 28-29.

Moroz, M. and Hlynskyy, N. (2019). *Reasons and effects of online ad blocking*. Department of Organization and Economics, Wrocław University of Economics, Poland; Lviv Polytechnic National University, Ukraine. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.08 (accessed 01.09.2024). C. 30-31.

Peresadko, G. and Pidlisna, O. (2019). *Trends of digital promotion*. Waste Management Systems Inc, USA; Kyiv National University of Trade and Economics, Ukraine. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.09 (accessed 01.09.2024). C. 33-34.

Radchenko, A. and Grover, V. (2019). *Consumer rights protection from ill affected advertisement of childhood nutrition*. Kharkiv State University of Food Technology and Trade, Ukraine; Michigan State University, USA. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.10 (accessed 01.09.2024). C. 35-36.

References

Dzyuba, D. (2009). Telebachennia yak bazovyi audiovizualnyi konstruktor media-kultury informatsiinoho suspilstva [Television as the Basic Audiovisual Construct of Media Culture in the Information Society]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Issue 4/5. P. 247-258.

Pervysheva, I. B. (2020). Konverhentna model mediaprostoru u vyrobnytstvi audiovizualnoho kontentu [Convergent Model of Media Space in Audiovisual Content Production]. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*. URL: https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-40 (accessed 2 Oct. 2024).

Stanislavska, K. (2022). Audiovizualnyi kontrapunkt u kino: sproba klasyfikatsii [Audiovisual Counterpoint in Cinema: An Attempt at Classification]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Issue 30 P. 47-54. URL: https://doi.org/10.34026/1997-4264.30.2022.259497 (accessed 2 Oct. 2024).

Yanovskyi, M. I. (2013). Problema psykholohichnoho vplyvu mystetstva na osobystist [The Problem of the Psychological Influence of Art on Personality]. *Zbirnyk naukovykh prats K-PNU imeni Ivana Ohienka, Instytut psykholohii imeni H. S. Kostiuka NAPN Ukrainy*, Issue 21. P. 810-819.

Aldankova, H. and Kostenko, S. (2019). *Advertising digitalization within sales network*. Kyiv: National University of Trade and Economics, Ukraine. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.01 (accessed 01.09.2024). C. 11-13

Baranecka, A. D. (2019). *Visualization of media content as an important component of communication realization.* Kyiv National University of Trade and Economics, Ukraine. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.04 (accessed 01.09.2024). C. 22-23.

Burkle, N. (2019). *Peculiarities of currency dependency – aspect of trading and production*. Kyiv National University of Trade and Economics, Ukraine. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.02 (accessed 01.09.2024). C. 14-17.

Fayvishenko, D. (2019). *Media content: information visualization*. Department of Journalism and Advertising, Kyiv National University of Trade and Economics, Ukraine. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.03 (accessed 01.09.2024). C.19-21.

Hrechka, D. I. (2019). *Content in social media.* Akademia WSB, Dąbrowa Górnicza, Poland. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.04 (accessed 01.09.2024). C.22-23

Kopatch, M. (2019). *Peculiarities of shocking advertising*. Universite de Montreal, Canada. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.05 (accessed 01.09.2024). C. 24-25.

Lizunova, E. (2019). *The problem of software piracy*. Saxion Colleges, Netherlands. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.06 (accessed 01.09.2024). C. 26-27.

Marenych, V. and Koralewski, J. (2019). *The role of advertisements in cosmetic products promotion*. Kyiv National University of Trade and Economics, Ukraine;

Academy of Health, Beauty and Education, Poland. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.07 (accessed 01.09.2024). С. 28-29.

Moroz, M. and Hlynskyy, N. (2019). *Reasons and effects of online ad blocking*. Department of Organization and Economics, Wrocław University of Economics, Poland; Lviv Polytechnic National University, Ukraine. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.08 (accessed 01.09.2024). С. 30-31.

Peresadko, G. and Pidlisna, O. (2019). *Trends of digital promotion*. Waste Management Systems Inc, USA; Kyiv National University of Trade and Economics, Ukraine. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.09 (accessed 01.09.2024). С. 33-34.

Radchenko, A. and Grover, V. (2019). *Consumer rights protection from ill affected advertisement of childhood nutrition*. Kharkiv State University of Food Technology and Trade, Ukraine; Michigan State University, USA. URL: http://doi.org/10.31617/k.knute.2019-03-19.10 (accessed 01.09.2024). С. 35-36.

Anatolii Luchyn

The aesthetics of audiovisual editing in advertising: shaping emotional narrative of product consumers

Objective. To conduct a comprehensive theoretical analysis of the aesthetic features of audiovisual editing in advertising, specifically examining the mechanisms that contribute to creating an emotional narrative**.**

Abstract. The ***article aims*** to conduct a comprehensive theoretical analysis of the aesthetic features of audiovisual editing in advertising, focusing on the mechanisms that contribute to the formation of an emotional narrative. This narrative plays a crucial role in influencing consumers' perception of advertising, as emotional responses often determine the effectiveness of campaigns. The study explores key elements such as color, sound, rhythm, and editing tempo, analyzing how their interaction enhances emotional experiences and creates lasting brand associations. It also introduces new conceptual models to explain how audiovisual components impact emotional perception. The findings provide both theoretical insights and practical recommendations for optimizing audiovisual content in advertising to maximize emotional engagement and campaign effectiveness. ***Research methodology.*** This study employs the systematization and synthesis of theoretical knowledge, alongside developing new conceptual models that explain how individual elements of audiovisual editing influence emotional perception in advertising content. Specifically, it analyzes how certain color schemes can enhance or alter the emotional tone of the message, as well as how music and sound effects create rhythmic and dynamic accents that increase ad memorability. ***Scientific novelty***. The research identifies new approaches to integrating visual and sound elements in advertisements to significantly strengthen the emotional impact on audiences. This includes developing recommendations on the optimal combination of these elements to maximize advertising effectiveness. ***Conclusions.*** Emphasize the importance of harmoniously combining visual and auditory components to evoke emotional responses that enhance both ad recall and overall brand perception. The findings expand existing theoretical understanding of the role of aesthetics in advertising while providing practical tools for enhancing campaign effectiveness through audiovisual means. This research opens new avenues for advancing advertising technologies aimed at deeply engaging consumers through emotionally rich and aesthetically appealing audiovisual elements, which is increasingly crucial in the modern digital environment where visual and auditory content plays a key role in shaping consumer attitudes.

Keywords**:** audiovisual editing, advertising, emotional narrative, color, sound, rhythm, tempo, consumer perception, advertising content.

Подано до редакції 16.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.635:929](44)](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345182

Мусієнко Оксана Станіславівна,
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-17-07-16-52
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри кінознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Oksana S. Moussienko,
PhD of Art studies, Professor, Professor
of Films Studies Department. Kyiv
National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

ФЕНОМЕН КІНОЗІРКИ В ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІЙ СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ ЕКРАНОЛОГІЇ

Анотація. Мета статті – комплексно дослідити феномен кінозірки в соціокультурному, соціопсихологічному, естетичному та кінознавчому аспектах на матеріалі творчості видатних кіномитців XX ст. ***Методологія дослідження*** ґрунтується на поєднанні аналізу загальнотеоретичних положень із розглядом конкретного кінематографічного матеріалу. Використано історичний метод, що дає можливість простежити динаміку становлення зіркового образу на екрані. Персоналістський підхід розкриває шлях для дослідження особистості актора-кінозірки в усій конкретиці його творчого шляху. ***Наукова новизна дослідження*** полягає у комплексному аналізі феномену кінозірки в його багатоплановості та динаміці, спираючись на творчу практику західних кіномитців XX ст. ***Висновки.*** Показано складний культурно-естетичний феномен кінозірки, що сформувався на перетині мистецтва, аудіовізуальних технологій та популярної культури. Контент-аналіз значного масиву досліджень відомих теоретиків уможливлює ув'язування реалізації зіркового екранного образу не лише з акторською майстерністю, а й з розвитком виражальних засобів кіномистецтва, а також аудіовізуальних технологій. Аналіз творчих біографій акторів, що набули зіркового статусу, показує глибокий внутрішній зв'язок мистецького пошуку з масивом популярної культури, їхній взаємовплив і взаємоперетікання.

***Ключові слова*:** кінозірка, фотогенія, крупний план, актор, міф, режисер, митець.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Творча практика актора, що має зірковий статус, цілком закономірно привертає не лише захоплення широких глядацьких мас, а й увагу теоретиків кіномистецтва. Це підтверджує контент-аналіз праці провідних теоретиків кіномистецтва.

Залишається актуальним питання, які механізми сприяють часто несподіваному перетворенню навіть пересічного актора в «ідола» глядацької аудиторії і як це впливає на його подальшу екранну долю. Комплексне дослідження на перетині кінознавчих і соціокультурних розвідок показує, що поява кінозірки зумовлена не лише акторською майстерністю. Ретроспективний аналіз розкриває значення розвитку кіномови, зокрема появу крупного плану, що дає можливість актору оволодіти унікальними засобами виразності.

Не менш значущим для осягнення механізмів впливу на глядача є осягнення комплексів проєкції-ідентифікації, або ідентифікації первинної і вторинної, що і є умовою занурення глядача в екранну дію.

Впродовж усієї історії кінематографа спостерігаємо таке явище, як міфологізацію екранного образу героя. З одного боку, цей міф рукотворний, сконструйований зусиллями продюсерів, кіноа-

гентів, режисерів і, звичайно ж, творчими можливостями самого актора. Але з іншого – це апеляція до міфу архаїчного, коли ми спостерігаємо відтворення одвічних форм, закладених у людському позасвідомому.

Сьогодні спостерігаємо зростання впливів сучасних засобів медіаіндустрії на формування культурного міфу, його багатогранної символіки, входження його у повсякденний плин людської екзистенції. Це багатократно підсилює впливовість зіркових екранних образів не лише в плані естетичному, а й соціальному та психологічному, як у позитивному, так і в негативному сенсі. Отже, комплексний аналіз феномену кінозірки лишається на часі і далі набирає ще гострішої актуальності.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Творча практика актора, що має зірковий статус, цілком логічно привертає не лише захоплення широкого глядацького загалу, а й, що цілком закономірно, увагу істориків і теоретиків кіномистецтва, які шукають відповідь на запитання, чому виникає надзвичайна привабливість тієї чи іншої екранної постаті, які механізми впливу актора-кінозірки на глядацьку аудиторію.

Ретроспективний огляд кінознавчих праць дає можливість переконатися, що вже з перших десятиліть існування кінематографа автори шукали розв'язання цієї проблеми. В цьому аспекті однією з перших і основоположних праць стала «Фотогенія» Луї Деллюка, де відзначена здатність екранних образів набувати тих якостей і характеристик, які не спостерігаються у реальності.

Деллюк також вводить надзвичайно важливе поняття «маски», за допомогою якого він прагне розв'язати суперечності між достовірністю існування на екрані й акторськими техніками.

Для осягнення значення виражальних засобів кінематографа в процесі творення екранного образу актором принципово важливим є дослідження Бели Балаша «Видима людина». Історик і теоретик кіно акцентує унікальне значення крупного плану, що виокремлює обличчя актора з реального простору, надає йому іншого, духовного виміру. Особливий інтерес становить конкретний кінознавчий аналіз крупних планів двох видатних актрис і всесвітньо популярних кінозірок Асти Нільсен і Грети Гарбо.

Думки Балаша були співзвучні судженням його сучасників, зокрема практику і теоретикові французького авангарду Жанові Епштейну, який твердив у своїй праці «Здрастуй, кіно!»: крупний план – це душа кіно.

Важливими також є спостереження Жіля Дельоза, який, аналізуючи крупні плани у фільмах І. Бергмана зауважує, що, вирвавши обличчя із звичної системи координат, він вводить його у ступінь духовної сутності.

У своїх роздумах про міфологізацію особистості на екрані Ролан Барт теж стверджує, що крупний план стає явищем концептуальним. Бартові належать роздуми про міф як органічний атрибут сучасного суспільства. У збірнику статей «Міфологічні» Барт продемонстрував зворотний зв'язок суспільної ментальності й міфотворчості: міф створюється суспільством, але також має на нього могутній вплив.

Андре Базен в своєму есеї «Жан Габен і його доля» дав блискучий приклад міфологізації постаті габенівського героя.

Особливого значення набувають праці, де аналізується механізм впливу екранного образу особистості зіркового актора на глядача.

Ґрунтовно опрацював цю проблему Едгар Морен у дослідженні «Кіно, або Уявна людина», де вчений розкриває сутність комплексу «проєкції–ідентифікації», який обумовлює залученість глядача в екранну дію.

Свій розвиток ідеї Морена знаходять у працях Крістіана Метца, зокрема в його фундаментальному дослідженні «Психоаналіз і кіно: уявне означаюче» де автор, поєднуючи психоаналітичний і семіотичний підходи, розглядає механізм ідентифікації. Вчений виділяє первинну ідентифікацію, як можливість глядача щомиті перебувати у просторі екрана і таким чином занурюватись у події.

І другий рівень ідентифікації, що являє собою «відображення–уподібнення» глядача з персонажем, – це один з таких механізмів, що лежить в основі впливу зіркового образу на аудиторію.

В українському кінознавстві слід виокремити аналітичну статтю Ольги Брюховецької, присвячену проблемі ідентифікації ***«*Ідентифікація в кіно: психоаналітичний підхід».**

Принагідно також згадаємо книгу «Світло далеких зірок». Авторки –Мусієнко Н. Б., Мусієнко О. С., Слободян В. Р. зробили спробу простежити в історичному ключі на матеріалі німого кінематографа зародження і становлення такого явища, як кінозірка – як зарубіжного, так і вітчизняного.

З ретроспективного аналізу названих праць можемо переконатися, що науковців упродовж

всього періоду існування кінематографа цікавило виникнення привабливості саме тієї, а не іншої екранної постаті. Однак це питання багатогранне і у розгляді його виникають дедалі нові й нові аспекти. Відтак ***мета статті*** **–** дослідити історичну динаміку феномену кінозірки в соціокультурному естетичному та кінознавчому контексті. Проаналізувати дослідження провідних теоретиків кіномистецтва щодо факторів, що обумовлюють появу зіркового екранного образу. Виявити глибинний внутрішній зв'язок творів високого мистецтва з масивом популярної культури, розкрити їх взаємовпливи і взаємоперетікання.

Виклад основного матеріалу. Кінозірка – одне з найзагадковіших і найбільш втаємничених явищ у кінематографі. І ці таємниці прагнуть розгадати високочолі інтелектуали – кінознавці, кінокритики, історики кіно, а також соціологи і психологи. Справді, проблема кінозірки вимагає міждисциплінарного підходу. Тільки на перетині наук можна підійти до відповіді на питання – що являє собою феномен кінозірки, чому вона раптово спалахує на небосхилі екрана і так само несподівано згасає, залишаючись у пам'яті лише професійних дослідників.

Спостерігаючи за цим явищем, іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гасет зазначав, що кінофільм з красивими виконавцями можна дивитись безкінечно. Причому дуже часто глядачеві байдуже, що відбувається на екрані, він може просто спостерігати за найпростішими, звичайними діями акторів. Глядачеві не так важливо, що вони роблять. Навпаки, це важливо лише тому, що це роблять саме вони**.** Знані актори кіно стали справжніми ідолами для публіки, об'єктами обожнювання, поклоніння, часто абсолютно ірраціонального.

Втім, у перші десятиліття кінематографа, актори, що наважувалися перейти зі сцени на знімальні майданчики, видавалися справжніми «попелюшками» у творчій спільноті. Згадаймо, вони навіть не ризикували оприлюднювати свої справжні прізвища. Та ж Мері Пікфорд, чиє ім'я знане було на всіх континентах, де тільки спалахував промінь кіноапарата, спочатку з'являлась на екрані як чарівне створіння, яке просто називали за її золоті кучері «Блонді локс» або «Голді локс». Зірки перших відомих кінофірм теж на початку кар'єри втаємничували свої прізвища та були відомі широкій публіці як «дівчина з «Вайтаграфа» або хлопець з «Байографа».

Уважні дослідники, порівнюючи реальні об'єкти й їх відображення на екрані відзначали, що, з одного боку, перед нами начебто точна, документальна копія реальності, а з іншого – екранне зображення набуває раптово інших якостей, відтінків, нюансів, яких позбавлений реальний оригінал.

Так виникло уявлення про фотогенію. Це поняття вводить у кругообіг французький кінематографіст, теоретик і практик кіномистецтва Луї Деллюк.

За Деллюком це поетичне бачення людей і речей, яке притаманне лише кінематографу. Тобто виявлена здатність кінокамери надавати предметам і людським обличчям тих якостей, які ми не спостерігаємо у реальності.

Саме кінокамера стає знаряддям справді магічного перетворення обличчя, зовнішності людини взагалі, розкриваючи в ній якусь потаємну, надзвичайну енергетику і харизму. В цьому плані яскравий приклад являє собою історія успіху Грети Гарбо. Її прибуття до Голлівуду разом із знаним шведським режисером Морісом Стіллером лишилось майже непоміченим, хоч вона мала вже значний доробок в європейському кіно. Та все змінили поява її портретів у часописі «Ваніті Фаїр». Критики лише тоді побачили в ній «шведського сфінкса», «таємничу незнайомку», «холодне полум'я півночі». Камера відобразила магнетичний погляд актриси, сповнений якоїсь незбагненної печалі. Здавалось, що вона здатна бачити щось недоступне звичайній людині. Великі, сповнені суму очі дивились кудись у простір, повз людську метушню.

Власне, ці фотопортрети були крупними планами актриси. Цей прийом став одним із найважливіших засобів виразності у кінематографі, спричинивши справжню революцію у сфері кіномистецтва.

Роздуми про колосальний виражальний потенціал крупного плану знайдемо у праці Бели Балаша «Видима людина».

У своїй книзі Балаш розглядає кінематограф, як принциповий зсув в історії культури. Свого часу таким тектонічним струсом було винайдення книгодруку, що спричинило витіснення культури візуальної культурою понятійною. Слово стає найважливішим засобом духовного спілкування, натомість виразні засоби відтворення матеріальності, тілесності поступово втрачаються. І от, наприкінці, мабуть, найбільш «літературного» XIX століття «рухома фотографія», тобто кінематограф, розвертає погляд на видимий світ у найрізноманітніших його проявах.

Звісно, не відразу камера наблизилась до окремих предметів, деталей, передала їх виразність. Поступово погляду людини відкривався світ, що

був поза його увагою. Та найважливіший момент – наближення людського обличчя, яке майже неможливо розгледіти так в реальності, хіба що у найінтимнішій ситуації.

На думку Балаша, при зображенні на екрані обличчя крупним планом виникає вже інший вимір, який отримує назву «фізіогноміка». Зникає глибина кадру, тло неначе стає нейтральним. Виокремлюючи обличчя з оточення, кінокамера надає йому нового, духовного виміру. Акцент переноситься на почуття, настрої, потаємні думки. «У крупних планах знаходить свій вираз емоційний і поетичний дар режисера. Режисер таким чином подає вигляд предмета, який свідчить про наші невиразні й ледь виявлені почуття» (Balazs, 1952/1970, p. 56).

Ідеї Балаша були співзвучні його сучасникам, з їх баченням виражальних можливостей мистецтва екрана.

Друг і сподвижник Луї Деллюка, режисер і теоретик кіно Жан Епштейн з певністю твердив, що крупний план – це душа кіно, причому він надавав перевагу рухомому крупному плану. Тоді, на його думку, розігрується драма – «драма під мікроскопом», коли крупний план спрямовує емоції, надаючи їм надзвичайної інтенсивності, рухає їх у всіх напрямках.

Повертаючись до Балаша, нагадаємо, що свої теоретичні розвідки він будував, спираючись на конкретний екранний матеріал, зосередивши увагу на особистостях двох чи не найзнаменитіших кінозірок в історії кіно – двох прекрасних скандинавок – Асти Нільсен і Грети Гарбо. Тим більш, що творчі шляхи двох знаних актрис перетнулися у фільмі Г. В. Пабста «Безрадісний провулок». Аста Нільсен була у розквіті свого таланту, Гарбо лише розпочинала свій творчий шлях.

Балаш абсолютно резонно стверджував, що ці актриси, ліплячи свої екранні образи, повною мірою скористалися можливостями крупного плану. Виразні можливості міміки Нільсен інколи порівнювали з багатством шекспірівського словника. Аналізуючи кращі її фільми, такі як «Чорний сон», «Небезпечний вік», «Ваніна», автор «Видимої людини» акцентує на дивовижній здатності артистки синтезувати на своєму обличчі часто контрастні почуття, пристрасті та переживання, передаючи їх гранично стриманими, ощадливими засобами. В той період, коли кінематограф лише починав долати свою залежність від театральної естетики, це було неабияким досягненням.

Обличчя Гарбо, на думку Балаша, вражало не лише класичною гармонією ліній, в ньому проявлявся певний душевний стан скорботи, відчуженості й самотності.

Втаємниченість погляду Гарбо так і залишилась нерозгаданою. Режисер Д. К'юкор рекомендував тим, хто бажає розгадати загадку Гарбо, дивитися на екран, але як те у неї виходить, лишається вічною таємницею.

У сценах пристрасного кохання, в обіймах свого партнера Гарбо майже завжди дивиться кудись у далечінь, у якісь загадкові простори, що доступні лише їй. Недарма зазначалося, що її найкращим партнером була кінокамера, лише з нею вона взаємодіяла і розкривалась повною мірою. І тут ми знову згадуємо феномен фотогенії. Визначні актори навіть на рівні інтуїції відчувають, як їх побачить «всевидюще» око кінооб'єктива.

Обличчя Гарбо на екрані, як довершене і разом з тим ефемерне, бачив французький філософ і семіотик Ролан Барт. Створене «із снігу самотності, воно сприймається як лик тотема». Барт твердить: «обличчя Гарбо дає нам відчути той невловимий момент, коли кінематограф починає виявляти з краси есенціальної – красу екзистенціальну, коли архетип починає бліднути перед гіпнозом тлінної конкретності, коли прозора чіткість тілесних сутностей поступається місцем ліриці жіночого існування». За Бартом, зовнішність Гарбо – це явище концептуального порядку, це обличчя–Ідея (Barthes, 1956, p. 56).

Близькі до Барта і роздуми Жиля Дельоза, знаного французького філософа, автора фундаментального дослідження «Кіно». Він також дотримувався думки, що вирвавши лице з реальної системи координат, митець зводить його у ступінь сутності. Дельоз поділяє думку, що лице на крупному плані не просто ізолюється від простору, воно переходить у виміри іншого порядку.

Природно, що, аналізуючи феномен крупного плану, Дельоз звертався до творчої практики Інгмара Бергмана, чиї фільми були сповнені вражаючими за своєю виразністю і емоційністю крупних планах. Варто згадати лише знаний фільм «Персона», де обличчя Лів Ульман і Бібі Андерсон промовистіші за найпалкіші монологи.

«Крупного плану обличчя не буває. Точніше кажучи, крупний план і є обличчя...» (Deleuze, 1986, p. 99).

На крупному плані обличчя набуває фантомного характеру, оголеного вигляду, викликаючи

в уяві один з головних мотивів бергманівських фільмів «лице і ніщо».

Отже, крупний план вперше в мистецькій практиці наблизив рухоме обличчя актора до глядача, створивши ілюзію абсолютно особистісного, інтимного контакту. Адже з перших років існування «рухомої фотографії» можна було розгледіти на загальному плані анонімні постаті нікому не відомих персонажів.

Та ось погляд глядача почав вирізняти того хлопця з «Байографа» або дівчину з «Вайтаграфа». Те чи інше обличчя запам'ятовувалось, його вже хотіли бачити в наступних стрічках. Звичайно, не останню роль відігравала і екранна ситуація, в якій діяли актори, наприклад, «дівчина в біді». Тут виникали широкі можливості для показу страждань невинної жертви і демонстрації мужності й благородства її рятівника. Як постановники ранніх кінострічок, так і самі виконавці прагнули, щоб глядач відразу впізнавав їх на екрані з перших кадрів. Тобто на екрані актори не прагнули перевтілення, не шукали засобів змінити свою зовнішність. Інколи вони готові були поступитися навіть переконливістю у тій чи іншій ситуації, аби залишитися впізнаваними. Варто згадати, як Віра Холодна категорично відмовилась прибрати пасмо волосся з чола, побоюючись, що її не впізнають поціновувачі її таланту. Або Грета Гарбо відмовилась нанести засмагу, хоч грала дівчину, що проводить весь час у рибальському човні. Актриса, що пишалась мармуровою білизною обличчя, на якому особливо виразно виділялись темні контури очей, не бажала, щоб засмага спотворила її імідж.

Так поступово за тим чи іншим виконавцем закріпились певні риси і ознаки зовнішнього вигляду, основою якого були його психофізичні дані.

У перші десятиліття існування кінематографа професійні актори, що прийшли з театру, не могли і не бажали відмовлятися від своїх сценічних прийомів гри. Навпаки, для перших фільмів характерне утрирування міміки, жесту як компенсації відсутності звуку, неможливості скористатися силою слова. Тому режисери, які відчували особливості й потенціал молодого мистецтва, надавали перевагу непрофесіоналам, випадковому обличчю в натовпі.

Цінувалась органічна, природна поведінка виконавця перед камерою. Згаданий Луї Деллюк у своїх листах до американського режисера Томаса Інса писав про своє захоплення грою актриси Джейн Грей, яка всього лише миє посуд на кухні, або Вільямом Хартом, герой якого, охоплений спрагою, захлинаючись, нахильці п'є воду з відра.

Один із критиків, оцінюючи гру Асти Нільсен, в репертуарі якої було безліч драматичних, сповнених пристрастей сцен, рішуче заявив, що найбільше враження на нього справив епізод, де актриса просто припудрює собі носик. Тобто органічний, рефлекторний жест і містить у собі оту саму фотогенічність, яка привертає увагу глядацької аудиторії.

І разом з тим Луї Деллюк твердив, що максимальної експресивності на екрані можна досягти за допомогою маски, що допоможе акцентувати характерні риси в обличчі, розкрити його природні чесноти.

Отже, з одного боку, актор має бути максимально природним і органічним на екрані, а з іншого – він повинен із свого власного обличчя творити маску, що дасть йому можливість передати багату палітру почуттів, яка належить вже не йому, а його героєві.

У цьому і полягає сучасний «парадокс про актора», саме актора кіно. Обличчя на екрані може читатися як певний текст, насичений зашифрованими вторинними значеннями. Ось ця семіотичність проявляється в системі жестів, в характерній міміці, що може бути і абсолютно природною, і насиченою прихованими сенсами. Погодимося з думкою, що «штамп» у грі кіноактора не несе в собі тих негативних конотацій, що у сценічній практиці. Хоч як це парадоксально, але «штамп» у грі кіноактора зближує його з традицією сюжету комедії dell'arte, масками архаїчного театру.

Слід звернути увагу на таку прикмету екранного мистецтва, як міфологізацію особистості актора. Якщо йдеться про зірковий статус актора, то акторський міф стає у фільмі не меншою реальністю, ніж сама роль.

Народження міфу кінозірки лишається і до сьогодні предметом суперечок критиків та істориків кіно. Актор з'являється на екрані в двох іпостасях – і як реалізатор певної ролі, і як певна міфологізована особистість.

Апеляція до міфу досить характерне явище у європейській культурі. Свої видимі трансформації міфологізм переживає починаючи з епохи Ренесансу через «театралізований» міф класицизму, відродження духу міфу в романтизмі і повернення до міфу, як до позачасових, архаїчних форм людської свідомості в часи модернізму.

Безперечно, одне із знакових тлумачень міфу знаходимо у вченні К.-Г. Юнга, згідно з яким у міфі проявляються одвічні форми, закладені у людському Несвідомому. Їх сприйняття можливе лише через ретрансляцію у міфологічних сюжетах. Патерни міфу лишаються незмінними, архаїчні міфи постійно відтворюються, і тому в них відбивається цілком актуальна реальність.

Як звичний атрибут сучасного суспільства розглядає міф Ролан Барт, знімаючи з нього флер сакральності. За Бартом, міф є метамовою, що надбудовується над вже наявною системою. Сучасне суспільство буквально просякнуте міфологемами. Одна з основних функцій сучасного міфу – деформувати смисли. За Бартом, міф репрезентує ідеї на позір реальні, а насправді цілком ілюзорні. Свій підхід філософ-семіотик продемонстрував у збірнику статей «Міфологічні», де на багатому і різноманітному матеріалі продемонстрував, як міф створюється сучасним суспільством і як підпорядковує його собі.

Коли йдеться про міфологію екранних зірок, то у цьому разі можна говорити про поєднання як юнгіанського, так і бартівського дискурсу. Справді, міф кінозірки цілком «рукотворний». Він «конструюється» зусиллями продюсерів, кіноагентів, режисерів, які спираються на могутній вплив реклами на найширшу глядацьку аудиторію. Не раз можна почути іронічні твердження, що їх спільними зусиллями можна перетворити пересічну особистість на кумира і улюбленця публіки. Так, це цілком можливо і не раз спостерігалося в практиці масової культури. Такий злет цілком реальний, але втриматись на вершині такій «штучній» зірці навряд чи вдасться. І тут ми звертаємось вже до тих архетипів, що визначають глядацькі очікування в той чи інший історичний відрізок часу, який потребує певних психофізичних характеристик героя і наявність мотивів у творчості, що часто сягають у глибинні, позасвідомі шари психіки.

За класичний приклад можна взяти есей Андре Базена «Жан Габен і його доля». На думку французького теоретика, доля героя Габена у кінематографі 1930-х років – це завжди історія аутсайдера, бунтівника, що кидає виклик «священним» підвалинам суспільства і гине у нерівному зіткненні з ним. Базен прямо проводить паралель з античними героями, нагадуючи, що майже у кожному фільмі Габена того періоду, є сцена гніву, в якій він, так само як античні герої, кидає виклик своїй долі. Йому протистоять «сучасні Фіви з Олімпом із заводів і сталевих чудовиськ». Фінал героя Габена в тих фільмах завжди трагічний. Проте він вибирає загибель, щоб лишитися нескореним. В епоху 1950-х, епоху стабільну і позбавлену тієї напруженості, що в 1930-ті, на переконання Базена, героїв Габена вже чекає спокійне, усталене існування, яке і обертається тією самою поразкою, що її уникли його герої 1930-х років, заплативши за це своїм життям. «Боги милостиві до тих, хто перестав бути героєм» (Bazin, 1971, p. 178) – такий висновок робить Базен, простежуючи еволюцію екранного міфа Габена.

Слід зазначити, що міфологізується не лише екранний герой, а й постать самого актора. Кіноглядач схильний ідентифікувати постать кіногероя і того, хто його створює. Звідси така майже хвороблива увага до подробиць життя зіркового актора, навіть таких, які його зовсім не прикрашають. Але публіка понад усе бажає заглянути за лаштунки, проникнути в усі інтимні таємниці, ліплячи єдиний образ, де екранне поєднується з реальним. І з цієї єдності виникає міфологізована постать, яка і оволодіває уявою глядацької авдиторії.

У роздумах Базена проглядає бачення залежності міфологізації екранного образу кінозірки від певної соціоісторичної ситуації, яка і викликає до життя ту чи іншу екранну постать.

Та у підході до «механізму» творення екранної зірки справжній «коперниківський переворот» (А. Хелман) звершив французький філософ Едгар Морен. У своїй праці «Кіно, або Уявна людина», що вочевидь кореспондується з «Видимою людиною» Б. Балаша, Морен переносить увагу з об'єкта, тобто з екранного зображення на суб'єкт, на того, хто його сприймає.

Одним із ключових моментів концепції Морена є визначення комплексу проєкції–ідентифікації, яка є умовою участі глядача в екранній дії. Бо в реальності він цієї можливості практично позбавлений, навпаки, він, знерухомлений, сидить у своєму кріслі в кінозалі. Його активність набуває характеру внутрішнього переживання.

Відсутність практичної участі детермінує інтенсивність участі емоційної. І ось тут, на думку Морена, і відбувається процес проєкції–ідентифікації. перенесення уяви глядача у «фільмічну» ситуацію.

Відбувається, власне, те, що Крістіан Метц – знаний семіотик і психоаналітик – визначив як первинну ідентифікацію.

У своїх роздумах про явище ідентифікації Метц віддає належне здобуткам на цьому напрямку Едгарові Морену, а також Жану-Луї Бодрі, автору так званої «апаратної» теорії фільму.

Втім, зауважимо, Метц позбавляється тієї зайвої заідеологізованості, притаманної поглядам Бодрі, в поглядах якого дуже відчутний вплив марксистських ідей Луї Альтюссера.

Натомість у своїх роздумах французький філософ орієнтується на структурний психоаналіз Жака Лакана, зокрема на його концепцію стадії дзеркала. Нагадаємо її сутність. Лакан твердив, що дитина, яка досягла шестимісячного віку почувається тільки частиною навколишнього світу, зокрема у нерозривному зв'язку з тілом матері. І лише подальший розвиток дитини впродовж року аж до 18 місяців розкриває її здатність впізнавати себе в дзеркалі, тобто самоідентифікуватись із своїм зображенням. Втім, дитина не відразу ідентифікує себе із зображенням у дзеркалі, хоч і починає усвідомлювати себе як тіло, вирізняючи себе з реального світу. Дивлячись на свій образ у дзеркалі, дитина сприймає його як і своє «Я» і як «Іншого». Відбувається складний процес дзеркальної стадії ідентифікації, початок формування людського «Я».

Проводячи паралель між спостереженням дитини себе у дзеркалі і глядачем перед кіноекраном, Метц звертає також увагу і на розбіжності в цих двох ситуаціях. У кіно глядач лише спостерігає за іншим. Його «Я» ніколи не з'явиться на екрані. І разом з тим Метц вказує на присутність глядача на екрані як такого, що сприймає.

Ця «всеприсутність», за Метцем, обумовлена поглядом глядача. Під час демонстрації фільму його точка зору зливається з точкою зору камери, і завдяки цьому він кожну мить перебуває у просторі екрана. Погляд людини має можливість рухатись, обираючи потрібний об'єкт, зосереджуючи увагу на ньому. Проте камера зовсім не відразу набула можливість повторювати рух погляду людини. У перших кіноглядачів не було вибору. Згадаймо, Жорж Мельєс на показі своїх феєрій пропонував глядачеві одну позицію: бачення подій на екрані з точки зору пана, що сидить у центрі 8 ряду партера. Втім, крок за кроком камера розширювала можливості глядацького погляду. І глядач перетворювався у суб'єкт чистого сприйняття, що наділяло його здатністю щомиті перебувати у просторі екрана, даючи йому можливість емоційно зануритись у події. І разом з тим глядач перебуває поза ними, уникаючи будь-яких небезпечних обставин.

Оце «перебування-неперебування» у «фільмічній» ситуації Метц визначає як первинну ідентифікацію, яка дає можливість глядачеві завдяки погляду перебувати у фільмі кожної миті. Його точка зору збігається з точкою зору камери, а значить і творця фільму.

Згадаймо, що Метц акцентує як одну з найяскравіших насолод, що її дарує людині кінематограф, можливість спостерігати під найрізноманітнішими кутами зору те, що у реальному житті побачити неможливо. Це він визначає як вуаєризм. Отже, на перший план виходить суто перцептивний бік – бажання і насолода.

Первинна ідентифікація підсилюється ще і документальною природою кінематографічного образу. Об'єкт на екрані зображено з фотографічною точністю, тому глядач готовий його сприймати як реальний.

Щодо другого рівня ідентифікації, то він являє собою «відображення–уподібнення глядача з персонажем». За Метцем, вона протиставляється ідентифікації глядача зі своїм поглядом і має різні рівні. Йдучи за Лаканом, Метц виокремлює дзеркальну ідентифікацію. В цьому разі спостерігаються прагнення суб'єкта «присвоїти» собі привабливі риси та якості іншого.

Причому в процесі ідентифікації можуть виникати відчуття ворожнечі й суперництва, особливо у таких випадках, коли екранний ідеал видається недосяжним.

Історія кіно в цьому плані дає виразні й переконливі приклади. Однією з найяскравіших кінозірок 1920-х років був, безперечно, Рудольф Валентино. Захоплення ним жіночої частини кіноаудиторії переходила всякі межі. Жінок приваблювала витончена, романтична зовнішність актора, його майже класична краса. Водночас більшість чоловіків добре давала собі раду, що їм годі зрівнятися з цим ідеальним красенем, і тому Валентино не користувався популярністю у чоловіків, які бачили в ньому щасливого суперника. Натомість мужнє, але далеке від стандартів класичної краси, обличчя Вільяма Харта, робило його улюбленцем глядачів-чоловіків. Він давав їм можливість уявити себе мужніми, хоробрими, сильними.

У своєму дослідженні Метц проводить паралелі між кіносеансом і театральним спектаклем, акцентуючи увагу на відмінності характеру ідентифікації, що відбувається перед сценою і перед екраном. У театрі під час спектаклю актор і глядач перебувають в одному просторі і в той самий час.

У кіно відбувається інший процес. Реальний актор присутній на знімальному майданчику,

коли глядача там немає. В кіно неможливий той контакт між глядачем і виконавцем ролі на театральній сцені, коли актор бачить глядача і може безпосередньо реагувати на його реакції, що стає основою їх взаємодії.

Оця «відсутність-присутність» ще більше міфологізує постать актора, надає їй рис і якостей, неможливих для реальної людини.

Одним з найвищих достоїнств театрального актора є його здатність до перевтілення. І хоч у театрі теж існують цілком певні амплуа, порушення їх рамок у сучасному театрі лише вітається. Для цих трансформацій актор має досить багатий арсенал, зокрема грим, яким кіноактор так широко скористатися не може. Спроба змінити характер свого героя, надати йому якихось непритаманних йому рис досить часто закінчувалась для кіноактора справжнім фіаско, і про це історія кіно дає нам немало яскравих і разом з тим сумних прикладів.

Справді, кіноактор значно більшою мірою залежить від своїх психофізичних даних, які він часто повністю «дарує» своєму герою. І тому така важлива для актора пізнаваність, тоді як театральний актор буде цілком задоволений, коли в цій ролі його неможливо впізнати.

Хоч кіноактор так само, як і театральний, повинен володіти певними техніками акторської гри, для нього найважливішим залишається органічність, спонтанність, природність руху, жесту, міміки. До цього його зобов'язує пильне око кінокамери, все той самий крупний план, який покаже глядачеві й очі, наповнені сльозами, і тремтіння губ, і ледь помітну саркастичну посмішку. Недарма однією з проблем існування актора на екрані була необхідність перебороти оту акцентовану, утрирувану міміку і жестикуляцію, яка може бути цілком прийнятна на сцені, а на екрані може викликати скоріше комедійний ефект.

Втім, це не означає, що кіноактор може нехтувати багатим арсеналом професійних технік, орієнтуючись лише на природність існування в екранному просторі. Як показує історичний досвід, видатні митці, що мали зірковий статус, органічно поєднували у своїй грі ці два начала. Приклади такого гармонійного поєднання спостерігаємо у творчості багатьох видатних митців, чия харизма підкорила глобальну наглядацьку спільноті.

Висновки. Феномен кінозірки в усій своїй складності сформувався на перетині таких явищ, як мистецтво, масова культура та новітні технології. Екранний образ кінозірки, неповторний і унікальний, з'являється в результаті поєднання акторської індивідуальності, майстерності митця з можливостями, що їх несе в собі мова кіно, її технологічні основи. На особливу увагу заслуговує такий важливий елемент кіномови, як крупний план, що не лише наближає обличчя актора до глядача, а й надає йому глибинних екзистенціальних вимірів.

Розглянуто трактування крупного плану в працях знаних теоретиків кіно, таких як Бела Балаш, Ролан Барт, Жиль Дельоз, де автори простежують на конкретних прикладах творчості набуття екранними образами символічного характеру. Показана залежність міфологізації екранного образу зірки від певної соціокультурної ситуації, яка і викликає до життя ту чи іншу екранну постать, надаючи їй характер культурного міфу. Як один з найважливіших механізмів творення екранної зірки визначається комплекс «проєкції–ідентифікації», яка є важливою умовою занурення глядача в екранну дію.

Джерела та література

Брюховецька, О. (2003). Ідентифікація в кіно: психоаналітичний підхід. Н*аукові записки НаУКМА: гуманітарні науки.* Т. 22, ч. 1. С. 114-118.

Мусієнко, Н., Мусієнко, О., Слободян, В. *Світло далеких зірок*. Київ: Мистецтво, 1995. С. 192.

Ортега-і-Гассет, Х. Думки про роман. Вибрані твори. Київ: Основи. С. 273-305. 424 с.

Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil. 223 p.

Bazin, A. (1971). The destiny of Jean Gabin*. In H. Gray (Ed. & Trans.), What is cinema*? (Vol. 2. P. 176178). University of California Press.

Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press. 284 p.

Delluc, L. *Le cinéma et les cinéastes : Écrits cinématographiques I*. Cinémathèque Française. 1985. 391 p.

Delluc, L. Cinéma et Cie :Écritscinématographiques II. Cinémathèque Française. 1986. 447 p.

Epstein, J. (1921). *Bonjour cinéma.* Éditions de la Sirène. 112 p.

Epstein, J. (1926/2012). The Cinema Seen from Etna [„Le Cinématographe vu de l'Etna"]. *In S. Keller & J. N. Paul (Eds.), Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. P 287-310). Amsterdam University Press. URL: https://doi.org/10.1515/9789048513840-020

Jousse, Th., Toubiana, S., Rouger, J.-F. Mystère Alain Delon : entretien. *Les Cahiers du Cinéma ?* 1996. № 501. Avril. P. 18-31.

Lacan, J. (1949/1966). The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic

Experience. *In Écrits: A Selection* (A. Sheridan, Trans. P. 75-81). Norton.
Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. London: Macmillan Press. 282 p..
Morin, E. (1956). *Le Cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie*. Paris: Éditions de Minuit. 254 p.
Pascuito, B. Belmondo: Entre deux vies. Paris, Robert Laffont, 2021. 415 p.
Pivot, B. Alain Delon, invité de Bernard Pivot dans "Bouillon de culture" [videorecording] / *Bernard Pivot.* Bouillon de culture. France 2. 01.03.1996. URL: https://www.youtube.com/watch?v=I48gg5BnctE.
Roșca, L., Bantcheva, D. *Alain Delon: Amours et mémoires*. Paris, Marimiere, 2023. 208 p.

References

Briukhovetska, O. (2003). Identyfikatsia v kino: psykhoanalitychnyi pidkhid [Identification in Cinema: A Psychoanalytic Approach]. *Naukovi zapysky NaUKMA: Humanitarni nauky.* T. 22, r. 1. S. 114-118. [in Ukrainian]
Moussienko, N., Moussienko, O., Slobodian, V. (1995). *Svitlo dalekykh zirok* [The light of distant stars]. Kyiv: Mystetstvo. 192 s. [in Ukrainian]
Ortega-i-Gasset (1994). Dumky pro roman [Thoughts on the novel]. Vybrani tvory. K.: Osnovy. S. 273-305. 424 s. [in Ukrainian]
Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil. 223 p.
Bazin, A. (1971). The destiny of Jean Gabin. *In H. Gray (Ed. & Trans.), What is cinema*? (Vol. 2. P. 176178). University of California Press.
Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press. 284 p.
Delluc, L. (1985). *Le cinéma et les cinéastes : Écrits cinématographiques I*. Cinémathèque Française. 391 p.
Delluc, L. (1986). Cinéma et Cie : Écrits cinématographiques II. Cinémathèque Française. 447 p.
Epstein, J. (1921). *Bonjour cinéma.* Éditions de la Sirène. 112 p.
Epstein, J. (1926/2012). The Cinema Seen from Etna [„Le Cinématographe vu de l'Etna"]. *In S. Keller & J. N. Paul (Eds.), Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. P 287-310). Amsterdam University Press. URL: https://doi.org/10.1515/9789048513840-020
Jousse, Th., Toubiana, S., Rouger, J.-F. (1996). Mystère Alain Delon : entretien. *Les Cahiers du Cinéma ?*. № 501. Avril. P. 18-31.
Lacan, J. (1949/1966). The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience. *In Écrits: A Selection* (A. Sheridan, Trans. P. 75-81). Norton.
Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. London: Macmillan Press. 282 p.
Morin, E. (1956). *Le Cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie*. Paris: Éditions de Minuit. 254 p.
Pascuito, B. (2021). *Belmondo: Entre deux vies*. Paris, Robert Laffont. 415 p.
Pivot, B. Alain Delon, invité de Bernard Pivot dans «Bouillon de culture» [videorecording] / *Bernard Pivot.* Bouillon de culture. France 2. 01.03.1996. URL: https://www.youtube.com/watch?v=I48gg5BnctE.
Roșca, L., Bantcheva, D. (2023). *Alain Delon: Amours et mémoires*. Paris, Marimiere. 208 p.

Oksana S. Moussienko

The movie star phenomenon: cultural and aesthetic dimensions of cinematic myth

Abstract. This article explores the phenomenon of the movie star as a cultural and aesthetic category within global cinema. It traces the evolution of the concept of the film star from the early decades of filmmaking to the present, emphasizing the significance of photogénie and the role of the close-up in shaping the actor's on-screen image. Special attention is devoted to the theoretical contributions of Louis Delluc, Béla Balázs, Jean Epstein, Roland Barthes, and Gilles Deleuze, as well as to examples drawn from the work of leading actors in world cinema. The study demonstrates how the technical and aesthetic features of cinematography has contributed to the creation of the actor's myth and to the establishment of the movie star as an autonomous cultural category.

***Keywords*:** movie star; photogénie; close-up; actor, myth, director, artist.

Подано до редакції 30.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.221.2(44)”2022/2024”Дюп:168.33](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345183

Нечмоглод Едуард,
ORCID: https://orcid.org/0009-0001-9309-8435
викладач, аспірант кафедри кінорежисури та кінодраматургії. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Eduard Nechmohlod,
Lecturer, Postgraduate student of the Film Directing and Screenwriting Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

АБСУРД РЕАЛЬНОСТІ: ДРАМАТУРГІЧНІ СТРАТЕГІЇ КВЕНТЕНА ДЮП’Є У ФІЛЬМАХ 2022–2024 РОКІВ

Анотація. У статті проаналізовано драматургічні стратегії абсурду в п’яти фільмах Квентена Дюп’є 2022–2024 років – «Неймовірно, але правда», «Паління викликає кашель», «Яннік», «Даааааалі!» та «Другий акт». Актуальність дослідження зумовлена посиленням впливу абсурду на сучасний кінематограф та потребою його теоретичного осмислення в умовах постреальності, де класична драматургія втрачає ефективність. ***Мета статті*** – висвітлення того, як комедійний абсурд формує нову модель наративу, що підважує традиційні уявлення про сюжет, жанр і суб’єктність. ***Методологію дослідження*** становлять філософсько-естетичний аналіз, елементи наративної теорії та порівняння з концепціями театру абсурду і постмодерністської деконструкції. У результаті продемонстровано, що фільми Дюп’є функціонують як цілісна естетична система, у якій абсурд виконує не лише комічну, а й філософсько-критичну функцію. Автор доводить, що ключовими прийомами є порушення причинно-наслідкової логіки, симуляція жанрових форм, свідоме блокування драматургічного розвитку та використання повтору як засобу демонстрації розпаду реальності. ***У Висновках*** обґрунтовано, що творчість Дюп’є пропонує модель сучасної абсурдної драматургії, здатної репрезентувати кризу сенсу та ідентичності в культурі постреальності.

Ключові слова: абсурд, драматургія абсурду, Квентен Дюп’є, постреальність, комедійний наратив, філософія кіно.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. На початку XXI століття кіно дедалі частіше реагує на кризу репрезентації зображення дійсності, на зниження довіри до реальності та на жанрове виснаження – використовуючи прийоми деконструкції, гротеску та абсурду. Особливу увагу привертає творчість Квентена Дюп’є – французького режисера, який одночасно працює в традиції театру абсурду, експериментального кіно й жанрової пародії. Його фільми провокують глядача на конфронтацію з нелогічним, повторюваним, симульованим світом, де причинність не діє, а персонажі діють в умовах повної втрати сенсу.

Дюп’є, відомий раніше як музикант Mr. Oizo, формує власну естетику «ігрового абсурду», де прості побутові ситуації набувають фантасмагоричного характеру. Особливо це яскраво виявляється у його фільмах останніх років (2022–2024), де режисер не просто пародіює кіножанри, а створює кіно як симулякр – тобто як імітацію самої реальності, позбавлену її первинного значення. Це явище потребує окремого академічного аналізу,

оскільки воно демонструє нові моделі функціонування абсурду у кіно – вже не лише як інструменту сатири, а як цілісної драматургічної системи, що дає змогу відтворити саму дестабілізовану природу сьогодення. Через відмову від класичних структур, руйнування логіки і навмисне знищення референтного реалізму, Дюп'є створює метакомедії, в яких реальність постає як жарт, театр або сценарій, що пишеться на ходу.

У цьому контексті постає актуальне питання: чи є абсурд у фільмах Дюп'є проявом хаосу, чи радше – структурованою драматургічною реакцією на хаос світу? І яке місце посідає гумор, коли світ втрачає свою зрозумілість?

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Філософські засади абсурду були закладені у працях Альбера Камю, зокрема в есеї «Міф про Сізіфа», де абсурд визначено як нездоланний конфлікт між людським прагненням до сенсу та мовчанням всесвіту (Камю, 2022). Ця концепція стала фундаментом для подальшого розвитку естетики абсурду в мистецтві, передусім у літературі та театрі другої половини XX століття, зокрема у творчості Семюела Беккета й Ежена Іонеско. У другій половині XX століття вона трансформувалася у самостійний художній напрям – театр абсурду, – а згодом знайшла втілення і в кіномистецтві, де абсурд дедалі частіше використовується не як елемент фантастики, а як інструмент критичної деконструкції реальності.

У сучасному науковому дискурсі спостерігається зростання інтересу до фільмів Квентена Дюп'є як прикладів постреалістичного кіно, що працює з філософським та формальним арсеналом абсурду. Зокрема, Стівен Віллемсен у своєму дослідженні аналізує фільм Réalité як приклад «опору наративу», в якому сама структура фільму свідомо блокує глядацьке розуміння, занурюючи сприйняття у нескінченне відчуття очікування без розв'язки (Willemsen, 2017). Етьєн Пуаре трактує кінематограф Дюп'є як естетику божевілля, в якій реальність не зникає, а продовжує існувати настільки напружено, що починає втрачати значення (Poiarez, 2021).

Даніель Рібас наголошує на лабіринтній природі наративів Дюп'є, де сюжетні петлі не мають ані кульмінацій, ані логічних розв'язок, а сам наратив – це спосіб постановки філософських питань про межі репрезентації (Ribas, 2022). Така стратегія дезорієнтації не є хаотичною, а виступає як методологічна платформа авторського висловлювання. Водночас у ширшому контексті французького кіно Мартін Бегне інтерпретує творчість Дюп'є як приклад трансгресивного підходу, у якому сенсорна агресія й руйнування тілесних меж набувають значення художнього жесту (Beugnet, 2007).

Польський дослідник Анджей Маржек підходить до фільмів Дюп'є як до об'єктно-орієнтованих структур, у яких неживі речі (помешкання, предмети, частини тіла) набувають суб'єктності, порушуючи класичну ієрархію реального (Marzec, 2019). Така онтологічна інверсія є не лише жанровим прийомом, а й фундаментальною рисою філософської мови режисера.

Як бачимо, наукова література, що аналізує фільми Дюп'є, пропонує різноманітні підходи – від філософії Камю до теорій постреальності, деконструкції ідентичності та театру абсурду. Усі ці підходи підтверджують: кінематограф Дюп'є – це не поодиноке формальне явище, а цілісна естетична система, що послідовно досліджує розпад реальності та іронічну кризу жанру, логіки й суб'єктивності. На жаль, кількість таких розвідок на теренах України дуже обмежена. Отож ***мета статті*** – дослідити драматургічні особливості використання абсурду у фільмах французького режисера Квентена Дюп'є, зосередившись на його п'яти останніх роботах: «Неймовірно, але правда» (Incroyable mais vrai, 2022), «Паління викликає кашель» (Fumer fait tousser, 2022), «Яннік» (Yannick, 2023), «Даааааалі!» (Daaaaaali!, 2023), «Другий акт» (Le Deuxième Acte, 2024). Автор аналізує, як Дюп'є трансформує класичну драматургію, підважуючи реалістичні моделі наративу, жанрові очікування та причинно-наслідкову логіку, створюючи мета-комічне кіно, в якому абсурд постає як основний спосіб взаємодії з дійсністю.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж перейти до розгляду окремих фільмів, доцільно визначити ключові принципи драматургії абсурду, характерної для творчості Квентена Дюп'є. У його кінематографі абсурд функціонує не як випадкова нелогічність або декоративна ексцентрика, а як внутрішньо вмотивована структура, що імітує раціональну логіку для того, щоб її ж підважити. Через послідовні зсуви в логіці, ритмі, очікуваннях і жанрових конвенціях режисер створює наративи, в яких події відбуваються, але не мають наслідків, а репрезентативні системи – не ведуть до розуміння.

Абсурдна комедія у фільмах Дюп'є зазвичай тяжіє до радикального спрощення сюжетів, мі-

німалізму у візуальних та діалогових засобах, до порушення психологічної мотивації персонажів і руйнування причинно-наслідкових зв'язків. Його фільми функціонують як симулятивні конструкції, у яких буденне й ірраціональне співіснують на одному рівні, створюючи ефект естетизованої дезорієнтації. Візуально ця стратегія підсилюється фіксованими камерами, монотонністю кадру, відсутністю емоційного акцентування.

Гумор у його стрічках ближчий до театру абсурду, ніж до класичної комедії: це «сухий» комізм, позбавлений кульмінації або розрядки, у якому смішне виникає не завдяки жартам, а через зіткнення умовності зі звичною реальністю. Часто це конфлікт не між персонажами, а між формою та змістом, між дією й очікуванням результату, між мовою й мовчанням.

Персонажі у фільмах Дюп'є рідко діють із чіткою мотивацією; вони скоріше функціонують у межах абсурдної логіки середовища, в якому перебувають. Події не мають розвитку, драматургія не прямує до розв'язки, а навпаки – до розмивання. Типовими елементами є повтор, інерція, симетричність епізодів. Це не свідчить про хаос: навпаки, ідеться про впорядкований парадокс, у якому відсутність сенсу набуває функціональної ролі.

У наступних розділах буде проаналізовано п'ять фільмів, у яких абсурд виступає не як жанровий ефект, а як повноцінна драматургічна стратегія. Через механіку повторів, симуляцію дії, інверсії очікувань і вторгнення абсурдного у побутове Дюп'є формує новий тип кінорозповіді – такий, що не веде до катарсису, а викриває механіку ілюзії, на якій побудована сучасна культура сприйняття.

У фільмі «Неймовірно, але правда» (Incroyable mais vrai, 2022) фантастичний елемент – тунель, що омолоджує, – не прориває реальність, а м'яко вбудовується в її повсякденну тканину. Персонажі не ставлять під сумнів його природу, не шукають причин, не прагнуть раціонального пояснення, а сприймають його як нейтральну зміну правил гри. Така прийнятність неймовірного – не наслідок наївності персонажів, а відображення загального філософського горизонту фільму: звичне вже включає в себе абсурд, і саме це стирання межі між нормою й аномалією формує головну естетичну стратегію. У цьому виявляється суть абсурду у Дюп'є – не як гротескне вторгнення, а як внутрішнє беззаперечне прийняття нелогічного як частини звичного. Така нормалізація аберації стає структурною основою його драматургії, в якій навіть фантастичне не порушує, а наголошує байдужість світу до сенсу.

Серія повторюваних епізодів із проходженням героїні крізь тунель, що омолоджує на три дні, вибудовує циклічну модель без розвитку – кожна сцена функціонує не як наступний крок, а як варіація на тему. Така ритмічна симетрія нагадує музичний мотив без мелодичного розвитку. Водночас її чоловік старіє у звичайному часі й між ними зростає не лише візуальний, а й сенсовий розрив: вона – щоразу молодша, він – дедалі виснаженіший, тілесно й емоційно. Цей дисбаланс поступово перетворюється на ключову метафору фільму: тілесність і суб'єктність більше не збігаються, а час, ідентичність і досвід опиняються у стані розриву. Омолодження не означає повернення до минулого – воно є формою втрати теперішнього.

Паралельна сюжетна лінія з другом героя, який імплантував собі дистанційно керований пеніс, підсилює тему тіла як проєкту, відкритого до реконфігурації. На перший погляд, ця історія має фарсову природу, але вписується у спільну логіку стрічки – контроль над тілом і часом поступово втрачає сенс і стає джерелом тривоги. Дюп'є показує: навіть логічно організовані повтори, коли сценарій здається послідовним, зрештою ведуть до руйнування. Героїня, яка повністю омолоджується, переживає нервовий зрив – її ідентичність розчиняється, залишаючи лише зовнішню оболонку, що більше не корелює з життєвим досвідом.

Фільм не містить ані кульмінації, ані розв'язки у традиційному розумінні. Простір залишається нейтральним, дія – інертною, а персонажі – пасивними свідками власної трансформації. Це повністю відповідає логіці театру абсурду та концепції А. Камю, згідно з якою абсурд виникає у конфлікті між людським прагненням до сенсу й байдужістю світу, що ніколи не надає остаточної відповіді (Камю, 2022, с. 81-85).

Таким чином, стрічка демонструє, як повторюваність і буденність у сучасному світі моделюють симуляцію контролю, що насправді є формою порожнечі. Як зазначає Мартін Бегне, сучасне французьке кіно дедалі частіше перетворює повсякденність на зону втрати себе – коли тілесне, технічне, соціальне перестають бути точками опори для особистості (Beugnet, 2007, p. 119). «Incroyable mais vrai» стає одним із найяскраві-

ших прикладів цього процесу, показуючи, як інерція повтору стає новою драматургією втрати.

«Паління викликає кашель» (Fumer fait tousser, 2022) – це іронічна деконструкція супергеройського жанру, в якій абсурд втілюється як на рівні змісту, так і через цілеспрямовану руйнацію наративної структури. Стрічка функціонує не як історія про героїв, а як анекдот про неспроможність дії. Замість традиційної боротьби зі злом, герої вирушають на «командний ретрит» з метою зміцнення командного духу – і тим самим відбувається скасування героїчного імпульсу ще до його реалізації. Саме цей саботаж дії стає визначальним для структури.

У фільмі розгортається антологія розрізнених притч, що їх персонажі розповідають одне одному біля вогнища. Вони існують у межах основного сюжету, але не пов'язані з ним: ці історії не мають єдиної теми, не несуть моралі, не ведуть до висновків. Як зауважує Рібас, у Дюп'є «оповідь блокується не зовнішніми перешкодами, а внутрішньою відмовою самого наративу бути послідовним» (Ribas, 2022), – і саме така структура визначає естетику фільму.

Показовою є сцена, коли мертва риба, яку щойно смажили на грилі, раптово озивається і починає розповідати власну історію. Цей епізод – точна метафора вторгнення абсурду в простір оповіді, яка ще навіть не встигла усталитися. Сама історія, розказана рибою, – про жінку, яка безуспішно намагається врятувати племінника, засмоктаного у пилораму, – вибудувана за логікою послідовних «правильних» дій, які лише погіршують ситуацію. Кульмінаційний момент – коли від хлопця залишається лише рот, який продовжує говорити, а потім його з'їдає собака, – є ілюстрацією до абсурду як філософської недосяжності логіки, де жодна дія не може зупинити катастрофу. Сцена знята стримано, без емоційної надбудови, монтаж – мінімалістичний, а візуальний ритм – байдужий до трагізму ситуації, що лише підсилює ефект нейтральної катастрофи.

Герої фільму загалом не функціонують як індивідуальності, вони – схеми реакцій, відчужені від власного контексту. Як пише Анджей Маржек, у кіно Дюп'є персонажі діють не як особистості, а як симптоми системних збоїв, породжених внутрішньою неузгодженістю структури світу (Marzec, 2019). Костюми супергероїв, монстри, спецефекти – навмисно спрощені й гротескні. За словами Етьєна Пуаре, це наближає фільм до театру абсурду, де форма імітує зміст, не маючи його, – порожнеча, яка маскується під логіку (Poiarez, 2021).

Завершення фільму не надає висновку – дія просто припиняється, не завершившись. Мотивації розчиняються, а очікування не справджуються. Це – антинаратив, у якому втома, повтор і розпад структури не є помилками, а перетворюються на художній принцип. Стрічка не лише іронізує над жанром, а й демонструє, як абсурд може виступати як фінальна форма оповіді – така, що визнає свою неспроможність розповісти історію, але саме в цьому і знаходить свій сенс.

Фільм «Яннік» (Yannick, 2023) знаменує собою суттєвий відступ Дюп'є від фантастичних або гротескних елементів на користь театральної умовності як автономного джерела абсурду. Тут джерелом парадоксу виступає не фізична аномалія, а порушення межі між уявною реальністю сцени та реальною присутністю глядача. Замість втручання зовнішньої дивацтва маємо внутрішній розрив у структурі репрезентації: звичайний глядач Яннік несподівано встає, зупиняє виставу та заявляє про своє незадоволення побаченим. Він захоплює контроль над простором мистецтва, сам не маючи чіткого плану – і тим самим вступає у зону драматургії абсурду. Як зазначає Есслін, у театрі абсурду дія починається без мотивації, а сюжет не веде до логічного завершення (Esslin, 1980, с. 64-67), – і саме цю модель демонструє фільм.

Сцена втручання Янніка у хід вистави знята в характерному для Дюп'є мінімалістичному стилі: одна локація, фіксована камера, відсутність музичного супроводу. Така форма підсилює ілюзію реального часу і документальності ситуації, в якій конфлікт не вибухає, а повільно накопичується. Замість класичної дії – словесна розмова, яка поступово перетворюється на філософську суперечку про критерії художньої цінності. Яннік наполягає, що його оцінка мистецтва є об'єктивною, бо ґрунтується на аналогії з власною роботою – нічного охоронця, де результат визначається безапеляційно. У цьому криється парадокс: намагання застосувати до мистецтва ті самі критерії, що й до сфери рутинної праці, виводить діалог за межі естетики й занурює його у сферу етики, утилітаризму та влади інтерпретації.

Коли герой повертається з пістолетом, ситуація змінюється не лише жанрово (з іронічної комедії – у напружений соціальний абсурд), а й кон-

цептуально: тепер театр буквально опиняється в заручниках глядацького невдоволення. Примус до надання сенсу – насильство над мистецтвом, яке не обіцяло відповіді. Саме в цьому полягає головний драматургічний ефект сцени: не розвиток, а блокування дії як формулювання меж автономії художнього. Як наголошує Віллемсен, у фільмах Дюп'є сюжет не просувається вперед, а демонтується зсередини, залишаючи лише межу, за якою оповідь розпадається (Willemsen, 2017).

Яннік – не герой протесту, а проста людина, яка не витримує симуляції. У цьому він споріднений із персонажами Іонеска – «маленькими людьми», що зривають маску з реальності, не маючи програми для її заміни (Ionesco, 2001). Його дії не ведуть до вирішення, а створюють простір тиші, незавершеності, в якому відсутність відповіді є єдиною відповіддю. Фінал – це не кульмінація, а згасання. Як писав Камю, абсурд починається саме там, де закінчуються всі пояснення (Камю, 2022, с. 94). Фільм Yannick реалізує це твердження в максимально лаконічній і потужній формі.

Фільм «Даааааалі!» (Daaaaaali!, 2023) є радикальним метакоментарем до жанру біографічного кіно. Режисер не стільки намагається зобразити Сальвадора Далі, скільки демонструє саму неможливість створити послідовну, завершену та достовірну розповідь про історично реальну цілісну особистість Далі. Абсурдність пронизує саму структуру фільму: роль художника виконують кілька акторів, змінюючись посеред сцени без пояснень, без спроб мотивації чи зв'язку. Такий прийом відкрито ставить під сумнів уявлення про стабільну ідентичність, підважуючи традиційну логіку репрезентації в культурі. Як зазначає Маржек, саме в цьому криється критика потреби фіксованого образу, що стає чимдалі менш досяжним у світі симуляцій (Marzec, 2019).

Центральна сцена – тривалий епізод очікування Далі в коридорі готелю – демонструє ключову рису драматургії абсурду у виконанні Дюп'є. Герой повільно прямує до журналісток, але простір і час у кадрі розтягуються до межі: здається, що він не наближається зовсім. Навколо цього «руху без наближення» розгортається другорядна буденність – персонажі займаються дрібницями, перевіряють воду, дивляться теніс. Візуально це оформлено статичними планами, з мінімумом монтажних втручань, що створює відчуття застиглості. Коли Далі нарешті доходить і журналістка починає з ним розмову, той одразу йде, дізнавшись, що запису інтерв'ю не буде. Подія, на яку всі чекали, просто не відбувається – очікування не реалізується. Це і є той механізм, через який Дюп'є демонструє абсурд як структуру без розв'язки, як форму, що не потребує наповнення.

Візуальний стиль фільму є надзвичайно стриманим, але саме завдяки цьому артикулюється парадокс ситуації: статичність, відсутність реакції акторів, нісенітниці у діалогах – усе це вибудовує атмосферу симуляції. Як зазначає Мартін Бегне, сучасне французьке кіно дедалі частіше працює з візуальним як носієм безглуздя, а не сенсу (Beugnet, 2007, с. 132). Саме у відмові пояснювати вчинки Далі криється сутність фільму – він не прагне створити «справжнього» художника, а іронізує над потребою фіксації істини як такої.

Фінал картини, в якому художник зникає без пояснень, не є зламом – це логічне завершення того, що й не починалося. «Даааааалі!» стає фільмом не про особу, а про розпад уявлення про можливість правдивого зображення особи в культурній репрезентації. Таким чином, це не анекдот про ексцентричного митця, а художня модель, в якій абсурд остаточно витісняє зміст, залишаючи глядача в формі, естетизованій порожнечею, де навіть намагання створити притомний, приблизний сенс виглядає абсурдним.

Фільм «Другий акт» (Le Deuxième Acte, 2024), що відкривав Каннський кінофестиваль, є, по суті, кінематографічним експериментом, який від самого початку заявляє себе як «другий акт» – але цей акт ніколи не розпочинається. Назва натякає на класичну триактну структуру, проте сам фільм зосереджений на нездійсненності переходу до «дії». Усі сцени зупиняються на етапі очікування: герої щоразу переривають сюжетну динаміку, виходять із ролі, дискутують про політику, кар'єру, сенс життя чи кіно. Таким чином, перед нами не драматургія, а її симуляція – спроба почати історію, яка щоразу відкладається.

Найяскравішим прикладом цієї стратегії є сцена з актором у виконанні Венсана Ліндона. У довгому монолозі він говорить про втому, втрату сенсу, про те, як світ руйнується, а він продовжує знімати-ся в абсурдному фільмі. Камера фіксує його в пригніченій позі, з нейтральною інтонацією, без емоційної підтримки. Але варто прозвучати дзвінку від агента – і згадці про Пола Томаса Андерсона – як актор моментально змінюється: постава випрямля-

ється, голос стає жвавим. Це не просто жарт, а діагноз стану: сенс тут не народжується з внутрішньої трансформації, а нав'язується зовні. Логіка емоції не автономна – вона обумовлена статусом зовнішньої оцінки. Як наголошує Іонеско, «будь-яка дія стає абсурдною, коли в ній відсутній зміст» (Ionesco, 2001), і Дюп'є тут демонструє: зміст легко замінюється зовнішнім знаком визнання, а дія – лише форма для цього визнання.

Оповідна структура фільму принципово не розвивається. Сцени варіюють одна одну, повторюючи ситуацію розмови, що не має наслідків. Камера не підтримує дію – вона або віддалена, або статична. Простір, у якому розгортається дія, позбавлений будь-якої функції: пейзажі не змінюють тональність, вони просто існують. Як зазначає Віллемсен, у Дюп'є немає зламу структури – тому що структура від початку не закладена як така (Willemsen, 2017). Абсурд у цьому фільмі – не через подію, а через постійне її відтермінування, її невиконання.

Фінал фільму – це радше розчинення, ніж завершення. Жодна з ліній не завершується, жоден конфлікт не отримує розв'язки. Фільм просто зникає з поля дії, як і його герої. Це відображення ідей Бодрійяра про гіперреальність – світ, у якому симулякр замінює будь-який референт, а знаки відсилають лише до інших знаків (Baudrillard, 1994). У цьому сенсі «Другий акт» – це не просто відмова від традиційної побудови, а критика самої ідеї драматургії як форми носія сенсу. Камю писав, що в абсурдному світі єдина дія – це дія без мети (Камю, 2022, с. 142), і фільм Дюп'є блискуче втілює цю тезу на рівні всієї конструкції.

Таким чином, Le Deuxième Acte – це не просто комедія або експеримент, а глибоко рефлексивна модель розкладу наративу. Це фільм, який свідомо не відбувається – і саме в цьому полягає його абсурдна велич. Структура тут перетворюється на жест, сюжет – на відкладену дію, а естетика – на філософський інструмент дослідження меж сенсу.

Висновки. Абсурд у кіно Квентена Дюп'є постає не як формальний ефект чи візуальна ексцентричність, а як глибоко інтегрована естетична система, що дає змогу режисерові здійснювати критичне осмислення реальності, мистецтва і самої логіки наративу. У його фільмах відбувається системне зіткнення між очікуваним порядком і хаотичними наслідками, між драматургічною структурою та порожнечею, що її руйнує. У стрічці «Неймовірно, але правда» абсурд проявляється через повтор, який не веде до трансформації, а лише фіксує втрату суб'єктності, демонструючи симуляцію контролю над тілом і часом. У «Паління викликає кашель» дія не починається взагалі – її місце займає розповідь у формі притчі, що доводить до гротескної катастрофи навіть логічно правильні рішення. «Яннік» переносить абсурд у соціальний вимір: герой, який шукає сенсу у мистецтві, стає небезпекою не через зброю, а через правду. У «Даааааалі!» абсурд досягає метарівня: ідентичність розчиняється у змінності, а біографія стає неможливою через відмову структури зберігати цілісність. У «Другому акті» форма стає фінальним полем дії – сюжет не розгортається, а лише існує в потенції.

Узагальнюючи результати, можна виділити такі висновки: Драматургія абсурду у фільмах Квентена Дюп'є 2022–2024 років реалізується через порушення традиційної наративної логіки, фрагментарність структури, відмову від кульмінації та циклічність подій, що надає можливість моделювати симулятивний світ. Абсурд у творах Дюп'є функціонує не як хаос, а як впорядкована система відображення втрати сенсу та ідентичності у постреальності. Особливості кіномови Дюп'є виражаються у використанні театральної умовності, метажестів, самоіронії та гротеску, які слугують інструментами критичного осмислення сучасності. Комедійна форма у режисера виконує не лише розважальну функцію, а й філософсько-критичну, ставлячи під сумнів інститути мистецтва, авторства та репрезентації. Дюп'є актуалізує поняття абсурду як метод художньої реакції на симулятивний стан культури, створюючи твори, що поєднують риси театру абсурду, постмодерну та екзистенціалізму.

Джерела та література

Камю, А. (2022). *Міф про Сізіфа. Бунтівна людина* / пер. з фр. Харків: Фоліо. 336 с.

Esslin, M. (1980). *The Theatre of the Absurd*. London: Penguin Books. 480 p.

Ionesco, E. (2001). *Notes and Counter Notes*: Writings on the Theatre. London: Calder Publications. 176 p.

Willemsen, S. (2017). *Resistance to Narrative in Narrative Film: Excessive Complexity in Quentin Dupieux's «Réalité»*. Academia.edu. – Режим доступу: https://www.academia.edu/33300625

Poiarez, É. (2021). *Réalité de Quentin Dupieux*. Panoplie esthétique de la folie au cinéma. ASJP. – Режим доступу: https://asjp.cerist.dz/en/article/215846

Ribas, D. (2022). *The Labyrinth of the Absurd: Quentin Dupieux's Cinema*. Academia.edu. – Режим доступу: https://www.academia.edu/Documents/in/Quentin_Dupieux

Beugnet, M. (2007). *Cinema and Sensation*: French Film and the Art of Transgression. Edinburgh: Edinburgh University Press. 224 p.

Marzec, A. (2019). *Kino zorientowane ku przedmiotom*. Academia.edu. – Режим доступу: https://www.academia.edu/Documents/in/Quentin_Dupieux

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 164 p.

References

Camus, A. (2022). Mif pro Sizyfa. Buntivna liudyna [The Myth of Sisyphus. The Rebel]. Kharkiv: Folio. 336 p. [in Ukrainian]

Esslin, M. (1980). The Theatre of the Absurd. London: Penguin Books. 480 p.

Ionesco, E. (2001). Notes and Counter Notes: Writings on the Theatre. London: Calder Publications. 176 p.

Willemsen, S. (2017). Resistance to Narrative in Narrative Film: Excessive Complexity in Quentin Dupieux's «Réalité». Academia.edu. Retrieved from: https://www.academia.edu/33300625

Poiarez, É. (2021). Réalité de Quentin Dupieux. Panoplie esthétique de la folie au cinéma. ASJP. Retrieved from: https://asjp.cerist.dz/en/article/215846 [in French]

Ribas, D. (2022). The Labyrinth of the Absurd: Quentin Dupieux's Cinema. Academia.edu. Retrieved from: https://www.academia.edu/Documents/in/Quentin_Dupieux

Beugnet, M. (2007). Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression. Edinburgh: Edinburgh University Press. 224 p.

Marzec, A. (2019). Kino zorientowane ku przedmiotom. Academia.edu. Retrieved from: https://www.academia.edu/Documents/in/Quentin_Dupieux [in Polish]

Baudrillard, J. (1994). Simulacra and Simulation. Ann Arbor: University of Michigan Press. 164 p.

Eduard Nechmohlod

The absurdity of reality: Quentin Dupay's dramatic strategies in films from 2022 to 2024

Abstract. The ***purpose*** of the article is to explore the dramaturgical features of the use of absurd in the films of French director Quentin Dupieux, focusing on his five most recent works: «Incredible but True» (Incroyable mais vrai, 2022), «Smoking Causes Coughing» (Fumer fait tousser, 2022), «Yannick» (2023), «Daaaaaali!» (2023), and «The Second Act» (Le Deuxième Acte, 2024). The author analyzes how Dupieux transforms classical dramaturgy by undermining realistic models of narrative, genre expectations, and causal logic, creating meta-comic cinema where absurdity emerges as the main way of interacting with reality. The ***methodology*** is based on philosophical and structural-dramaturgical analysis, correlating the director's vision with the ideas of Camus, Beckett, and the postmodern concept of simulacrum. The article demonstrates that his films are not chaos but structured narratives that deliberately disrupt the viewer's expectations to highlight the fragmentation, repetitiveness, and fragility of reality. ***Scientific novelty.*** For the first time, the article systematically analyzes the dramaturgical strategies of absurdity in Quentin Dupieux's five latest films (2022–2024) as a holistic artistic model combining elements of the theatre of the absurd, postmodernist deconstruction, and the concept of the simulacrum. It offers an interpretation of comedy as a critical tool for comprehending contemporary post-reality. ***Conclusions.*** In Dupieux's films, absurdity functions as an organized dramaturgical system that critiques modern post-reality culture. Comedy in his work performs not only an entertaining but also a philosophical and critical function, questioning the boundaries of art, logic, and identity.

Keywords: film comedy, absurd, dramaturgy, meta-cinema, Quentin Dupieux, post-reality, French cinema.

Подано до редакції 02.09.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.221/.228:821.131.1-32](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345184

Новікова Людмила,
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6771-2908
кандидат мистецтвознавства, завідувачка кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Liudmyla Novikova,
PhD in Art Studies, Senior Lecturer & Manager of Audiovisual Art Production and Productions Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

РЕНЕСАНСНА НОВЕЛА В ІНТЕРМЕДІАЛЬНОМУ ДІАЛОЗІ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ ТА ЕКРАНІЗАЦІЙНІ ПРАКТИКИ

Анотація. У статті проаналізовано особливості екранізації новел доби Відродження крізь призму еволюції кіномови та селекції сенсів, суголосних різним періодам новітньої історії. Розглядаються особливості перенесення ренесансних сюжетів, образів і морально-філософських концептів на екран, включно з питаннями адаптації структури новели, ритму оповіді, характеротворення та символічного потенціалу першоджерела. Приділено увагу балансуванню між автентичністю літературного матеріалу та творчою інтерпретацією режисера, а також впливу історичного контексту та міжкультурних кодів на сучасне прочитання ренесансної етики та естетики. На матеріалі екранізацій XX–XXI ст. виокремлено стратегії від прямої кіноадаптації до постмодерних переосмислень (від П. П. Пазоліні до М. Гарроне, А. Бенкендорфа та П. і В. Тавіані). Доведено, що еволюція кіномови екранізацій новел італійського Відродження, синхронізована із загальнокультурним і геополітичним контекстами новітньої доби, що сприяє розширенню горизонтів сприйняття класичного тексту і створює нові інтерпретаційні виміри. ***Мета статті*** – виявити специфіку екранізації новел Відродження в кіномистецтві XX–XXI ст., простежити еволюцію кіномови та інтерпретаційних стратегій і окреслити культурно-історичні чинники, що визначають смислові зсуви у прочитаннях класичних текстів. ***Методологія дослідження*** ґрунтується на культурологічному і мистецтвознавчому аналізах, компаративному та історико-культурному підходах; застосовано інструменти інтертекстуальності та інтермедіальності; наративний, іконографічний і стилістичний аналіз. ***Наукова новизна*** дослідження: систематизовано типологію стратегій екранізації ренесансної новели з урахуванням інтермедіальних кодів; показано кореляцію між еволюцією кіномови та зміною культурно-історичних «запитів» (1960-ті, 1970-ті, 2010-ті); уточнено роль просторових моделей (архітектура як «носій смислу») в сучасних прочитаннях літературних джерел XV століття. ***Висновок:*** Екранізації італійських новел доби Відродження функціонують як інтелектуально-естетичні «мости» між епохами. Вони переозначують тілесність і духовність, випробовують межі вірності першоджерелу і вибудовують нову етичну оптику. Синхронізація кіномови з культурними й геополітичними змінами перетворює ренесансну новелу на продуктивний ресурс осмислення актуальної проблематики сучасності.

***Ключові слова*:** екранізація, Відродження, фільм, серіал, кіномова, екранний образ, «Декамерон», «Декілька любовних історій».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Новели італійського Відродження завжди привертали увагу кіномитців – починаючи від здійсненої Дженнаро Рігеллі 1910 року короткометражної екранізації «Андреуччо з Перуджі» (Andreuccio da Perugia). Жанрова поліваріантність у діапазоні від сатири до трагедії, від еротичного епізоду до філософської притчі, розмаїття сюжетів давали змогу різним генераціям кіномитців віднаходити у ренесансних текстах теми й образи, співзвучні різноманітним соціально-політичним обставинам XX і XXI століть. Найпопулярнішим літературним першоджерелом завжди залишався «Декамерон» Дж. Боккаччо, екранізований понад чотири десятки разів. Досвід пандемії covid-19 дав поштовх до нового осмислення новел італійського Відродження. Сьогодні, в умовах інтенсивного інтермедіального обміну та глобалізованого культурного ринку, питання збереження семантичного ядра ренесансного тексту та меж творчої свободи режисера набувають особливої гостроти.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. У контексті сучасних студій екранізації літературних творів доречним постає опертя на концепції Лінди Гатчеон (Hutcheon, 2013) та Роберта Стама (Stam, 2005), які пропонують вихід за межі традиційної парадигми вірності літературному першоджерелу. Гатчеон розглядає адаптацію як багатовимірний процес переосмислення, де художній твір функціонує не лише як продукт (екранний текст), а й як акт інтерпретації, розрахований на особливу форму рецепції, що активізує культурну пам'ять і залучає глядача до гри впізнавання та перегляду смислових акцентів. Відповідно, екранізація ренесансної новели не відтворює джерело, а переакцентовує, що дає змогу трансформувати етичні й естетичні моделі відповідно до історичного контексту та емоційно-ментальних домінант епохи. Стам у свою чергу пропонує інтертекстуальний підхід, наголошуючи на поліфонічності аудіовізуального тексту та необхідності враховувати не лише літературний матеріал, а й діалог з попередніми екранізаціями, культурними кодами, живописними стилями, жанровими традиціями та медіаспецифічними засобами вираження (Stam, 2005б с.44). Такий теоретичний ракурс дає можливість трактувати екранізації Боккаччо і Базіле не як «переклади» у межах жорсткої відповідності першоджерелу, а як самостійні художні висловлювання, що актуалізують архетипи тілесності, духовності, морального вибору та фатуму в різні періоди культурної історії – від неореалістично натуралізованої тілесності Пазоліні до алегоричної метафізики та просторової символіки Гарроне і стриманої етичної оптики братів Тавіані. Таким чином, кіноадаптація постає самостійним творчим актом, у межах якого ренесансна новела перетворюється на динамічну матрицю для культурного діалогу між минулим і сучасністю.

В інтепретації гендерно-медійного виміру кіноальманху «Боккаччо '70», зокрема епізоду Федеріко Фелліні «Спокуса доктора Антоніо», Майкл Нарделлі у статті «Як масове зображення: фільм Фелліні "Спокуси доктора Антоніо", реклама та мімікрія» (Nardelli, 2022) пропонує прочитання цього фраґмента як медіа-алегорії рекламного образу та масової еротизації публічного простору (контекстуалізація образу Екберг і «молочної» реклами як перетворення материнського коду в комерційний), що корелює з ширшими студіями про об'єктивацію жіночого тіла в рекламі, зокрема з працею Дебри Мерскін «Сексуалізація медіа. Як і чому ми це робимо» (Merskin, 2014) . Щодо космології простору та онтологічних мотивів в екранізації літературних творів дослідження останніх років демонструють тенденцію філософських прочитань мотивів надії/ідентичності і насильства як структурної властивості казкової матерії. Аннак'яра Маріані присвятила свою розвідку «Аналітичний підхід до італійського Відродження крізь призму популярного телебачення: кейс серіалу "Медічі"» (Mariani, 2020) освітній цінності використання аудіовізуальних медіа для покращення вивчення історії та цивілізації. Українська мистецтвознавиця Лариса Наумова розглянула метод «невласне прямої суб'єктивності» як засобу висловлювання в поетичному кіно П. П. Пазоліні.

Екранізація літературних творів явище поширене. Проте їх інтерпретація з плином часу суттєво різниться. Тому ***мета статті*** – виявити специфіку екранізації новел Відродження в кіномистецтві XX–XXI ст., простежити еволюцію кіномови та інтерпретаційних стратегій і окреслити культурно-історичні чинники, що визначають смислові зсуви у прочитаннях класичних творів.

Виклад основного матеріалу. Новелістика італійського Відродження – від «Декамерона» Дж. Боккаччо до «Казки казок» Дж. Базіле – становить багатошарове джерело сюжетів, характе-

рів і етичних парадоксів, що послідовно екранізуються від раннього кіно до сучасних платформ. Сьогодні, в умовах інтенсивного міжмедійного обміну та глобалізованого культурного ринку, питання збереження семантичного ядра ренесансного тексту та меж творчої свободи режисера набувають особливої гостроти.

2015 року майже одночасно виходять на екран дві італійські стрічки: перша –«Казка казок» (Il racconto dei racconti, 2015) Маттео Гарроне за новелами Джамбатіста Базіле, який надихав свого часу європейських казкарів братів Грімм і Шарля Перро; друга – нова кіноадаптація «Декамерона» (Maraviglioso Boccaccio) майстрів режисури братів Паоло й Вітторіо Тавіані. Постає питання: яку роль покликані відіграти в сучасному культурному контексті нові інтерпретації ренесансних новел? Тут доречно звернутись до відомої інтерпретаційної формули, за якою у творах Рабле фіксується домінування матеріально-тілесного начала життя: образів самого тіла, їжі, питва, випорожнень, статевого життя. До цього напряму певно мірою належить і Боккаччо з його реабілітацією плоті в «Декамероні», зумовленою, з одного боку впливом народної сміхової культури, а з іншого – переосмисленням цінності земного життя після століття його нищення епідемією чуми в європейських країнах. Навіть побіжний аналіз найпоказовіших екранізацій новел Відродження дає змогу побачити, що і традиційне тлумачення феномену ренесансної новели і сучасний підхід, зокрема і постмодерний, лише на перший погляд видаються контроверсійними.

Наприклад, поява 1971 року – на початку ключового десятиліття сексуальної революції – «Декамерона» у постановці П'єра Паоло Пазоліні вочевидь безпосередньо пов'язана з концепцією «реабілітації плоті», потреби якої тут значною мірою впливають на долю персонажів. Дослідниця творчості Пазоліні Стефанія Паріджі вважає, що «Трилогія життя» (Trilogia della vita) є ігровим проєктом, де в майже карнавальному танці поєднуються мотиви і знаки минулого (Parigi, 1997, p. 102). Пазоліні, подібно до прерафаелітів, чиє мистецтво надихало його, звертався у своїй «Трилогії життя», яка складалась з «Кентерберійських оповідей» (I racconti di Canterbury, 1972), «Квітки тисячі й однієї ночі» (Il fiore delle mille e una notte, 1974) і «Декамерона» (Decameron, 1971), до значущих творів літератури, щоб повернути мистецтву сенс. В його екранних текстах не мало бути ні ознак занепаду, ні умовностей, ані зверхності. Емоційною домінантою «Декамерона» П. П. Пазоліні стає новела про горщик з базиліком, в який закопує голову свого вбитого коханого Ізабелла – іще одне відсилання до естетики прерафаелітів, які неодноразово зверталися до цього сюжету.

Пазоліні вибудовує композицію зі сповнених барв і руху сцен, вельми реалістично портретуючи своїх персонажів. Його приваблюють виразні народні типи: селяни, купці, священники, черниці. Більшість виконавців – непрофесійні, вони грають без гриму, що сприяє створенню на екрані сповненої життя атмосфери середньовічного міста, в яке режисер вправно вводить свого глядача. Фактури житла персонажів виказують скромність їхніх статків, подекуди – навіть убозтво: стіни вкриті тріщинами й шпаринами, оббивка меблів давно втратила свіжість кольорів. «Декамерон» комуніста Пазоліні – це насамперед портрет пролетаріату, критика правлячого класу.

У візуальному рішенні відчутний вплив ренесансного живопису – і не лише Джотто, який виступає наскрізним персонажем цієї екранізації і образ якого експресивно й дещо іронічно творить сам Пазоліні. Італійський режисер свідомо застосовує трансєвропейський дискурс Відродження, оперує стильовими прийомами Босха і Брейгеля. Навіть місце дії його фільму, яке мало б від початку й до кінця належати Італії, поєднує в собі географію кількох країн майбутнього Євросоюзу: епізоди народного життя відзнято на Амальфійському узбережжі з його щільно скупченими будинками, на пласких дахах яких розташувалися сади (на одному з таких дахів-терас спритна юнка «голіруч ловить солов'я»), а сходи висічено в скелях; картини побуту аристократії розгортаються на тлі замків долини Луари. У своєму екранному світі Пазоліні вільно маніпулює матеріалом світу реального задля віднаходження потрібних смислів, головним з яких виступає оспівування потужності й краси стихії народного життя. Та, підсумовуючи свої художні пошуки в кінематографічному прочитанні боккаччівських новел, Пазоліні зауважує від імені Джотто: «Навіщо робити твір, коли значно приємніше мріяти про нього?» Сам режисер грає роль художника, щоб озирати життя очима Джотто, бо це давало йому відчуття оволодіння реальністю – «реальністю провул-

ків Неаполя, з його мешканцями, речами, жестами, мімікою, ситуаціями» (Pasolini, 2007, с. 264). І додає: «Око видатного живописця, кумедного мов паяц, це божественне око бачить усе, озирає й трансформує у щось фіксоване й приналежне вічності, непідвладне часу» (Ibid). Ця метафізика погляду Джотто визначає сутність режисерського бачення літературного першоджерела.

Окрім власне екранізацій новел Відродження, слід згадати близько двох десятків варіацій на їхню тему, чільне місце серед яких посідає кіноальманах «Боккаччо-70» (Boccaccio-70, 1962). До нього увійшли чотири короткометражні фільми: «Лотерея» (La riffa) Вітторіо Де Сіки, «Робота» (Il lavoro) Лукіно Вісконті, «Ренцо і Лючана» (Renzo e Luciana) Маріо Монічеллі і «Спокуса доктора Антоніо» (Le tentazioni del dottor Antonio) Федеріко Фелліні. Всі автори застосували єдиний художній прийом: наклали лекала боккаччівського світобачення на італійську дійсність початку 1960-х. Внаслідок чого склався своєрідний мистецький пролог до майбутньої сексуальної революції. Фелліні у своєму сегменті в символічній формі провістив усі найважливіші аспекти прийдешньої еротизації культури, квінтесенцією образу якої постала Аніта Екберг, зображена у спокусливій позі на гігантському рекламному щиті. Це звабливе видовище, розташоване якраз перед вікнами квартири суворого католика доктора Антоніо позбавляє його душевної рівноваги й доводить до інфернального захоплення дівою. Доктору Антоніо навіть ввижається, що велика Аніта оживає і сходить зі свого біллборда на затісні для її гігантських розмірів вулиці Рима, щоб захопити Антоніо в полон жіночих принад. Поруч із велетенською постаттю рекламної діви доктор виглядає ліліпутом – дуже характерний для Фелліні погляд на сексуальність із її звабами й пастками. Італійський письменник і кінодраматург Бернардіно Дзаппоні, якого зв'язувала з Федеріко Фелліні багаторічна дружба і професійна співпраця, у книзі спогадів «Мій Фелліні» стверджує, що режисерові подобались кремезні, м'язисті жінки, сповнені чуттєвості й материнського начала. Велетенська Максима в «Казанові» (Il Casanova di Federico Fellini, 1976) вивершувала образи його мрій, втілювала ідею Бодлерової Гігантші з «Квітів зла» (Les Fleurs du mal). Розмірковуючи, чи був Фелліні еротичним режисером, яким його вважали продюсери, Дзаппоні слушно зауважує, що відверті сцени в його фільмах становлять виняток. «В глибині Федеріко був сором'язливим», – підсумовує письменник. Він вміщує в своїй книзі один з подарованих Фелліні малюнків: гігантська оголена жінка, показана зі спини, загрозливо стоїть перед крихітним Бернардіно, наказуючи: «Ану покажи мені пташку негайно!» На питання, чому Федеріко завжди зображає його настраханим жінками маленьким хлопчиком, режисер відповів: «Бо ти такий. В глибині ти – жінконенависник; жінки приваблюють і лякають тебе…» (Zapponi, 1994, с. 29).

Рекламне фото Екберг у фільмі настільки велике, що його доводиться розділити на кілька фрагментів для перевезення до рекламного стенду. Це розрізання жіночого тіла на фрагменти й наступне їхнє з'єднання є знаковим для експлуатаційної природи масової культури, яка трактує жінку як товар, який можливо продавати оптом і вроздріб.

На пострадянському просторі, де сексуальна революція відбулася на чверть століття пізніше, ніж на Заході, звернення кіномитців до «Декамерона» відбулось значно пізніше. Як слушно зазначає Ірина Зубавіна «…хвиля кіноеротики, що виплеснулась на екрани початку 1990-х років, виявила розсудливу поміркованість вітчизняних кінематографістів, оскільки перші спроби реабілітації забороненої донедавна «сексуальної відвертості» відбувалися переважно шляхом екранізації апробованого літературного матеріалу». (Зубавіна, 2007, с. 89). Одна за одною в 1991 виходять дві стрічки за творами Володимира Набокова «Ніч кохання» Наталії Андрейченко і «Секс-Казка» Олени Ніколаєвої. Світлана Ільїнська екранізує повість Олександра Купріна «Яма» (1990) і оповідання Арта Бернда «Грішниця в масці» (1993), Юрій Кузьменко – роман Лонга «Дафніс і Хлоя». Режисер Андрій Бенкендорф у фільмі «Декілька любовних історій» (1994) звертається до новел Боккаччо, Фіренцуоли і Граццині-Ласки. Картина Бенкендорфа являє собою тотальне торжество матеріально-тілесного начала у карнавально-гротескній формі, чітко окресленій ритмом мелодії Шандора Каллоша, де грайливість перетворюється на ритуал буття. Цікаво порівняти нюансування теми статевих стосунків у Пазоліні й Бенкендорфа: якщо перший їх розглядає як явище органічно притаманне людській істоті, а відтак – майже цнотливе, другий зосереджується на карнавалізації плотських утіх – аж до показу гусака, який

зручно вмостився на попереку в Нутто і під час статевого акту господаря рухається в такт із його стегнами. Споживання їжі в «Декількох любовних історіях» також набуває гротескного забарвлення: зокрема в епізоді, де садівник насолоджується піднесеними йому вдячними за любовні втіхи чорницями, куркою з буханцем білого хліба й філіжанкою вина. В середині 1990-х на теренах СНД зголоднілий від тривалого нестатку продуктів глядач цілком поділяв таке надміру любовне ставлення до харчів.

Принципово відмінним від усіх згаданих екранізацій є підхід кіно середини 2010-х років до новел Відродження. Брати Паоло і Вітторіо Тавіані звертаються до гірлянди ренессансних оповідей Дж. Боккаччо в контексті культурної парадигми суспільства споживання. Декамерон Тавіані– це твір доби постіндустріального суспільства, насиченого матеріальними благами й розчарованого в них – просякнутий філософським розмислом про універсум буття, про категоричний імператив XXI-го століття. Смисловим осердям фільму стає новела про незаможного дворянина, безнадійно закоханого в маєтну молоду вдовицю. Коли дама серця з'являється на порозі його дому з несподіваним візитом, молодик не має чим пригостити її і зважується вбити єдиного свого друга – сокола, якого відмовлявся продати навіть у найбільшій фінансовій скруті. Страва, яку в результаті споживає дама, набуває ритуального, жертовного сенсу. Кохання, сублімоване в духовний екстаз, постає ідеалом цієї екранізації, виконаної у підкреслено стриманій манері, з превалюванням площин чистих кольорів, позбавлених візерунку й рельєфності. Фронтальна двомірна композиція доби кватроченто визначає візуальний образ цієї картини. Вир життя, еротичні насолоди, яким віддавав належне Пазоліні, у Тавіані винесено за рамки твору. Брати Тавіані переносять всю дію у вимір чітко регламентованого у своїх виявах буття аристократії, яка, рятуючись від чуми у Флоренції, знаходить прихисток у провінції, де час непомітно збігає за розповідями про мінливість людської долі. Відомий за амплуа героя-коханця італійський актор Кім Россі Стюарт грає тут роль зовсім іншого штибу – простака Каландріно, над яким збиткуються його приятелі й кпить ціле місто.

«Декамерон» Тавіані – прозорий і виразний за художньою формою твір, тоді як екранізація новел Джамбаттіста Базіле під назвою «Казка казок» (Il racconto dei racconti), здійснена в 2015 р. одним з найуспішніших сучасних режисерів Італії Маттео Гарроне, позначена складною багаторівневою символікою, розрахованою на нескінченну можливість інтерпретацій. Це вибагливий калейдоскоп образів, сюжетів і мотивів, які можна роздивлятись нескінченно, бо щоразу вони складатимуться в новий смисловий візерунок. Якщо брати Тавіані розглядають тексти Боккаччо як привід для трансформації в екранні образи метафізики моралі, Гарроне звертається до оповідок Базіле задля кінематографічного осягнення універсалій буття. В одному з інтерв'ю про «Казку казок» режисер так пояснює свій вибір літературного першоджерела: «Я обрав цей твір, бо він мені відразу полюбився! Я відчув одразу сильне зачарування персонажами й образами. Вони видавались мені близькими. Навіть візуально персонажі завжди сповнені несподіванок, Базіле змішує комічне й трагічне, високе й низьке, елітарне й популярне До того ж я гадав, що стихія казки завжди була наявна у моїх попередніх творах. Хоча мене визнають реалістом, я себе таким не вважаю. Як режисер я починав з дослідження реальності, але завжди робив все можливе, щоб перевести її у більш фантастичний вимір» (Ercolani, 2015).

І далі Гарроне нарікає, що вибір був складним, оскільки всі оповіді Базіле дуже гарні. Та зрештою режисер вирішив зробити героїнями свого фільму жінок трьох різних вікових груп. Всі три історії об'єднує спільна тема: одержимість певним бажанням, яке набуває руйнівної сили. Цю тему Гарроне розробляв і в своїх попередніх творах – у «Таксидермісті» (L'imbalsamatore, 2002) «Гоморрі» (Gomorra, 2008), «Реальності» (Reality, 2012). Наймолодша з героїнь – принцеса (Бебе Кейв), яка мріє взяти шлюб із принцом своєї мрії, а стає дружиною жахливого огра (Гійом Делоні). Маттео Гарроне застосовує контрінтуїтивний драматургічний прийом: замість традиційного сюжету про красуню , чиє кохання перетворює чудовисько на принца, режисер розглядає зовсім інший варіант: красуня і чудовисько в процесі тривалого спілкування обмінюються внутрішніми сутностями.

Дуже важливим у такому сенсі є епізод невдалої втечі юної Віоли від огра, в фіналі якого дівчина рятує своє життя цілковитою покорою своєму чоловікові. І той несподівано виявляє доти невластиву йому ніжність до втікачки. Зовні лишаючись потворою, внутрішньо огр ошляхетнюєть-

ся коханням. Та в мить, коли взаємини подружжя починають позірно гармонізуватись, Віола холоднокровно перетинає огрові горлянку кинджалом. Так завершується внутрішня трансформація красуні в чудовисько. Наступна за віком героїня фільму Гарроне – королева Лонгтреллісу (Сальма Хайек), готова на будь-які жертви, щоб народити спадкоємця престолу. Чаклун пророкує їй, що тільки страва з серця морського чудовиська допоможе здійснити бажання. Гротескна сцена поїдання королевою гігантського закривавленого серця містить двоїсту алюзію: тут і натяк на міф про походження першої королівської династії Європи – Меровінгів – від союзу короля з морським чудовиськом, і образ влади як соціального інституту, в основі якого – кровопролиття і жорстокість.

Героїні третьої новели вперше постають в образі геть спотворених похилим віком сестер, які прагнуть повернути колишню молодість і вроду. Одній з них – Дорі (Стейсі Мартін) таланить: матінка-природа дарує їй бажане. Інша стає жертвою зажерливих медиків, які розшматовують її старечу плоть, але так і не повертають молодості. Всі три притчі об'єднує метанаратив людського буття як фрагмента космічних містерій. Не випадково просторова структура «Казки казок» вирізняється акцентом на духовний, вищий вимір антропологічного космосу. Передусім це стосується образу житла. Якщо в «Декамероні» Пазоліні персонажі мешкають переважно в скромних і практичних будівлях тірренського узбережжя, в «Декамероні» Тавіані – в ошатних палаццо Тоскани, зокрема – у флорентійському Паллацо Веккйо (Palazzo Vecchio), то дія «Казки казок» Гарроне розгортається у величних спорудах, які виступають абсолютною домінантою своїх ландшафтів. Це або гірські середньовічні маєтки (розташований на верхів'ї морської скелі Кастель Рокко, Донна фугата з його обширним парком і унікальним кам'яним лабіринтом) або окраса долин Апулії – замок Кастель дель Монте, відомий як октагон, тобто восьмикутник. Справжнє призначення цієї дивовижної споруди, в основі пропорцій якої лежать глибокі математичні, геометричні й астрономічні знання, належить до царини гіпотез. Закладена в основу структури замку геометрична форма восьмикутника є вельми символічною: це проміжна фігура між символом землі квадратом і колом, яке втілює безмежність неба, а їхнє поєднання веде до перетікання одного в інше. Вісімка повторюється у пропорції різних елементів споруди. За однією з версій ця будівля мала окультне призначення.

Ставлення Гарроне до часу, його усвідомлення і кінематографічне відтворення заявлене у формулах презентації простору, передусім – містерії форм Кастель дель Монте. Підпорядкований законам геометрії Піфагора і Платона, октагон постає алегорією космічного устрою. В його формах і декорі наявна символіка космосу і таємного знання. Кастель дель Монте надихнув Умберто Еко на створення образу абатської бібліотеки в «Імені троянди» і став історичною декорацією для здійсненої Жан-Жаком Анно екранізації роману (The Name of the Rose, 1986).

Кастель дель Монте відведено особливе місце в образній структурі «Казки казок»: восьмикутне диво, в чиїх пропорціях закладено послідовність чисел Леонардо Фібоначчі, а кожна його вежа править за астрономічний прилад, набуває значення онтологічного явища, крізь яке пролягає життєвий шлях людства – точнісінько як шлях канатоходця, який в заключному епізоді картини ступає по дроту, напнутому високо над поверхнею землі від однієї з восьми магічних веж до іншої. Символіка канатоходця як уособлення людства, цивілізації набуває особливого значення у мистецтві початку третього тисячоліття. На Київському бієннале 2015 року було представлено 75-хвилинну відеороботу Таус Махачевої «Канат» (Франческіні, 2015, с. 210), вся дія якої полягала в перетинанні прірви в Кавказьких горах канатоходцем, який переносить полотна дагестанських митців з однієї вершини на іншу. В такий спосіб Махачева конструювала суб'єктивну інституційну історію мистецтва, яке ризикує поринути в прірву забуття. Насильство в «Казці казок» постає важливим структурним елементом екранної драми цілком у дусі часу. Того ж 2015 року виходить на екрани неігровий фільм Роберта Земекіса «Прогулянка» (The Walk) – про французького канатоходця Філіпа Петі з епізодом його балансування на канаті між двома вежами собору Паризької Богоматері.

BBC, підсумовуючи знакові події 2015 року, визнає: «Світ став небезпечнішим». Рік почався трагедією в Парижі, коли обурені шаржованим зображенням пророка Мухаммеда на обкладинці сатиричного видання Charlie Hebdo мусульмани вдерлись до редакції видання і розстріляли працівників журналу. Європейські країни заполонила

хвиля біженців, які рятувались від війн в Сирії, Іраку, Афганістану, Ефіопії, Ємену і Лівії. Джихадисти «Ісламської держави» стали загрозою для цілого світу. Москва, яка перебувала під санкціями після анексії Криму і початку війни на сході України, скористалась із нагоди увійти до міжнародної антиідилівської коаліції, щоб почати відновлювати взаємодію з країнами Заходу (*Підсумки 2015 року*). В цьому контексті образ канатоходця над прірвою символічно уособлює стан сучасної цивілізації, загроженої геополітичними викликами, спроможними знищити людство, а канат, напнутий над вершинами сакральних місць планети, втілює ідею пошуку порятунку в духовному вимірі буття. Події наступного десятиліття тільки підсилили рівень небезпеки, яка зростає у світі XXI століття.

Образ канатоходця знаходимо й у фільмі Сергія Рахманіна про Кіру Муратову «Domicile» (2024), головною дійовою «особою» якого є будинок, де мешкала режисерка зі своїм чоловіком, художником Євгеном Голубенком, який вкрив всі стіни власними малюнками. На одному з них виникає крихка постать. Її сенс дуже точно коментує Ігор Минаєв: «Самотність канатоходця над бездонною прірвою. Ця дивна фреска, де постать із жердиною зависає на канаті, що несподівано обривається як на півслові, на півкроці, на недомовленому. І виходить, що назва фільму, «Домашня адреса», стає абсолютно метафізичною. Адреса героя, Жені Голубенка, – місце між небом та землею, між минулим та сьогоденням, між життям з Кірою Муратовою та без неї. Женя сказав, що не дописав канат, бо не діставав пензлем так високо. Мабуть, так і було. Але вийшло, що він не захотів поставити крапку в цій фразі про канатоходця над безоднею» (Мінаєв, 2025). Втім, канатоходець Голубенка – не лише про його власну самотність, а й про світовідчуття, яке він поділяв з Муратовою і в якому життя людської цивілізації – шлях над прірвою.

Висновки. Розглянуті кінотексти дають змогу простежити роль новел італійського відродження у формуванні й інтерпретації смислів культури нового часу, алгоритм виникнення інтерпретативних варіацій, орієнтованих на різні тематичні й образні шари ренесансної літератури. Вона править за матеріал для досліджень людської психіки, системи морально-етичних цінностей і філософських розмислів про сучасну цивілізацію. Мистецтво звертається до новелістики відродження у поворотні моменти розвитку культури. Розглянуті екранізації «Декамерона» Дж. Боккаччо і «Казки казок» Дж. Базіле діагностують зростання зацікавленості кінематографістів духовною і метафізичною антропологією.

Останнє за часом звернення до новел «Декамерона» бачимо 2024 року в однойменному телевізійному серіалі від Netflix. Шоуранерка Кетлін Джордан вибудовує свою екранну версію твору Боккаччо в жанрі чорної комедії, сповненої персонажів, які посеред чуми визискують, шахраюють, віддаються розпусті й постають втіленням постмодерної мізантропічної візії людства. Проєкт вирізняється майстерною взаємодією акторського ансамблю, до складу якого увійшов зокрема й український актор Олександр Рудинський. Новітня екранізація твору Боккаччо метафорично змальовує сучасний світ як карнавал на межі буття.

Екранізації новел Відродження функціонують як інтелектуально-естетичні «мости» між епохами. Вони переозначують тілесність і духовність, випробовують межі вірності першоджерелу і вибудовують нову етичну оптику. Синхронізація кіномови з культурними й геополітичними змінами перетворює ренесансну новелу на продуктивний ресурс осмислення актуальної проблематики сучасності.

Джерела та література

Брюховецька, Л. (2003). *Приховані фільми: Українське кіно 1990-х*. Київ: АртЕк. 384 с.

Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва. 296 с.

Мінаєв, І. (2025) Кілька слів з приводу фільму «Domicile». URL: https://www.facebook.com/groups/628164652472870/permalink/1229913815631281/?locale=uk_UA (дата звернення: 29.10.2025)

Франческіні, С., Прокопенко, Л. (2015) *Путівник. Київська бієнале 2015 «Київська школа»*. Київ: Центр візуальної культури. 362 с.

Bakhtin, M. (2025). *Rabelais and His World*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 752 p.

Ercolani, A. Matteo Garrone, il coraggio di una scelta impossibile. *La Repubblica*. 2015, 16.06. URL: http://xl.repubblica.it/articoli/matteo-garrone-il-coraggio-di-una-scelta-impossibile/21282/ (дата звернення 2.09.2025).

Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. London-New York: Routledge. 296 p.

Mariani, A. (2020). An Analytical Approach to the Italian Renaissance through Popular TV: The case of Medici. Revista Linhas. Florianópolis, v. 21, n. 47, p. 194-222, set./dez. 2020.

Merskin, D. (2014) Sexing the Media. How and Why We Do It. New York. Peter Lang, 2014. 342 p.

Nardelli, M. (2022) Like a Mass Image: Fellini's «Le tentazioni del dottor Antonio», Advertising and Mimicry. Italian Studies. ISSN 0075-1634 URL: https://repository.uwl.ac.uk/id/eprint/9155/1/Nardelli_2022_its._Like_a_mass_image_Fellini%E2%80%99s_Le_Tentazioni_del_Dottor_Antonio%2C_advertising_and_mimicry.pdf (Дата звернення 1.09.2025).

Parigi, S. (1997). I «rifacimenti» di Pasolini. *Nouvo cinema. Il cinema del reflusso. Film e cineaste italiani degli anni' 70* [a cura di Lino Micciché]. Venezia: Marsilio Editori. 348 p.

Pasolini, P. P. (2007). *Sceneggiatura di Decameron*. Fondo P. P. Pasolini di Roma. P. 263 -264.

Stam, R. (2005). *Literature through Film*: Realism, Magic, and the Art of Adaptation. Malden, MA: Blackwell. 388 p.

Zapponi, B. (1994). Il mio Fellini. Milano: Bompiani. 126 p.

References

Briukhovetska, L. (2003). Prykhovani filmy: Ukrainske kino 1990-kh [Hidden Films: Ukrainian Cinema of the 1990s]. Kyiv: ArtEk. 384 s. [in Ukrainian].

Zubavina, I. (2007). Kinematohraf nezalezhnoi Ukrainy: tendentsii, filmy, postati [Cinema Of Independent Ukraine: Trends, Films, Figures]. Kyiv: Instytut problem suchasnoho mystetstva. 296 s. [in Ukrainian].

Minaev, I. (2025) Minaiev, I. (2025) Kilka sliv z pryvodu filmu «Domicile». URL: https://www.facebook.com/groups/628164652472870/permalink/1229913815631281/?locale=uk_UA (data zvernennia: 29.10.2025). [in Ukrainian].

Franceschini, S., Prokopenko, L. Guidebook. The School of Kyiv Biennale 2015. Kyiv: Visual Culture Research Center. 362 p. [in Ukrainian&English].

Bakhtin, M. (2025). Rabelais and His World. Cambridge, Massachusetts: ‍The MIT Press. 752 p.

Ercolani, A. Matteo Garrone, il coraggio di una scelta impossibile. *La Repubblica*. 2015, 16.06. URL: http://xl.repubblica.it/articoli/matteo-garrone-il-coraggio-di-una-scelta-impossibile/21282/ (Дата звернення 2.09.2025).

Hutcheon L. (2013). *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. London-New York: Routledge. 296 p.

Mariani, A. (2020). An Analytical Approach to the Italian Renaissance through Popular TV: The case of Medici. Revista Linhas. Florianópolis. V. 21, Nr 47. P. 194-222. set./dez. 2020.

Merskin, D. (2014). Sexing the Media. How and Why We Do It. New York. Peter Lang. 342 p.

Nardelli, M. (2022). Like a Mass Image: Fellini's «Le tentazioni del dottor Antonio», Advertising and Mimicry. Italian Studies. ISSN 0075-1634 URL: https://repository.uwl.ac.uk/id/eprint/9155/1/Nardelli_2022_its._Like_a_mass_image_Fellini%E2%80%99s_Le_Tentazioni_del_Dottor_Antonio%2C_advertising_and_mimicry.pdf (Дата звернення 1.09.2025).

Parigi, S. (1997). I «rifacimenti» di Pasolini. *Nouvo cinema. Il cinema del reflusso. Film e cineaste italiani degli anni' 70* [a cura di Lino Micciché]. Venezia: Marsilio Editori. 348 p.

Pasolini, P. P. (2007). Sceneggiatura di Decameron. Fondo P.P. Pasolini di Roma. P. 263 – 264.

Stam, R. (2005). Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation. Malden, MA: Blackwell. 388 p.

Zapponi, B. (1994). Il mio Fellini. Milano: Bompiani. 126 p.

Liudmyla Novikova

Film adaptations of novels from the Italian Renaissance: features of cinematic language

Abstract. The article analyzes the peculiarities of screen adaptations of Renaissance novellas through the evolution of cinematic language and the selection of meanings consistent with different periods of modern history. It examines the peculiarities of transferring Renaissance plots, images, and moral and philosophical concepts to the screen, including issues of adapting the structure of the novella, the rhythm of the narrative, character creation, and the symbolic potential of the original source. Attention is paid to the balance between the authenticity of the literary material and the director's creative interpretation, as well as the influence of historical context and intercultural codes on the contemporary reading of Renaissance ethics and aesthetics. Based on film adaptations of the 20th and 21st centuries, strategies ranging from direct film adaptations to postmodern reinterpretations (from P.P. Pasolini to M. Garrone, A. Benkendorf, and P. And V. Taviani) are highlighted. It has been proven that the evolution of the cinematic language of screen adaptations of Italian Renaissance novellas, synchronized with the general cultural and geopolitical contexts of the modern era, contributes to the expansion of the horizons of perception of the classical text and creates new interpretative dimensions. ***The purpose*** of the article is to identify the specifics of the adaptation of Renaissance novellas in the cinema of the 20th–21st centuries, to trace the evolution of cinematic language and interpretative strategies, and to outline the cultural and historical factors that determine shifts in meaning in readings of classical texts. ***The research methodology*** is based on cultural and art analysis, comparative and historical-cultural approaches; the tools of intertextuality and intermediality are used; narrative, iconographic, and stylistic analysis. ***The scientyfic novelty***: the typology of strategies for adapting Renaissance novellas to the screen has been systematized, taking into account intermedial codes; the correlation between the evolution of cinematic language and changes in cultural and historical «demands» (1960s, 1970s, 2010s) has been shown; clarified the role of spatial models (architecture as a «carrier of meaning») in contemporary readings of 15th-century literary sources. ***Conclusion:*** Screen adaptations of Renaissance novellas function as intellectual and aesthetic «bridges» between eras. They redefine physicality and spirituality, test the limits of fidelity to the original source, and construct a new ethical perspective. The synchronization of cinematic language with cultural and geopolitical changes transforms the Renaissance novella into a productive resource for understanding the pressing issues of the present day.

Keywords: screen adaptation, Renaissance, film, television series, cinematic language, screen image, The Decameron, A Few Love Stories.

Подано до редакції 03.11.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.635:792.028.3](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345186

Омелянчук Владислав,
ORCID: http://orcid.org/0009-0009-4658-712X
аспірант кафедри режисури та драматургії
кіно і телебачення. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Vladyslav Omelianchuk,
Postgraduate student of Film and Television
Directing and Screenwriting Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

ТІЛЕСНІСТЬ КІНОАКТОРА ЯК ЧИННИК КАТАРСИЧНОГО ЕФЕКТУ: ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Анотація. У статті досліджується феномен катарсису в кінематографі крізь призму міждисциплінарного підходу, що поєднує арістотелівську естетику з нейронаукою та феноменологією. У центрі уваги – тілесна перформативність актора як один із ключових чинників емоційної резонансності глядача. ***Мета статті*** – у виявленні нейрофізіологічних і феноменологічних механізмів катарсису в екранних мистецтвах. Зокрема у з'ясуванні, яким чином тілесна дія актора, його мікрорухи та дихання стають медіаторами емоційного резонансу глядача. Розглядається вплив втіленого пізнання та феноменології сприйняття на розуміння процесу естетичного співпереживання у кіно. Особливу увагу приділено режисерському інструментарію для активізації глядацького співпереживання. ***Методологія дослідження.*** У роботі застосовано міждисциплінарний підхід, який поєднує феноменологічний аналіз тілесного досвіду з нейроестетичними та когнітивними теоріями емоцій. Використано порівняльний метод для аналізу взаємозв'язку між акторською перформативністю та глядацьким сприйняттям, а також аналітичний метод для інтерпретації наукових джерел з нейрофеноменології, психології емоцій і кінорежисури. ***Наукова новизна.*** Стаття пропонує нове бачення катарсису як процесу втіленого пізнання, у якому тіло постає не лише інструментом вираження, а передумовою естетичного досвіду. Пропонується узагальнити дані нейронаукових досліджень і феноменологічних концепцій для обґрунтування режисерського підходу до формування катарсичного ефекту в кіно. ***Висновки.*** Катарсис у кінематографі можна розглядати як результат тілесно-емоційної взаємодії між актором і глядачем, у якій емпатія набуває нейрофізіологічного підґрунтя. Такий підхід сприяє переосмисленню режисерського інструментарію в напрямі поєднання естетичних, психологічних і нейронаукових стратегій впливу. Перспективи подальших досліджень полягають у розвитку нейрокінематичного аналізу як методу вивчення емоційної динаміки глядацького сприйняття.

Ключові слова: катарсис, тілесна перформативність, втілена симуляція, дзеркальні нейрони, феноменологія, гаптичність, емпатія, режисерський інструментарій.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасні дослідження у сфері екранного мистецтва переживають глибокий парадигматичний зсув: від когнітивних теорій до феноменологічних підходів, що акцентують увагу на тілесній природі емоційного сприйняття. Незважаючи на значний розвиток когнітивної теорії кіно та застосування міждисциплінарних підходів у аналізі медіа, все ще залишається недостатньо дослідженим вплив тілесної перформативності актора на естетичні механізми глядацького співпереживання. Зокрема, відсутність інтегративної теоретичної моделі, що поєднує класичне арістотелівське розуміння катарсису з сучасними відкриттями у сфері дзеркальних нейронів (mirror neurons) та втіленої симуляції (embodied simulation), створює прогалини в науковому осмисленні емоційного залучення глядача. Невизначеним залишається, як режисер може свідомо впливати на тілесні аспекти акторської гри – рух, дихання, м'язове напруження – для досягнення максимальної емоційної резонансності глядача. Тому постає потреба у теоретико-практичному підході, який дасть можливість перекласти принципи тілесної експресії та емоційного відгуку в площину режисерського інструментарію, забезпечуючи взаємодію між акторською тілесністю та естетичними механізмами глядацького співпереживання.

Актуальність теми зумовлена потребою інтеграції сучасних знань про емоційну природу глядацького сприйняття з аналізом художніх засобів кінорежисури. Сучасні дослідження в галузі нейрокінематики (Hasson et al., 2008) відкривають можливості для вивчення динаміки емоційно-перцептивної реакції під час кіноперегляду, що дає змогу поєднати емпіричні дані з естетичним аналізом аудіовізуального твору. Водночас розвиток міждисциплінарних підходів – від когнітивної науки до психології мистецтва – створює нове підґрунтя для осмислення режисерського впливу на формування катарсичного переживання. Таким чином, вивчення режисерських стратегій творення катарсису постає не лише як мистецтвознавча, а й як культурно-психологічна проблема, що визначає ефективність емоційної комунікації між фільмом і глядачем.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Сучасні дослідження з нейрофеноменології та втіленої перформативності поступово зміщують акцент від когнітивного аналізу до тілесного виміру глядацького досвіду. Дослідження італійського феноменолога Адріано Д'Алої (D'Aloia, 2012; 2021) демонструють, що процес сприйняття фільму невіддільний від тілесної участі глядача. Через механізм дзеркальних нейронів (mirror neurons) глядач частково виконує їх на рівні втіленої симуляції. За М. Мерло-Понті (Merleau-Ponty, 2012), цей процес формує умови для емпатії та катарсичного переживання. Проте у працях А. Д'Алої домінує теоретичний підхід, тоді як практичні режисерські інтерпретації тілесної дії залишаються майже не розробленими.

Іранська дослідниця Ф. Д. Балуч (Baluch, 2022) відновлює зв'язок між арістотелівською концепцією катарсису та нейронаукою, трактуючи його як емпатійну імітацію через дзеркальні нейрони. Італійські дослідники В. Галлезе та М. Герра (Gallese & Guerra, 2012–2020) доводять, що акторська пластика активує сенсомоторні області мозку, пропонуючи теорію втіленої симуляції для розуміння емоційної залученості в кіно. Емпіричні дослідження Т. Сінгер (TSinger et al., 2009) фіксують активацію острівкової кори під час перегляду драм, а К. Вассманн (Wassmann, 2010) розширює межі катарсису до етичного виміру через механізми втіленої емпатії. Таким чином, міждисциплінарні дослідження демонструють поступове зближення феноменологічної та нейронаукової оптик, де концепції втіленого пізнання (англ. *embodied cognition*) та втіленої симуляції формують теоретичний фундамент розуміння катарсису як тілесно опосередкованого процесу. Для режисерської практики це відкриває можливості використання тілесної дії, як інструменту, що взаємодіє з нейрофізіологічними механізмами емпатії, формуючи глядацький досвід, у якому естетичне переживання може переходити у катарсичне.

Аналізуючи вищесказане, попри значний поступ в розкритті теоретичних аспектів досліджуваної теми, практичні підходи до режисерської інтерпретації тілесної дії досі не сформувалися як окремий дослідницький напрям. Виходячи з цього, ***мета статті*** полягає у виявленні нейрофеноменологічних принципів тілесної експресії в кінематографі та визначенні їх нейрофізіологічних механізмів, що забезпечують катарсичний вплив кінематографічного образу на глядача через втілену симуляцію.

Виклад основного матеріалу. Сучасні дослідження *природи* катарсису дедалі частіше поєдну-

ють нейронаукові та феноменологічні підходи, що дає змогу розглядати естетичне переживання як процес тілесно-емоційної взаємодії між виконавцем і глядачем. Нейрофеноменологія, запропонована Франсіско Варелою (1996), поєднує феноменологічний опис досвіду з нейробіологічними даними. Катарсис, поняття, теоретично обґрунтоване Арістотелем у «Поетиці», сьогодні розглядається крізь призму нейробіології, психології та філософії. Арістотель визначав катарсис як «очищення» емоцій через переживання співчуття і страху (Aristotle, 1996, p. 28), тоді як сучасні дослідження трактують його як процес трансформації, зумовлений співпереживанням та емоційною ідентифікацією.

Приміром, теорія Джеймса–Ланге, запропонована американським психологом Вільямом Джеймсом (1884) та данським фізіологом Карлом Ланге (1885), наголошує на важливості внутрішньої трансформації глядача. Ця трансформація відбувається через емоційне співпереживання, яке дає змогу не лише пережити широкий спектр емоцій, а й осмислити їх. Подібний акцент роблять Річард Девідсон та Шерон Біглі (Davidson & Begley, 2012), описуючи катарсис як процес активного вивільнення заблокованих емоцій. Той самий механізм лежить в основі акторського методу американського режисера та викладача Лі Страсберга (Strasberg, 1987), де техніка емоційної пам'яті допомагає створити автентичний образ персонажа, що може сприяти катарсичному очищенню у глядача. Міждисциплінарний підхід до теорії катарсису дає змогу побачити його взаємозв'язок з акторською творчістю та емоційним досвідом глядача.

Нейроестетика, що досліджує, як мозок генерує естетичне переживання, відкриває нові можливості для розуміння впливу акторської гри на емоції глядачів, інтегруючи суб'єктивні переживання з об'єктивними процесами мозкової діяльності. Роботи Дж. Ріццолатті довели, що дзеркальні нейрони – це нейронні клітини, які активуються як під час виконання дій, так і при їхньому спостереженні (Rizzolatti & Craighero, 2004, p. 169). Це пояснює, чому глядачі можуть фізіологічно переживати емоції, відтворюючи через втілену симуляцію мікрорухи тілесного самовираження акторів. Зокрема, відкриття системи дзеркальних нейронів (Gallese et al., 2004, p. 1) стало першим безпосереднім нейробіологічним підтвердженням концепції так званої «втіленої емпатії» (англ. embodied empathy). Під час спостереження за діями актора у мозку глядача активуються ті ж самі нейронні мережі, що й при виконанні цих дій самим актором. Цей механізм тілесної симуляції, де мозок використовує моторні системи для розуміння чужих намірів і почуттів, є основою феноменологічної концепції тіла як схеми можливих дій (Gallese et al., 2004, p. 7). Як наголошують Дж. Ріццолатті та Л. Крайєро, завдяки дзеркальним нейронам дії, здійснені іншими людьми, сприймаються спостерігачем без когнітивного посередництва, що викликає активацію емоційних процесів і формує основу для емпатії (Rizzolatti & Craighero, 2004, p. 183). Активація спричиняє тілесну симуляцію, яка викликає реакцію як у глибинних структурах мозку (зокрема в мигдалині), так і в префронтальній корі, формуючи складну емпатичну відповідь.

Дослідження Семіра Зекі (2001) акцентують, що правдоподібність художнього образу є одним із ключових факторів для викликання емоційної реакції (p. 51-52), що співзвучно з акторським методом, де емоційна автентичність є критично важливою для формування процесу співпереживання. Дослідження Клауса Ламма (Lamm et al., 2011, p. 2500) показують, що активація мигдалини й префронтальної кори сприяє створенню глядацької емпатії, а техніка емоційної пам'яті може посилити цей процес. Важливо, що дослідження Г. Ріццолатті підтверджують: якщо рухи актора виглядають не автентичними або не відповідають емоційному контексту, активація дзеркальних нейронів знижується (Rizzolatti & Craighero, 2004, p. 179), що зменшує емоційний вплив сцени. Отже, можна припустити, що тілесна автентичність актора – одна із ключових умов для запуску механізмів катарсису.

Феноменологічний підхід, орієнтований на безпосередній досвід свідомості, осмислює тілесність не об'єкт, а як спосіб буття у світі, де тіло перформера виступає посередником. У цьому контексті перформативність постає втіленням ідей через дію та вираження, що може зробити акторську гру динамічним актом створення реальності. Французький філософ Моріс Мерло-Понті у праці «Феноменологія сприйняття» (англ. Phenomenology of Perception, 1945/2002), розглядає тіло як місце єднання внутрішнього й зовнішнього, суб'єкта і світу (p. 245; 248-249). Бачення – це не лише акт споглядання, а форма тілесної участі у світі. Як зазначає Олена Дмитрик

(2011), «для Мерло-Понті бачення є гаптичним: я бачу крізь мою занурeність у світ» (с. 380). На цій феноменологічній основі Лора Маркс у монографії «Шкіра фільму» (англ. The Skin of the Film, 2000) вводить поняття гаптичної візуальності – де «очі функціонують як органи дотику» (p. 162), створюючи тілесний контакт глядача з екранним образом.

У ключовій сцені допиту Жанни д'Арк у фільмі «Страсті Жанни д'Арк» (фр. La passion de Jeanne d'Arc, 1928) режисера Карла Теодора Дрейера оператор Рудольф Мате фокусується на нестандартно тісному кадруванні обличчя та його фрагментів, яке виходить за межі звичного кінематографічного масштабу. Обличчя акторки Рене Марії Фальконетті – з його ледь помітним тремтінням губ під час відповідей, напругою м'язів щік у моменти мовчання та у блиску очей, що видає її внутрішню боротьбу – стає центральним елементом візуального наративу. Оскільки фільм німий, міміка перетворюється на головний драматургічний інструмент, а тілесна перформативність акторки – на головний канал емоційної комунікації. М'яке сіро-сріблясте освітлення у поєднанні з відсутністю гриму, наголошує духовну стійкість акторки та водночас створює ефект фізичної близькості між нею й глядачем. К. Дрейєр вибудовує сцену через асиметричний монтаж: низькі ракурси на суддів надають їм загрозливості, тоді як високі плани акцентують вразливість Жанни. Такий монтажний ритм підсилює драматичну напругу сцени, у якій тіло акторки постає полем битви між владою та вірою.

Цей прийом актуалізує феноменологічний аспект тілесності, формуючи ефект гаптичної візуальності: глядач не просто споглядає, а фізично «відчуває» страждання героїні. К. Дрейер домагався автентичності через хронологічну зйомку та багаторазові дублі, виснажуючи Фальконетті – її реальне виснаження стає частиною образу. Як зазначає Лариса Брюховецька, обличчя акторки стає центральним елементом фільму, досягаючи «якнайповнішої концентрації почуттів» і перетворюючи стрічку на «документальне кіно про людські обличчя» (Брюховецька, 2011, с. 158). За допомогою крупного плану й ритмічного монтажу тілесна експресія стає універсальною мовою, що долає часову та культурну дистанцію, артикулюючи позачасове, символічне значення героїні як мучениці, яка невинно страждає перед лицем смерті. К. Дрейер створює не просто реконструкцію історичної події, а феномен кінематографічного катарсису – коли тілесність акторки стає медіатором між екранним образом і тілесним досвідом глядача, звільняючи героїню від історичних реалій для акценту на її загальнолюдському значенні.

Подібний ефект тілесного співпереживання (embodied empathy) простежується і в інших фільмах, де тілесна експресія актора активує сенсомоторне співпереживання глядача. Зокрема, Девід Кроненберг у «Автокатастрофі» (англ. Crash, 1996) використовує тілесні трансформації як засіб відчуття болю та бажання; Жюлія Дюкорно у «Титан» (фр. Titane, 2021) перетворює тілесність на простір мутацій і гендерної травми; Кім Кі-Дук у «Острові» (кор. 섬, 2000) – через фізичний біль і самопокарання. У всіх цих випадках тіло функціонує як канал емпатії, а не як об'єкт зображення. Тілесність актора стає своєрідним провідником між внутрішнім досвідом персонажа і тілесно відчутим емоційним сприйняттям глядача. Рухи, пози, ритми тіла створюють унікальну «тілесну мову», яка діє не лише на рівні свідомості, а й на рівні тілесної симуляції.

Ця тілесна пластичність базується на універсальних образних схемах (англ. image schemas), які Марк Джонсон визначає як сенсомоторні патерни (Johnson, 2005, p. 18-19). Вони лежать в основі сприйняття й абстрактного мислення, перетворюючи досвід на тілесні структури, що проявляються в акторській грі. У глядача, налаштованого на уважне сприйняття, ці схеми допомагають вибудувати абстрактний сенс і пережити емоційну ідентифікацію з героєм. У кінематографі гаптична візуальність, за Лорою Маркс (2000), змушує глядача споглядати сам образ, замість того щоб бути залученим у наратив, посилюючи активацію сенсомоторних схем і роблячи сприйняття не лише візуальним, а й тактильним. О. Дмитрик (2011) зазначає, що вона проявляється у стані «глядацької розсіяності» або «тактильного шоку» (с. 379), які поглиблюють емпатичне залучення глядача.

М. Мерло-Понті трактує тіло як «втілену свідомість» (англ. embodied consciousness), яка формує і сенсорне сприйняття, і спосіб мислення (2002, p. 273-275). Ця теза перегукується з концепцією тіла як медіуму в театрі, запропонованою теоретикинею перформансу Пеггі Фелан (Phelan, 1993, p. 150-151), де тілесний жест стає засобом присутності, що інтегрує актора, простір і глядача

в спільну присутність. Німецько-американський теоретик Самуель Вебер (Weber, 2004, p. 7-8; 21) трактує тіло як посередника між присутністю та відсутністю, що сприяє емпатійному ототожненню глядача. Феноменологічний підхід пояснює, чому навіть мінімальні м'язові зміни можуть викликати глибокі емоційні реакції. Так, у драмі «Піаністка» (фр. La Pianiste, 2001) австрійського режисера Міхаеля Ганеке тілесні жести французької акторки Ізабель Юппер ефективно передають внутрішній біль та ізоляцію персонажа. Такі моменти демонструють, що тілесне сприйняття глядача працює безпосередньо і формує основу катарсичного переживання через віддзеркалення власної тілесної чутливості глядача в грі актора.

Отже, з феноменологічної перспективи тіло не є репрезентантом почуття, а простором його виникнення й втілення. Тілесний рух актора стає засобом одночасного вираження й втілення емоцій у присутності глядача, формуючи процес тілесного співпереживання, сутнісний для розуміння катарсису в кінематографі. Феноменологія Моріса Мерло-Понті (2002) трактує тіло як первинний медіатор досвіду, де тілесне мислення (фр. corps propre) має пріоритет над абстракцією (p. 241). За цією концепцією, розуміння іншого ґрунтується на втіленій симуляції, яка доповнює раціональне пізнання.

Однак найбільш повне узгодження феноменології з нейронаукою в ідеї ієрархічного та динамічного тілесного мислення пропонує сучасний фреймворк «предиктивної обробки» (англ. predictive processing, PP). Ця модель розглядає мозок як прогностичний механізм, що постійно формує гіпотези про навколишній світ, спираючись на наш тілесний досвід (Kesner, 2014, p. 10; Van de Cruys & Wagemans, 2011, p. 1038-1040). Особливу роль у цьому контексті відіграють образні схеми (англ. image schemas) – втілені когнітивні структури, які виникають із нашої сенсорно-моторної взаємодії зі світом (Johnson, 2005, p. 24). Вони слугують нейронауковим мостом, що переводить фізичний тілесний досвід у абстрактне та символічне мислення. У кіно ці схеми виступають перцептивними патернами, які глядач використовує для конструювання як низькорівневих, так і високорівневих смислових передбачень (Coëgnarts, 2019, p. 29-31). Синергетична дія дзеркальних нейронів і моделі «предиктивної обробки» підтверджує базовий постулат феноменології: тіло є умовою досвіду, тобто досвід набувається через тіло, яке водночас керує автоматичною емпатією та складним процесом смислоутворення. Для повнішого розуміння естетичного досвіду, особливо у часових медіа, таких як кіно, потрібно вийти за межі імітації конкретних рухів і врахувати процес передбачення причин і наслідків дій, що лежить в основі тілесно втіленої динаміки сприйняття (embodied perception).

Хоча теорії дзеркальних нейронів і втіленої симуляції надають потужний фреймворк для розуміння катарсису, вони зазнають суттєвої критики. Зокрема, американський нейронауковець Грег Гікок у своїй книжці «Міф про дзеркальні нейрони: Справжня нейронаука комунікації та пізнання» (англ. The Myth of Mirror Neurons: The Real Neuroscience of Communication and Cognition, G. Hickok, 2014) стверджує, що дзеркальні нейрони є продуктом асоціативного навчання й не здатні самостійно пояснити складні когнітивні процеси, зокрема емпатію та розуміння дій (p. 50–51). На його думку, вони функціонують у межах ширшої нейронної системи, де провідну роль відіграють прогнозна обробка та контекстуальні механізми (p. 194). Емпіричні дані також свідчать, що дзеркальні нейрони не є необхідними чи достатніми для емпатії, оскільки в деяких випадках (наприклад, у пацієнтів з ушкодженнями мозку) емпатія зберігається без їхньої активації (Cook et al., 2014, p. 31-32; Lamm & Majdandžić, 2015, p. 20-22). Крім того, паралелі між дзеркальними нейронами у мавп і людей не є прямими, що ставить під сумнів їхню універсальність (Heyes, 2010, p. 575). Кіносприйняття акторської дії визначається соціокультурним досвідом глядача: рухи, емоції та жести інтерпретуються крізь призму культурного коду, історичної пам'яті, ідеологічних уявлень, віку та фізіологічного стану. Аналізуючи інтеркультурне кіно, Л. Маркс (2000) показує, що міметична здатність – ключ до втіленого досвіду – історично й культурно змінна; посилаючись на тезу В. Беньяміна, що «дар відтворювати подібності <…> змінювався разом з історичним розвитком» (p. 140), вона наголошує: тілесне уподібнення в кіно не є універсальним, а залежить від конкретного культурно-історичного контексту. Це означає, що втілену симуляцію в кіно слід розглядати не лише в нейрофізіологічному, а й у культурному контексті (Caramazza et al., 2014, p. 7).

Висновки. Сучасні дослідження психології глядацького сприйняття виходять за межі аріс-

тотелівської парадигми катарсису як очищення емоцій через співчуття і страх, трактуючи його як форму тілесно-психічної трансформації, що відбувається у взаємодії між виконавцем і глядачем. Такий підхід демонструє поступовий зсув від класичної метафізичної парадигми (мистецтво як втілення ідеї у формі) до феноменологічного виміру, у якому акцент переноситься на тілесність і досвід переживання мистецтва (Varela, 1996, p. 346). Поєднання феноменологічного бачення М. Мерло-Понті з відкриттями нейронаук, зокрема дослідженнями системи дзеркальних нейронів і моделі предиктивної обробки, дає підстави розглядати катарсис як процес втіленого пізнання (англ. embodied cognition). У цьому контексті тіло постає не лише як інструмент вираження, а й як передумова досвіду, що поєднує сприйняття, дію та смислоутворення.

У кінематографі тілесність актора – медіум емпатійного зв'язку між образом і глядачем. Тілесна автентичність і мікрорухи виявляють здатність ініціювати емоційний резонанс, тоді як глядацьке тіло потенційно відповідає через чуттєву участь. У цьому сенсі акторська гра постає як можливий естетичний канал досягнення катарсису. Водночас тілесно-нейрофізіологічні механізми емпатії доцільно розглядати у ширшому культурному контексті. Міметична здатність, що лежить в основі втіленого досвіду, не є сталою – вона визначається історичними та культурними контекстами. Таким чином, катарсис як форма естетичного співпереживання демонструє культурну варіативність і не може бути зведений до єдиної пояснювальної схеми. У перспективі подальших досліджень варто зосередити увагу на тому, як режисерські стратегії можуть поєднувати втілену симуляцію з когнітивними й культурологічними підходами, аби уникнути надмірної біологізації процесів естетичного сприйняття. Такі студії можуть базуватися на емпіричних методах нейрокінематики (Hasson et al., 2008), які дають змогу досліджувати динаміку емоційної реакції глядацького сприйняття в умовах реального кіноперегляду.

Джерела та література

Брюховецька, Л. І. (2011). *Кіномистецтво: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів*. Логос. 391 с.

Дмитрик, О. (2010). Феномен гаптичної візуальності в кінематографі. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії,* №11. С. 377-382.

Aristotle (1996). *Poetics* (M. Heath, Trans.). London: Penguin Classics. (Original work published ca. 335 BCE) 144 p.

Baluch, F. D. (2022). A comparative study of Aristotle's theory of catharsis and empathy theory in mirror neurons. *Journal of the Arts*, Nr 8(1). C. 1-12.

Caramazza, A., Anzellotti, S., Strnad, L., & Lingnau, A. (2014). Embodied cognition and mirror neurons: A critical assessment. *Annual Review of Neuroscience*, Nr 37. P. 1-15. https://doi.org/10.1146/annurev-neuro-071013-013950

Coëgnarts, M. (2019). *Film as embodied art: Bodily meaning in the cinema of Stanley Kubrick.* Boston: Academic Studies Press. 264 p.

Cook, R., Bird, G., Catmur, C., Press, C., & Heyes, C. (2014). Mirror neurons: From origin to function. *Behavioral and Brain Sciences*, Nr 37(2). P. 177-241. https://doi.org/10.1017/S0140525X13000903

D'Aloia, A. (2012). Upside-down cinema: Simulation of the body in the film experience. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, Nr 3. P. 155-182.

D'Aloia, A. (2021). *Film phenomenology and adaptation: Sensuous elaboration.* Amsterdam: Amsterdam University Press. 248 p.

Davidson, R. J., & Begley, S. (2012). *The emotional life of your brain: How its unique patterns affect the way you think, feel, and live–and how you can change them.* New York: Hudson Street Press. 304 p.

Gallese, V., Keysers, C., & Rizzolatti, G. (2004). A unifying view of the basis of social cognition. *Trends in Cognitive Sciences*, Nr 8(9). P. 396-403. https://doi.org/10.1016/j.tics.2004.07.002

Gallese, V., & Guerra, M. (2012). Embodying movies: Embodied simulation and film studies. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, Nr 3. P. 183-210.

Gallese, V., & Guerra, M. (2020). *The empathic screen: Cinema and neuroscience*. Oxford University Press.

Hasson, U., Landesman, O., Knappmeyer, B., Vallines, I., Rubin, N., & Heeger, D. J. (2008). Neurocinematics: The neuroscience of film. *Projections*, Nr 2(1). P. 1-26. https://doi.org/10.3167/proj.2008.020102

Heyes, C. (2010). Where do mirror neurons come from? *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, Nr 34(4). P. 575-583. https://doi.org/10.1016/j.neubiorev, 2009.11.007

Hickok, G. (2014). *The myth of mirror neurons: The real neuroscience of communication and cognition.* New York: W. W. Norton & Company. 292 p.

James, W. (1884). What is an emotion? *Mind*, Nr 9(34). P. 188-205. https://doi.org/10.1093/mind/os-IX.34.188

Johnson, M. (2005). The philosophical significance of image schemas. In B. Hampe (Ed.), *From perception*

to meaning: Image schemas in cognitive linguistics (pp. 15-34). De Gruyter Mouton. https://doi.org/10.1515/9783110197532.1.15

Kesner, L. (2014). The predictive mind and the experience of visual art work. *Frontiers in Psychology*, Nr 5, Article 1417. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01417

Lamm, C., Decety, J., & Singer, T. (2011). Meta-analytic evidence for common and distinct neural networks associated with directly experienced pain and empathy for pain. *NeuroImage*, Nr 54(3). P. 2492-2502. https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2010.10.014

Lamm, C., & Majdandžić, J. (2015). The role of shared neural activations, mirror neurons, and morality in empathy–A critical comment. *Neuroscience Research*, Nr 90. P. 15-24. https://doi.org/10.1016/j.neures.2014.10.008

Lange, C. G. (1885/1922). The mechanism of the emotions. In C. G. Lange & W. James, *The emotions* (pp. 33-92). Williams & Wilkins. (Original work published 1885)

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses.* Durham: Duke University Press. 320 p.

Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trans.). Abingdon: Routledge. (Original work published 1945) 696 p.

Phelan, P. (1993). Unmarked: *The politics of performance.* Abingdon: Routledge. 207 p.

Rizzolatti, G., & Craighero, L. (2004). The mirror-neuron system. *Annual Review of Neuroscience*, Nr 27. P. 169-192. https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.27.070203.144230

Strasberg, L. (1987). *A Dream of Passion: The Development of the Method*. New York: Plume. 201 p.

Van de Cruys, S., & Wagemans, J. (2011). Putting reward in art: A tentative prediction error account of visual art. *i-Perception*, Nr 2(9). P. 1035-1062. https://doi.org/10.1068/i0466aap

Varela, F. J. (1996). Neurophenomenology: A methodological remedy for the hard problem. *Journal of Consciousness Studies,* Nr 3(4). P. 330-349.

Wassmann, C. (2010). Emotional response to color across media. *Color Research & Application*, Nr 35(1). P. 64-77. https://doi.org/10.1002/col.20554

Weber, S. (2004). *Theatricality as medium*. New York: Fordham University Press. 408 p.

Zeki, S. (2001). Artistic creativity and the brain. *Science*, Nr 293(5527). P. 51-52. https://doi.org/10.1126/science.1062331

References

Bryukhovetska, L. I. (2011). *Kinomystetstvo: Navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchykh navchalnykh zakladiv* [The art of cinema: Textbook for students of higher educational institutions]. Kyiv: Lohos. 391 p.

Dmytryk, O. (2010). Fenomen haptichnoi vizualnosti v kinematohrafi [The phenomenon of haptic visuality in cinematography], *Ukrainian Art Studies: Materials, Research, Reviews*, Nr 11. P. 37-382.

Aristotle (1996). *Poetics* (M. Heath, Trans.). London: Penguin Classics. (Original work published ca. 335 BCE) 144 p.

Baluch, F. D. (2022). A comparative study of Aristotle's theory of catharsis and empathy theory in mirror neurons. *Journal of the Arts*, Nr 8(1). C. 1-12.

Caramazza, A., Anzellotti, S., Strnad, L., & Lingnau, A. (2014). Embodied cognition and mirror neurons: A critical assessment. *Annual Review of Neuroscience*, Nr 37. P. 1-15. https://doi.org/10.1146/annurev-neuro-071013-013950

Coëgnarts, M. (2019). *Film as embodied art: Bodily meaning in the cinema of Stanley Kubrick.* Boston: Academic Studies Press. 264 p.

Cook, R., Bird, G., Catmur, C., Press, C., & Heyes, C. (2014). Mirror neurons: From origin to function. *Behavioral and Brain Sciences*, Nr 37(2). P. 177-241. https://doi.org/10.1017/S0140525X13000903

D'Aloia, A. (2012). Upside-down cinema: Simulation of the body in the film experience. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, Nr 3. P. 155-182.

D'Aloia, A. (2021). *Film phenomenology and adaptation: Sensuous elaboration.* Amsterdam: Amsterdam University Press. 248 p.

Davidson, R. J., & Begley, S. (2012). *The emotional life of your brain: How its unique patterns affect the way you think, feel, and live–and how you can change them.* New York: Hudson Street Press. 304 p.

Gallese, V., Keysers, C., & Rizzolatti, G. (2004). A unifying view of the basis of social cognition. *Trends in Cognitive Sciences*, Nr 8(9). P. 396-403. https://doi.org/10.1016/j.tics.2004.07.002

Gallese, V., & Guerra, M. (2012). Embodying movies: Embodied simulation and film studies. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, Nr 3. P.183-210.

Gallese, V., & Guerra, M. (2020). *The empathic screen: Cinema and neuroscience*. Oxford University Press.

Hasson, U., Landesman, O., Knappmeyer, B., Vallines, I., Rubin, N., & Heeger, D. J. (2008). Neurocinematics: The neuroscience of film. *Projections*, Nr 2(1). P. 1-26. https://doi.org/10.3167/proj.2008.020102

Heyes, C. (2010). Where do mirror neurons come from? *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, Nr 34(4). P. 575-583. https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2009.11.007

Hickok, G. (2014). *The myth of mirror neurons: The real neuroscience of communication and cognition.* New York: W. W. Norton & Company. 292 p.

James, W. (1884). What is an emotion? *Mind*, Nr 9(34). P. 188-205. https://doi.org/10.1093/mind/os-IX.34.188

Johnson, M. (2005). The philosophical significance of image schemas. In B. Hampe (Ed.), *From perception*

to meaning: Image schemas in cognitive linguistics (pp. 15-34). De Gruyter Mouton. https://doi.org/10.1515/9783110197532.1.15

Kesner, L. (2014). The predictive mind and the experience of visual art work. *Frontiers in Psychology*, Nr 5, Article 1417. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01417

Lamm, C., Decety, J., & Singer, T. (2011). Meta-analytic evidence for common and distinct neural networks associated with directly experienced pain and empathy for pain. *NeuroImage*, Nr 54(3). P. 2492-2502. https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2010.10.014

Lamm, C., & Majdandžić, J. (2015). The role of shared neural activations, mirror neurons, and morality in empathy–A critical comment. *Neuroscience Research*, Nr 90. P. 15-24. https://doi.org/10.1016/j.neures.2014.10.008

Lange, C. G. (1885/1922). The mechanism of the emotions. In C. G. Lange & W. James, *The emotions* (pp. 33-92). Williams & Wilkins. (Original work published 1885)

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses.* Durham: Duke University Press. 320 p.

Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trans.). Abingdon: Routledge. (Original work published 1945) 696 p.

Phelan, P. (1993). Unmarked: *The politics of performance.* Abingdon: Routledge. 207 p.

Rizzolatti, G., & Craighero, L. (2004). The mirror-neuron system. *Annual Review of Neuroscience*, Nr 27. P. 169-192. https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.27.070203.144230

Strasberg, L. (1987). *A Dream of Passion: The Development of the Method*. New York: Plume. 201 p.

Van de Cruys, S., & Wagemans, J. (2011). Putting reward in art: A tentative prediction error account of visual art. *i-Perception*, Nr 2(9). P. 1035-1062. https://doi.org/10.1068/i0466aap

Varela, F. J. (1996). Neurophenomenology: A methodological remedy for the hard problem. *Journal of Consciousness Studies,* Nr 3(4). P. 330-349.

Wassmann, C. (2010). Emotional response to color across media. *Color Research & Application*, Nr 35(1). P. 64-77. https://doi.org/10.1002/col.20554

Weber, S. (2004). *Theatricality as medium*. New York: Fordham University Press. 408 p.

Zeki, S. (2001). Artistic creativity and the brain. *Science*, Nr 293(5527). P. 51-52. https://doi.org/10.1126/science.1062331

Vladyslav Omelianchuk

The embodiment of the film actor as a factor of the cathartic effect: a phenomenological approach

Abstract. The article explores the phenomenon of catharsis in cinema through an interdisciplinary approach integrating Aristotelian aesthetics with contemporary neuroscience and phenomenology. The study focuses on the actor's bodily performativity as a key factor in the viewer's emotional resonance. ***The aim is*** to identify neurophysiological and phenomenological mechanisms of catharsis in screen arts, particularly how the actor's movements and breathing mediate the viewer's emotional response. The research examines the influence of the mirror neuron system, embodied cognition, and phenomenology of perception on aesthetic empathy in film. Special attention is given to the director's toolkit that activates spectators' emotional engagement through bodily authenticity. ***Methodology.*** The study combines phenomenological analysis combined with neuroaesthetic and cognitive theories. A comparative method is used to analyze the relationship between acting performativity and audience perception, supported by analytical interpretation of sources in neurophenomenology, psychology of emotion, and film directing. ***Scientific novelty.*** The article redefines catharsis as a process of embodied cognition, where the body functions as the foundation of aesthetic experience. It synthesizes neuroscience and phenomenology to substantiate a directorial approach to cathartic impact. ***Conclusions.*** Catharsis in film is viewed as the result of bodily–emotional interaction between actor and viewer, in which empathy gains a neurophysiological basis. This approach redefines the director's toolkit by integrating aesthetic, psychological, and neuroscientific strategies of affective influence. Future research may expand neurocinematic analysis of audience emotion.

Keywords: catharsis, bodily performativity, embodied simulation, mirror neurons, phenomenology, hapticity, empathy, directorial toolkit.

Подано до редакції 21.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.221//228:[791.633-051:929]](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345187

Погребняк Галина,
ORCID https://orcid.org/0000-0002-8846-4939
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури
акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець.
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, Київ, Україна

Halyna Pogrebniak,
Doctor in Art Studies (Dr. Sc.), Professor,
Professor at the named after Larysa Khorolets
Directing and Acting Departament. National Academy
of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ БІОГРАФІЗМУ В ЕКРАННО-СЦЕНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ АВТОРА-РЕЖИСЕРА

Анотація. Мета статті – розглянути життєпис і творчість відомих режисерів, виявити ознаки біографізму в їх екранних творах та окреслити способи його прояву в авторських фільмах. ***Методологія*** дослідження базується на використанні комплексного підходу із застосуванням таких методів як: аналітичний – для студіювання різноманітних джерел, дотичних до проблеми дослідження; системний – задля комплексного осягнення заявленої проблеми; біографічний – заради персоніфікації набутків авторського кіно; типологічний –для розгляду спільних художніх принципів в екранній творчості зарубіжних і вітчизняних режисерів-авторів. ***Наукова новизна*** статті полягає у тому, що запропоновано оригінальний підхід застосування біографічного матеріалу для виявлення ресурсу рефлексій автора-режисера у процесі максимальної реалізації в екранній творчості. ***Висновки.*** Розгляд режисерської творчості крізь призму життєпису митця показав, що елементи біографізму у екранному творі тісно пов'язані зі світоглядними засадами митця, особливостями світосприйняття і здатністю унікального світовідтворення через оригінальну оповідь, сюжетну основу, композицію, виразні засоби, самобутніх персонажів.

***Ключові слова*:** візуальна культура, рефлексія, автор-режисер, кінематограф, національна ідентифікація, художник, графіка, Олександр Довженко.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Підсилення авторського начала у творах, що визначають магістральний розвиток сучасної художньої культури, обумовлює підвищену зацікавленість як пересічних рецепієнтів, так і дослідників не лише у вивченні життєпису митців, а й студіюванні проблеми відображення певних біографічних мотивів, елементів, деталей у творах, зосібна, авторських фільмах. При цьому «реконструкція приватного життя, внутрішнього світу через біографію митця стає засобом пізнання часу та суспільства» (Микуланинець, 2022, с. 69). Дослідники мистецьких життєписів й, зокрема, і явища біографізму в художньо-мистецькій сфері керуються вивченням численних відомих і маловідомих фактів, хронікально-документальних джерел і прагнуть зануритись як в особливості життєпису, так і у внутрішній світ певних відомих персоналій. Особливий інтерес, на наше переконання, представляє студіювання феномену біографізму в творчості кінорежисерів, талант яких потужно розкрився на перехресті екранного, сценічного, музичного й образотворчого мистецтв.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Л. Микуланинець у праці «Біографія митця: від особистісно-творчого досвіду до соціокультурної пам'яті» зазначає, що життєпис, або ж біографія, є «найдавнішим жанром, який відтворює хронотоп побутування індивідуума, розкриває його досягнення в матеріальній, духовній сферах, рефлексує над душевними переживаннями, архівує цивілізаційне знання» (Микуланинець, 2022, с. 60). Тоді як Т. Рева у статті «Біографізм у театральному мистецтві України 2022–2025 років як засіб репрезентації національної ідентичності» вказує, що «незважаючи на наявність праць, присвячених біографізму, більшість з них написана в контексті герменевтики та літературознавства» (Рева, 2025, с. 65). Т. Кохан, розмірковуючи про життєпис творчих особистостей, зауважує, що «поняття "автобіографія" фіксує певний літературний жанр, завдання якого полягає в описі власного життя і розкритті процесу формування внутрішнього світу людини на підґрунті зовнішніх подій та обставин». Дослідник додає, що «автобіографія дозволяє систематизувати основні етапи життя людини й виокремити найголовніші та найпоказовіші з них» (Кохан, 2017, с. 212). О. Ільїна у контексті розмислів про мистецький життєпис, зазначає, що автобіографічність у художніх текстах може виявлятися по-різному: може мати місце збіг характерів персонажа та реальних людей; вони можуть мати спільні риси зовнішності; представлення певної ситуації з життя автора чи його близьких (Ільїна, 2023, с. 113). У літературознавчому словнику-довіднику концепт «біографізм» визначається як комплекс літературознавчих понять, що мають відношення до життєвого шляху письменника та його творчості, включає біографію (життєпис), автобіографію (життєпис, що належить самому автору), біобібліографію (поєднання біографії з бібліографією творів митця) (*Словник*…, 2007).

Корисним вважаємо те, що польське видання «Slownik literatury polskiej XX wieku» (Czerminska 1992, с. 52) репрезентує та розкриває сутність мемуарів, автобіографії, спогадів, щоденника як основних жанрових різновидів автобіографічних форм. У монографії «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей» О. Оніщенко, досліджує проблему біографізму в гуманітарному просторі Європи і вказує на її досить тривалу історію, яка «бере свій початок від античної філософії і, зокрема, від відомого трактату Діогена "Про життя, вчення і вислови видатних філософів" і "Паралельних життєписів" Плутарха». Дослідниця переконана, що наступний етап вирішення означеної проблеми ототожнюється з добою Відродження і передусім зі славнозвісною працею Жд. Вазарі «Життєпис найвідоміших живописців, скульпторів і зодчих». Авторка відзначає, що в умовах XVIII століття розвідки на теренах біографічної проблематики здійснював Дж. Босвел («Життя Самюеля Джонсона»), а на початку XIX ст. – Емерсон і Карлейл розробили концепцію «універсального біографізму». Крім того, О. Оніщенко зосереджує увагу на тому факті, що в середині XIX століття в теоретичний ужиток входить визначення «біографічний метод», пов'язаний з науковою спадщиною Ш. Сент-Бьова (Оніщенко, 2011, с. 77-78).

Слід додати, що інтерес до проблеми біографізму у творчості виявляли також Р. Барт, А. Моруа, І. Тен, М. Фуко. Дослідник В. Менжулін у статті «Структуралізм, "смерть автора" і біографізм» пише, що з «ідеєю про "смерть автора" була щільно ув'язана пропозиція Барта відкинути героя біографії на користь "біографеми", тобто випадкового набору біографічних уламків» (Менжулін, 2010, с. 13). Дослідник артикулює думку про те, що «вигадування Бартом неологізму біографема не було необхідним, оскільки в XVIII ст. в Англії та Франції вже існував біографічний субжанр, який передбачав безсистемне зібрання найрізноманітніших анекдотів із життя того чи того індивіда і мав спеціальну назву – біографіана. Одначе, підкріплена таким виразним лозунгом, як «смерть автора», і таким впливовим союзником, як Фуко, подібна настанова набувала нової (а у випадку із біографіями філософів – ледь не руйнівної) сили» (Менжулін, 2010, с. 13).

Ми проаналізували низку досліджень, присвячених біографізму в літературі та мистецтві і з'ясували недостатність вивчення цієї проблеми на теренах екранних мистецтв. Зробимо спробу презентувати власні міркування щодо проявів біографізму в у творчості режисерів – представників авторського кіно. Отож ***мета статті*** **–** виявити ознаки біографізму в авторській творчості вітчизняних та зарубіжних кінорежисерів й визначити оригінальні прийоми відтворення біографічних мотивів, елементів в їх фільмах.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи особливості авторського кінематографа, ми може-

мо вивчати постать режисера-автора як суб'єкта пізнання світу та оповідача, як творця екранного тексту, як суб'єкта творчості, здатного до самоаналізу. Оцінюючи специфічний характер сприйняття фільму рецепієнтом, можемо виявити ознаки біографізму в творчості одного з фундаторів української моделі авторського кіно – Олександра Довженка. На наше переконання, в авторській творчості завжди є свої лейтмотиви, за допомогою яких митець намагається встановити єдність творчої біографії, зробити відчутним наявність цілого в кожному окремому творі. Наші розмисли доповнює і відома, насичена глибокими філософськими роздумами про долю народу й України автобіографічна література митця («Автобіографія», «Щоденникові записи», «Зачарована Десна»), яка «дає можливість дослідникам подивитись на творчість Довженка в різних видах мистецтва його оком, крізь призму самопізнання автора» (Пашкова, 1994, с. 18). У цьому контексті слід звернути увагу на те, що по суті, щоденник передбачає поглиблений інтерес до духовного світу людини, певний ступінь її відвертості, орієнтацію на особистий життєвий досвід автора, автобіографічність. На наше переконання, для автора щоденника саме особисте «Я», його душевний стан стають предметом самоспостереження та самоаналізу. Наголосимо, що завдяки автобіографізму щоденники відрізняються підвищеним ступенем авторської рефлексії, хоч можуть отримувати й додатковий заряд з боку автора, його творчої енергії та ніби притягувати до себе елементи вимислу. Водночас вважаємо доцільним навести думку В. Скуратівського, який вважає, що щоденник О. Довженка, «усний епос монологів, реплік < …> вражає своїм лютим, до останнього полемічного градуса! – несприйняттям світу, який йому випав» (Скуратівський, 2017, с. 163). С. Тримбач у монографії «Щоденник Олександра Довженка: кризи ідентифікації» вказував, що щоденникові записи перетворилися «для Довженка на форму щоденної роботи зі словом. Саме щоденник стає для Довженка – у часи потрясінь й опали з боку державних чиновників і багатьох представників радянської інтелігенції головним "знімальним майданчиком". Саме тут "знімаються", "фотографуються" і стверджуються його найсокровенніші мислеобрази й миследіяння» (Тримбач, 2013, с. 245-246).

Якщо ми звернемось до фільму «Арсенал», то зможемо підтвердити відомий факт достовірного й ретельного відображення майстром трагічних подій, які мали місце в його особистому житті. Адже в «кінострічці було відтворене повстання проти Центральної ради, яку О. Довженко сам же й захищав у 1917–1918 роках. Ця концесія, як видно із записів в його "Автобіографії", завдала йому "великого болю"». Однак О. Довженко показав «красномовними експресіоністичними засобами красу й силу української людини, що невмируще стоїть в осередді самої смерті» (Антологія, 2007, с. 16).

У фільмі «Арсенал» глядач ще не відчує трагізму долі й того болісного невдоволення життєвими реаліями, у яких вимушено опинився митець (якот у кінострічці «Мічурін»), проте глибинність особистісних переживань, візуалізована майстром у художньо-образній структурі кінотвору, дає підстави констатувати наявність в авторській екранній творчості О. Довженка елементів сповідальності. Таке явище в художній творчості, без сумніву, має безпосередній зв'язок з особистим життям автора-режисера, його духовним станом у «своєму вкрай песимістичному видноколі» (Скуратівський, 2017, с. 163). Можемо припустити, що кожний фільм є певною мірою сповіддю, оскільки в нього режисер вкладає себе, свої думки, почуття, уподобання. Водночас сповідальною не може бути кінострічка, яку створив режисер безпристрасно, абстрактно. Так, приміром, не уникнула щирого егоїстичного бажання специфічної сповіді у своїх фільмах і Кіра Муратова. Режисерка максимально дистанціювалась і спостерігала за всіма своїми героями. Вона дивилась на своїх героїв з однакової відстані й змушувала глядача зробити свій вибір. К. Муратова свідомо відвертала увагу публіки від співчуття. В її ранніх фільмах героїні намагаються знайти себе, самоідентифікуватись у ворожому їм світі, а тому й ставлять як собі, так і оточенню численні риторичні запитання. В кінокартинах 1980–1990-х років і пізніших персонажі репрезентують риси авторки і водночас старанно приховують їх.

Ми дозволимо собі поєднати думки про творчість О. Довженка (який на схилі життя писав сумні сповідальні рядки: «Часто думаю собі, як марно пропало моє життя. Яку велику помилку зробив я, пішовши працювати в кінематографію <...>. Скільки погублено здоров'я, життя з людьми, з якими я не хотів би ніколи бачитися <...>» (Довженко, 1994, с. 86)) з розмислами кінематографістів другої половини XX – початку XXI століття. Зазначимо, що сповідальне начало творчості

можемо відшукати й у фільмах Юрія Іллєнка – одного з найбільш послідовних представників української моделі авторського кіно. Специфіка авторського кінематографа дає змогу авторові-режисеру досліджувати дійсність і відображати її нетипово (а іноді й епатажно). Він виражає свою особистість і може перебувати в іншій, відмінній від публіки, системі координат, тобто поза межами кадру. Однак дозволимо собі зазначити, що присутність автора-режисера завжди відчутна у створеному ним кінофільмі, адже з особистістю автора пов'язана відмітна риса художньої творчості – суб'єктивність.

Певною мірою автобіографічним у кінодоробку Ю. Іллєнка є фільм «Мріяти і жити». В 1970-х роках, художника охопила духовна й творча криза, і кінорежисер спробував перебороти цей стан, обравши його темою своєї стрічки. Фільм був задуманий постановником як сповідь перед своїм глядачем. На жаль, ця кінострічка не була оцінена належним чином ані критикою, ані публікою. Розвиваючи міркування щодо біографізму та самоаналізу в авторській кінотворчості, наведемо думку О. Оніщенко. Дослідниця вбачає відмінність між вказаними поняттями, яка полягає в «коментуванні самою людиною фактів свого життя, що, вочевидь, є надзвичайно складним і з психічної, і з моральної позиції, а отже, самоаналіз є привілеєм виняткових особистостей» (Оніщенко, 2011, с. 170).

Відзначимо, що знання деяких біографічних подробиць постановника справді допомагає «розібратись у примхливих хитросплетіннях сюжету» (Довженко, 1984, с. 16), однак не допускає в реальність його повноцінного існування. У фільмі «Мріяти і жити» Ю. Іллєнко представив суб'єктивний образ реальності, яка базувалась на певних складних психологічних комплексах, часом досить прозаїчних проблемах. Водночас «творчий портрет автора домальовує індивідуальна біографія, соціальне, політичне, культурне життя країни» (Чміль, 2003, с. 243). Зазначимо, що Ю. Іллєнко, як кінематографічний автор, зазвичай не виявляв прямого інтересу до індивідуальної людської психології, оскільки його творчі пошуки завжди були зосереджені на відтворенні тісного тандему історії і людини, яка могла виступати або жертвою, або вершителем історії.

Фільм Ю. Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу» деякі кінокритики називали автопортретом кіномайстра, адже одним з лейтмотивів є «символ приниження – голий Мазепа, який мчить верхи, прив'язаний до коня, однак герой картини не є жертвою» (Шевчук, 2005, с. 59). На думку Ю. Шевчука, в цьому символі було закладено подвійну суть і передусім возвеличення вільної людини. Дослідник переконаний, що образ прив'язаного вершника, який мчить через хащі, слід трактувати «як символ постійної небезпеки, кари за те, що живеш вільним, не хочеш коритись обставинам» (Шевчук, 2005, с. 59).

Творче життя митця і справді було сповнене принижень. Забороняли до показу й клали на сумнозвісну «полицю» його стрічки «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала». Вихід на екрани фільму «Білий птах з чорною ознакою» припав на час, коли «злам в історичній долі всієї течії українського поетичного кіно – зазначав С. Безклубенко, – стався саме на "Білому птасі..."», підбитому зненацька на злеті». Дослідник з прикрістю зауважував, що «хоч гордий і прекрасний птах усупереч усьому піднявся в незнані для українського кіномистецтва з часів О. П. Довженка висоти, він там якось ніби розтанув, щез, принаймні з обріїв української культури зник на довгий час, наче й справді відлетів у вирій» (Безклубенко, 1995, с. 73). Приниженням режисера було й відлучення його від професії та загалом кінопроцесу в 1990-х роках. «Режисер мав би знімати – а не дають! – пише С. Марченко. – Режисер – особлива професія, це передусім енергія, атомний реактор, завжди заряджений на всі сто. І якщо його зупинити, пролонгувати, він може закипіти, вибухнути, згоріти» (Марченко, 2011, с. 243). На цікавий факт вказував в одному з інтерв'ю і сам Ю. Іллєнко: «Це може здаватися трохи прямолінійним, однак у мене в московській школі було прізвисько "Мазепа"» (Нестор-Науменко, 2008, с. 17).

Ми називаємо кінострічку «Молитва за гетьмана Мазепу» (з певним ризиком) автопортретом режисера. Пропонуємо дослухатись до такої критичної думки: «Чи можна вважати цей фільм автопортретом? Якоюсь мірою так, якщо не знати нічого про Мазепу або знати про нього зі шкільного підручника радянських часів та поеми "Полтава". Україна аж на десятому році незалежності спромоглася звернутися до цієї постаті в кіно. Сам факт звернення до Мазепи, якого за вказівкою Петра було піддано анафемі, – це вже вчинок», – пише Л. Брюховецька в монографії «Кіносвіт Юрія Іллєнка» (Брюховецька, 2006, с. 50).

Біографізм у кінодоробку художника може проявлятись не тільки у висвітленні якихось певних фактів власного життя. Це може бути умовна «присутність» автора-оповідача або ж особливе ставлення до героїв. Слушним є твердження, що в мистецькому творі відображається «сам митець, його уявлення про світ, асоціативно-образне мислення, емоційність, особиста доля, темперамент» (Довженко, 1984, с. 98). Мілош Форман – чеський і американський режисер – у книзі «Turnaround» згадував, що, знімаючи у фільмі сцену, що перегукується з власним життям, художник завжди має шанс зробити її більш правдоподібною, змусити її зазвучати глибше. Майстер вказував, що ніколи не знімав суто автобіографічні фільми, проте в усіх його картинах «багато прямих і непрямих асоціацій з різними темними подіями» його життя. Режисер говорить, що у кінострічці «Вальмон» «є сцена, в якій герой намагається справити враження на жінку, до якої залицяється, і стрибає в озеро». Він вдає, що тоне, але це не спрацьовує і жінка йде. Герой повертається до своєї кімнати, весь промоклий, смішний, вкритий ряскою, і стикається з іншою жінкою, імовірно, найголовнішою в його житті. Цей епізод слід розглядати як далекий відгомін невдалого залицяння майбутнього митця до "Марти Ф"» (Forman, 1994, с. 116).

Елементи біографізму віднайдемо й у творчості метра італійської моделі авторського кіно Федеріко Фелліні, який, завжди йде на ризиковане ототожнення себе з персонажем і спостерігає, як створений ним герой оживає. Кіноавтор не втрачає до нього інтересу, навіть у тому разі, коли вигаданий персонаж змушує його страждати й мучитися (Kezich, 2006). У стрічках майстра «майже завжди наявна трагічна колізія матеріального і духовного начала» (Мусієнко, 2009, с. 148). Автор-творець допомагає нам розібратися і в авторі-людині. Зазначимо, що більшість сюжетів, тем, мотивів кінострічок Федеріко Фелліні незмінно автобіографічні. Вкажемо, що навіть будь-яка нібито імпровізація у розробці сценарію або ж під час роботи на знімальному майданчику насправді є плодом життєвих спостережень режисера, які «очікують своєї черги в надрах його пам'яті» (Kezich, 2006, с. 36). Так, приміром, у фільмі «Вогні вар'єте» факти із життя майстра перетворились на спомини й були обережно долучені до кінематографічної оповіді. Фільм «Білий шейх» цілком базувався на своєрідному життєвому досвіді Ф. Фелліні. Режисер досить добре знав «примарний світ, де створювались комікси» (Kezich, 2006, с. 66). У цьому художньому світі певний час і перебував майбутній режисер, малюючи карикатури, працюючи художником у газетах і журналах, який опосередковано нагадував кінематографічні або ж циркові лаштунки.

Оповідь наступного фільму «Матусині синки» майстер знову вибудовує на матеріалі власних спогадів. Він спирається на власну автобіографію. Нагадаємо, що ранній період життя Ф. Фелліні плинув серед молодих, забезпечених родичами ледарів, які й опинились у центрі авторської оповіді. В обох вказаних фільмах режисер фіксує ретельно добуті з пам'яті перші авантюрні події свого життя, які на момент фільмування стрічок набули статусу спогадів. Поступово Ф. Фелліні набирає силу автора-режисера, набуває впевненості в собі, усвідомлює можливість перейти від фактів автобіографії до художнього втілення своїх спогадів, а потім своїх почуттів. Він вдається до засобів художнього вираження, які йому близькі, які він добре знає і любить. Очевидним є факт, що режисер активно населяє свої фільми персонажами з його дитинства, юності, молодості. Це дає режисерові-автору можливість максимально розкривати потаємні глибини своєї особистості через головних героїв, як-то, приміром, дрібний злодій Аугусто в кінокартині «Шахрайство», який заради наживи перетворив щоденний обман злиденних у просту бездумну буденність.

Кінострічка «Дорога» також стала ще однією сходинкою майстра в розкритті його справжньої чи то вигаданої біографії, зануреної в атмосферу 1940-х років. Вкажемо, що імена головних персонажів (Джельсоміна й Дзампано) начебто навмисне запозичені з популярних на той час гумористичних видань. Режисер навмисне вводить мотив чорно-білих смуг на блазнівському костюмі Джельсоміни. Це є спогад або ж нездійсненна мрія про втечу юного Федеріко з мандрівним цирком і піклування про велику зебру. Автор-режисер використовує улюблених персонажів, щоб обережно розкрити «той особистий внутрішній зв'язок із зовнішнім світом, який він намагався встановити, спочатку розповідаючи, а згодом сповідаючись» (Kezich, 2006, с. 55). У фільмі «Дорога» чітко проглядаються щирі намагання режисера в такий спосіб накопичити й розширити свій ідейний багаж, який дає змогу у наступному фільмі «Ночі Кабірії» досяг-

нути гармонії між «внутрішньою автобіографією і символами» (Kezich, 2006, с. 56).

Фільм Ф. Фелліні «Солодке життя» начебто й не має прямих натяків на біографію митця, якого Bernard Enrico у праці «Fellini-Pasolini Le ragioni del cuore» назвав беззаперечним «автором», а не «постановником», увесь твір якого підкорений стилю майстра й нікого іншого – ні оператора, ні акторів, ні сценаристів (Bernard, 2022, с. 74). Якось і сам майстер відверто зізнавався: «Від анекдоту, від автобіографії в моїх фільмах немає нічого. Одне я знаю: мене тягне розповідати» (Fellini, 2015). Таким чином біографізм може виявлятися у творі латентно, тобто виражатися імпліцитно, іноді навіть сам автор уперто не визнає автобіографічності свого твору. В одному з інтерв'ю Марчелло Мастроянні зізнавався, що в кінострічці «Солодке життя» насправді зображав Ф. Фелліні, проте сам режисер змушував вірити актора в те, що він саме такий і акторові здається, що він діє за своїм власним переконанням (Biagi,1996).

Відзначимо, що деякі інші фільми Ф. Фелліні також містять цікаві факти з його біографії. Так, приміром, у документальній стрічці «Щоденник режисера» автор у властивій йому манері «багатошарової» оповіді розкрив таємниці творчої лабораторії – від формування режисерського задуму до його складної поетапної реалізації. Ф. Фелліні торкався у своїй оповіді спогадів про вже створений екранний продукт («Ночі Кабірії»), а також говорив про майбутній фільм, який лише зароджується на рівні розмислів щодо ідеї («Сатирикон»). У кінокартині «Рим Фелліні» режисер презентує власні спомини, читацькі та глядацькі враження, переживання і фантазії. Сам автор-режисер постає в образі дещо розгубленого провінційного юнака і намагається калейдоскопічно (вдаючись до навмисної документальності) візуалізувати те, у який спосіб Рим вплинув на формування вишуканого світогляду майбутнього кіномайстра. У фільмі «Інтерв'ю» кіноавтор нібито відповідає на каверзні запитання японських журналістів. У цьому фільмі Фелліні зібрав своїх улюблених акторів (і передовсім Марчелло Мастроянні), доручив їм виконувати ролі самих себе й у такий спосіб екранізував свою біографію, включивши цитати з власних кіноробіт.

Польська дослідниця І. Чермінська вважає, що біографізм може бути виражений у творі через «погляд свідка, який особисто брав участь у подіях, а також інтроспективний погляд, який сягає до глибин самотньої душі» (Czerminska, 1992, с. 19). А крім того, на переконання М. Антоніоні, вирішальний момент у кінотворенні настає тоді, коли режисер-автор «звертається за підказкою до того, що його оточує, щоб фільм став більш спонтанним, особистісним і навіть автобіографічним у найширшому значенні цього поняття» (Chatman, 2004, с. 108). У кінострічці Ф. Фелліні «Солодке життя» очевидним є той факт, що «визначний та іронічний фільм став символом мудрого заперечення, бо висловив розгубленість творця-художника у своєму перевантаженому, перенасиченому світі, де є все, крім <...> ідей. Адже виразний смак гіркоти солодкого життя розлитий у всьому художньому просторі картини не з позиції автора-судді, а з точки зору автора-учасника» (Kezich, 2004, с. 66).

Наближеність і фокусування помислів, вчинків, почуттів героя фільму «Вісім з половиною» Гвідо Ансельмі (який виступає своєрідним alter ego Ф. Фелліні й «свідомий банальності, нецікавості будь-якого знятого фільму» (Огаркова, 2000, с. 81) до поглядів самого автора твору очевидна. Адже фактично режисер робить героєм фільму себе. Він вибудовує оповідь-сповідь схожою на чорно-білий запис в особистому щоденнику, відкритому для всіх шанувальників. М. Коцюбинська зазначає, що «перед очима постає своєрідний автопортрет або портрет автора, який ми малюємо самі на основі реального не запрограмованого заздалегідь матеріалу, ми бачимо перед собою живе обличчя. Тут немає фальшу, лестощів, прикрашання – людина постає своїм єством, своєю справжньою особистістю» (Коцюбинська, 2001, с. 61). Цікаво, що, скажімо, Жан-Люк Годар ніколи не фільмує стрічки про творче безсилля в дусі «Восьми з половиною». Митцеві досить побаченої в журналі фотографії, уривка прочитаної десь фрази, чужого кінокадру, музичної мелодії, соціологічного опитування, щоб звести складну кінематографічну конструкцію своїх авторських творів.

У наступних студіях авторка статті намагатиметься розгорнути дослідницькі межі, охопивши постаті інших кіноавторів, кінематограф яких тісно пов'язаний із життєписом, а біографічні компоненти чітко проглядаються у творчості. Метою таких студій є прагнення до фундування концепції феномену біографізму в авторській екранній творчості як впорядкування режисером-автором ключових подій життєпису, базованих на зовнішніх факторах і візуалізації процесу розбудови власно-

го світогляду, духовного світу, спроєктованого на героїв екранного твору.

Висновки. У статті проаналізовано елементи біографізму в авторській екранній творчості. При цьому в окресленні елементів біографізму в фільмах кіноавторів виявлено сюжетно-подієвий зв'язок між біографією художників і героями; показано ситуації та мотиви, повторюваність яких є свідченням прямого чи опосередкованого зв'язку з режисером або обставинами його життя; обґрунтовано відображення естетичних і морально-етичних ознак митця у візуальних характеристиках персонажів та його особистісних рис (фізичних, психологічних, етичних, душевних) у характерах екранних персонажів; виявлено прямий або символічний зв'язок з особистістю (життям) автора, що набуває форми художньо-смислової закономірності; уточнено прогностичну функцію біографізму в авторському кінематографі, що передбачає проєктування автором своїх думок, почуттів, переживань на події у фільмах та їх героїв. Крім того, в статті було виявлено сумісні й несхожі біографічні ознаки кіноавтора як реальної особистості із зображеним образом кіногероя. З'ясовано, що біографізм у кінотворі базується на своєрідності самореалізації режисера-автора, що демонструє рідкісне уміння завбачувати деякі події свого життєпису. Доведено, що ознаки біографізму в авторському фільмі можуть виражатися за допомогою регенерації митцем певних подій із свого життєпису, а також демонструватись через рандомний збіг із зовнішністю героїв, схожих портретно на кіноавтора; відтворюватись як авторські імпровізації, фантазії, мрії, сновидіння, марення; змальовуватись як своєрідне ставлення до протагоністів, на яких автор-режисер скеровує свої думки, емоції, чуття, пристрасті.

Джерела та література

Bernard, Enrico (2022). Fellini-Pasolini Le ragioni del cuore. URL: https://surl.li/lkmfdq (дата звернення 23.08.2025).

Безклубенко, С. Д. (1995). *Кіномистецтво та політика*. Київ: Альтпрес. 166 с.

Biagi, Enzo (1996). *La bella vita : Marcello Mastroianni racconta*. Roma, Milano. URL:https://surl.li/adceja (дата звернення 26.08.2025).

Біографізм. *Літературознавчий словник-довідник*. Київ: «Академія», 2007. 751 с.

Брюховецька, Л. (2006). *Кіносвіт Юрія Іллєнка*. Київ: Задруга. 288 с.

Chatman, Seymour (2004). *Michelangelo Antonioni: The Investigation*. Taschen. 192 p.

Чміль Г. (2003). Авторське кіно Кіри Муратової. *Мистецтвознавство України*: зб. ст. Київ: СПД Кравчук В. К. Вип. 3. С. 341-349.

Czerminska, M. Autobiograficzne formy. *Slownik literatury polskiej XX wieku.* Wrozlaw–Warscawa–Krakow, 1992. P. 49-54.

Довженко, О. П. Твори: в 5 т. Т. 4. Київ: Дніпро, 1984. 351 с.

Довженко, О. П. *Господи, пошли мені сили*: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи / упор., вступ. ст. та прим. Р. Корогодського. Харків: Фоліо, 1994. 655 с.

Ільїна, О. В. Автобіографізм як особливість ідіостилю Ю. М. Мушкетика. *Нова філологія*: Зб. наук. праць, 2023, № 89. С.111-116.

Forman, Miloš (1994). *Turnaround : a memoir*. New York : Villard Books. 295p .

Fellini, Federico (2015). *Fare un film*. URL:https://surl.li/tvetng (дата звернення 06.09.2025).

Kezich Tullio (2006). Federico Fellini. New York. Faber and Faber. 376 p.

Кохан, Т. (2017) *Кінематограф у контексті культурного простору XX століття*. Київ: Інститут культурології НАМУ. 304 с.

Коцюбинська, М. (2001). *«Зафіксоване і нетлінне»: Роздуми про епістолярну творчість*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 300 с.

Марченко, С. (2011). Юрій Іллєнко – працелюб українського кіно. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. Вип. 9. С. 236-243.

Менжулін, В. (2010) Структуралізм, «смерть автора» і біографізм. *Магістеріум*. *Історико-філософські студії*, № 39.С. 12-19.

Микуланинець, Л. М. (2022) Біографія митця: від особистісно-творчого досвіду до соціокультурної пам'яті. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Вип. 42. С. 66-70.

Мусієнко, О. (2009). Кінематограф Фелліні: Парадигма природи і культури. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. Вип. 4-5. С. 182-200.

Нестор-Науменко, Н. (2008). Юрій Іллєнко: Я «чорна скринька» українського кіно. *Кіно-Театр*, № 6(84). С. 14-18.

Огаркова, Т. Враження неофіта, або Одіссея смислами 8 ½. *Світова кінокласика*: зб. ст. Київ: Видавничий дім «КМ Academia», 2000. С. 81-86.

Оніщенко, О. І. (2011). Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Вайльд, Т. Манн,

А. Франс, І. Франко, С. Цвейг). Київ: Ін-т культурології НАМУ. 272 с.
Пашкова, О. (2009). Кінообразність О. Довженка в контексті авангардних течій мистецтва 20-х років. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. Вип. 4-5. С. 140-156.
Рева, Т. С. (2025). Біографізм у театральному мистецтві України 2022–2025 років як засіб репрезентації національної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал, № 2. С. 64-69.
Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей / упоряд. Ю. Лавріненко. Київ: Смолоскип, 2007. 976 с.
Скуратівський, В. (2017). З кінознавчого записника: Статті в журналі «Кіно-Театр». *Кінематографічні студії*. Вип. 8. Київ: Кіно-Театр; АРТ КНИГА. 184 с.
Тримбач, С. В. (2013) Щоденник Олександра Довженка: кризи ідентифікації. *Архіви України*, № 1. С. 239-246.
Чміль Г. (2003). Авторське кіно Кіри Муратової. *Мистецтвознавство України*: зб. ст. Київ: СПД Кравчук В. К. Вип. 3. С. 341-349.
Шевчук, Ю. (2005). «Молитва за гетьмана Мазепу» в Гарварді. *Кіно-Театр*, № 1. С. 59-62.

Reference

Bernard, E. (2022). Fellini-Pasolini Le ragioni del cuore [Fellini-Pazolini Causes of the Heart]. Retrieved from: https://surl.li/lkmfdq [in Italian]
Bezklubenko, S. D. (1995). Kinomystetstvo ta polityka [Cinema and politics]. Kyiv: Altpres. 166 s. [in Ukrainian]
Biagi, E. (1996). La bella vita : Marcello Mastroianni racconta [The Good Life: Marcello Mastroianni tells the story]. Roma, Milano. Retrieved from: https://surl.li/adceja [in Italian]
Biohrafizm (2007). [Biographism]. *Literary dictionary-reference book*. Kyiv: Akademiia, 751s. [in Ukrainian]
Bryukhovetska, L. (2006). Kinosvit Yuriia Illienka [Cinema World of Yurii Illenko], Kyiv: Zadruha. 288 s. [in Ukrainian]
Chatman, S. (2004). *Michelangelo Antonioni*: *The Investigation*. Taschen.192 p. [in English]
Chmil, G. (2003). Avtorske kino Kiry Muratovoi [Author's cinema of Kira Muratova]. *Art history of Ukraine*: collection of articles. Kyiv: SPD Kravchuk V. K., Nr 3. S. 341-349. [in Ukrainian]
Czerminska, M. (1992). Autobiograficzne formy [Autobiographical forms]. *Dictionary of Polish Literature of the 20th Century.* Wrozlaw–Warscawa–Krakow. S.49-54. [in Polish]
Dovzhenko, O. P. (1984). Tvory: v 5 t. [Works: in 5 volumes]. Vol. 4. Kyiv: Dnipro. 351 s. [in Ukrainian]
Dovzhenko, O. P. (1994). Hospody, poshly meni syly [Lord, send me strength]. *Diary, film stories, stories, folklore records, letters, documents*. / red., vstup. stat. ta prymitky R. Korohodskoho. Kharkiv: Folio. 655 s. [in Ukrainian]
Fellini, F. (2015). Fare un film [Making a movie]. Retrieved from: https://surl.li/tvetng [in Italian]
Forman, M. (1994). Turnaround : a memoir. New York : Villard Books. 295 s. [in English]
Ilyina, O. V. (2023). Avtobiohrafizm yak osoblyvist idiostyliu Yu. M. Mushketyka [Autobiography as a feature of the idiostyle of Yu. M. Mushketyk]. Nova filolohiia: Zbirnyk nauk. Prats, Nr 9. S. 111-116. [in Ukrainian]
Kezich, T. (2006). Federico Fellini. New York. Faber and Faber. 276 p. [in English]
Kokhan, T. (2017). Kinematohraf u konteksti kulturnoho prostoru XX stolittia [Cinema in the Context of the Cultural Space of the 20th Century]. Kyiv: Instytut kulturolohii NAMU. 304 s. [in Ukrainian]
Kotsiubynska, M. (2001). «Zafiksovane i netlinne»: Rozdumy pro epistoliarnu tvorchist [«Fixed and Immortal»: Reflections on Epistolary Creativity]. Kyiv: DUKh I LITERA. 300 s. [in Ukrainian]
Marchenko, S. (2011). Yurii Illienko – pratseliub ukrainskoho kino [Yurii Illenko – a hard worker of Ukrainian cinema]. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University*: zb. nauk. prats. Kyiv. Nr 9, S.236-243. [in Ukrainian]
Menzhulin, V. (2010). Strukturalizm, «smert avtora» i biohrafizm [Structuralism, «the author's death» and biographicalism]. *Magisterium. Historical and philosophical studies*, Nr 39. S. 12-19. [in Ukrainian]
Mykulanynets, L. (2022). Biohrafiia myttsia: vid osobystisno-tvorchoho dosvidu do sotsiokulturnoi pamiati [Artist's Biography: from Individual and Creative Experience to Sociocultural Memory]. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., Nr 42. S. 66-70.
Musienko, O. (2009). Kinematohraf Fellini: Paradyhma pryrody i kultury [Fellini's Cinema: Paradigm of Nature and Culture]. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theater, Cinema and Television University*: zb. nauk. Prats, Nr 4-5. S. 182-200. [in Ukrainian]
Nestor-Naumenko, N. (2008). Yurii Illienko: Ya «chorna skrynka» ukrainskoho kino [Yurii Illenko: I am the «black box» of Ukrainian cinema]. *Kino-Teatr*, Nr 6 (84). S. 14-18. [in Ukrainian]
Ogarkova, T. (2000). Vrazhennia neofita, abo Odiseia smyslamy 8 ½ [Impressions of a neophyte, or Odyssey of Senses 8 ½]. *World Cinema Classics: Collection of Articles.* Kyiv: Vydavnychyi dim «KM Academia». S. 81-86. [in Ukrainian]
Onishchenko, O. I. (2011). Pysmennyky yak doslidnyky: potentsial teoretychnykh idei (O. Uaild, T Mann, A. Frans, I. Franko, S. Tsveih) [Writers as Researchers:

The Potential of Theoretical Ideas (O. Wild, T. Mann, A. France, I. Franko, S. Zweig)]. In-t kulturolohii NAMU. 272 s. [in Ukrainian]

Pashkova, O. (2009). Kinoobraznist O. Dovzhenka v konteksti avanhardnykh techii mystetstva 20-kh rokiv [Cinematicity of O. Dovzhenko in the context of avant-garde art trends of the 1920s]. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University Theatre, Cinema and Television University*: Collection of Scientific Works, Nr 4-5. S. 140-156. [in Ukrainian]

Reva, T. S. (2025). Biohrafizm u teatralnomu mystetstvi Ukrainy 2022–2025 rokiv yak zasib reprezentatsii natsionalnoi identychnosti [Biographism in the theatrical art of Ukraine 2022–2025 as a means of representing national identity]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* : nauk. zhurnal, Nr 2. S. 64-69. [in Ukrainian]

Rozstriliane vidrodzhennia: Antolohiia 1917–1933: Poeziia – proza – drama – esei, (2007). [Shot Revival: Anthology 1917–1933: Poetry – Prose – Drama – Essays]. uporiad. Yu. Lavrinenko. Kyiv: Smoloskyp. 976 s. [in Ukrainian]

Skurativskyi, V. Z. (2017). Z kinoznavchoho zapysnyka: Statti v zhurnali «Kino-Teatr» [From a film scholar's notebook: Articles in the magazine «Kino-Teatr»]. *Cinematographic studios.* Issue 8. Kyiv: «Kino-Teatr»; ART BOOK.182 s. [in Ukrainian]

Shevchuk, Yu. (2005). «Molytva za hetmana Mazepu» v Harvardi [«Prayer for Hetman Mazepa» at Harvard]. *Kino-Teatr,* Nr 1. S. 59-62. [in Ukrainian]

Trymbach, S. V. (2013). Shchodennyk Oleksandra Dovzhenka: kryzy identyfikatsii [Diary of Oleksandr Dovzhenko: crises of identification]. *Archives of Ukraine,* Nr 1. S. 239-246 [in Ukrainian]

Halyna Pogrebniak

Conceptualization of biography in the screen and stage creativity of the author-director

Abstract. The purpose of the article is to consider the biographies and works of famous directors, to identify signs of biographicalism in their screen works and to outline the ways of its manifestation in authorial films. ***The research methodology*** is based on the use of a comprehensive approach using such methods as: analytical – for studying various sources related to the research problem; systemic – for a comprehensive understanding of the stated problem; biographical – for the purpose of personifying the achievements of authorial cinema; typological – for considering common artistic principles in the screen work of foreign and domestic directors-authors. ***The scientific novelty*** of the article is that for the first time the need to use biographical parameters to identify the resource of the author-director's reflections in the process of maximum realization in screen work is argued. Conclusions. An examination of the director's work through the prism of the artist's biography showed that the elements of biographicalism in the screen work are closely related to the artist's worldview, peculiarities of world perception and the ability to uniquely recreate the world through an original narrative, plot basis, composition, expressive means, and original characters.

Keywords: visual culture, reflection, author-director, cinema, national identification, artist, graphics, Oleksandr Dovzhenko.

Подано до редакції 26.09.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.32:004]:791.6(477)](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345188

Старкова Ганна,
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2424-7732
кандидат культурології, доцент, кафедра продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Hanna Starkova,
PhD (Cultural Studies), Assoshiate Professor, Audiovisual Art Production and Productions Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

DOİNG DİGİTAL FİLM HİSTORY У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ СФЕРИ: КРИТИКА ІНСТРУМЕНТІВ, ЛУДОЛОГІЧНА НЕСТАБІЛЬНІСТЬ ТА «ЗОНА ОБМІНУ»

Анотація. Мета статті – представити рецензійний аналіз ключових методологічних концепцій, викладених у монографії «Doing Digital Film History: Concepts, Tools, Practices» (2025), та оцінити їх потенціал і обмеження в контексті українського аудіовізуального мистецтва та медіавиробництва. ***Методологія дослідження*** ґрунтується на цифровій герменевтиці (аналіз критики інструментів та версіювання), з опорою на класичні герменевтичні засади та ширший контекст цифрової історії аудіовізуального мистецтва. Використано лудологічний підхід для аналізу проблеми документування інтерактивності. ***Наукова новизна*** дослідження полягає у виявленні «точок напруги» (недостатність версіювання для охоплення лудологічних процесів, апаратна залежність), де запропонована вказаною нижче монографією методологія потребує розширення для охоплення українських викликів збереження аудіовізуальної спадщини та історіографії аудіовізуальної сфери як креативної індустрії. ***Висновки***. «Doing Digital Film History: Concepts, Tools, Practices» закладає необхідний теоретичний фундамент для рефлексії над природою цифрового об'єкта, але для практично-орієнтованої підготовки спеціалістів і спеціалісток аудіовізуального мистецтва та медіавиробництва, зокрема продюсерів і продюсерок, та в умовах форматної нестабільності вимагає координації через модель «зони обміну».

Ключові слова: Doing Digital Film History, цифрова герменевтика, аудіовізуальне мистецтво, медіавиробництво, лудологія, зона обміну.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Поява колективної монографії «Doing Digital Film History: Concepts, Tools, Practices» (2025) знаменує важливий етап у становленні цифрової історіографії кіно (digital film historiography). Ця праця є спробою системно відповісти на виклики, пов'язані з трансформацією кіноархівів.

Методологічним каркасом монографії є цифрова герменевтика (digital hermeneutics), визначена як «рамка для критичного та саморефлексійного використання цифрових технологій для проведення історичних досліджень у цифрову епоху» (Dang et al., 2025, с. 5). Цей фреймворк (рамка) виростає з класичних герменевтичних засад, які в українському контексті добре сформулював Сергій Квіт. Для нього герменевтика є, по-перше, мистецтвом і теорією тлумачення, а по-друге – методологією гуманітарних наук (Квіт, 2011). У цьому ж контексті дослідник акцентує на ролі історика, який «виступає співтворцем історії, тому що він її розуміє по-своєму, маючи власні смаки, професійні погляди, освіту – все те, що характеризує його пересуди. Перед ним також весь корпус джерел, матеріалів і висловлених раніше думок про історію, які промовляють до історика. Результатом такого спілкування може бути певна історична праця. Але цікавою вона буде тоді, коли "витвір уяви" історика, його "реконструкція" промовлятиме до читачів» (Квіт, 2011, с. 136). Наразі авторам і авторкам доводиться працювати з цифровими інструментами. У «Doing Digital Film History: Concepts, Tools, Practices» наголошують, що «робота з цифровими інструментами та методами з точки зору кінознавства дає можливість поміркувати над тим, як ці нові підходи можуть доповнити та збагатити усталену герменевтичну практику», однак їхнє застосування не означає отримання беззаперечних результатів, а отже до них слід варто підходити критично (Dang et al., 2025, с. 117-118).

Цей огляд фокусується саме на критиці інструментів (tool criticism), а також пов'язаної з нею концепції версіювання (versioning). З монографії випливає, що «версіювання, або ітеративне створення (за необхідності з концептуальних чи технічних причин) та позначення нових версій чогось, будь то нумерація цифрових наукових видань чи оновлення програмного забезпечення, є центральною практикою в цифрових гуманітарних науках, яка охоплює прозорий процес, а не кінцевий продукт» (Dang et al., 2025, с. 170).

Актуальність рецензування монографії визначається необхідністю перевірити, чи є концепція версіювання достатньою для охоплення лудологічної нестабільності, притаманної аудіовізуальному мистецтву та виробництву. Концепція лудологічної нестабільності випливає з розуміння споживання аудіовізуального контенту, що однаково важливо і для теоретиків, і для практиків. Аналіз численних користувацьких онлайнових рольових ігор (massively multiplayer online role-playing game, MMORPG) дав змогу виявити, що в умовах необмежених дій у віртуальному всесвіті крізь міфологічну зацикленість («шлях героя») проступає лудологічна невизначеність/нестабільність. Вона виникає тому, що задля глибшого занурення користувачів (гіперімерсивності) розробники намагаються надати кожному проходженню гри унікальності, тобто неможливості повторного і контрольованого відтворення (Старкова, 2012b, с. 156).

Сьогоденний тренд гейміфікації (Кравченко, 2025; Печеранський, 2025) переносить логіку унікальності ігрового процесу (лудологічну невизначеність) на традиційні аудіовізуальні твори, наприклад, інтерактивні фільми або VR-контент. Оскільки кожен сеанс взаємодії з таким твором є унікальним, історична фіксація такого об'єкта як документального джерела стає принципово нестабільною (лудологічна нестабільність), на відміну від фіксації лінійного фільму.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Монографія пропонує комплексну цифрову герменевтику як інструмент для роботи з фільмом (film). У контексті цифрової кіноісторіографії, фільм – це історичний рухомий образ, який, будучи оцифрований і перетворений на дані, стає предметом нового, гібридного методологічного підходу (поєднання якісного та кількісного аналізу) для написання кіноісторії. Для українських науковців критично важливим є співвідношення цього поняття з терміном «аудіовізуальний твір». Якщо «фільм» у монографії фокусується на архівному об'єкті, підданому технічній нестабільності (оновлюваності), то аудіовізуальний твір у сучасних українських дослідженнях розглядається ширше – як динамічний, нелінійний продукт аудіовізуальної сфери, що генерується через інтерактивність і має апаратну залежність.

Проблема критики інструментів (tool criticism) розкривається у вітчизняних дослідженнях крізь призму апаратної залежності. Зокрема, Олександр Безручко та Дмитро Аліфанов детально висвітлили, що існує «залежність можливості практичного втілення творчого задуму від наявності необхідної професійної знімальної техніки, різноманітних спеціалізованих технічних засобів і сучасних технологій» (Безручко, Аліфанов, 2024, с. 316). У свою чергу, Іван Марченко наголошує на необхідності розрізняти поняття «медіум» – технологічна основа – та «формат» – специфічна структура та протокол (Марченко, 2025, с. 190). Це дає змогу глибше проаналізувати зміни у сфері аудіовізуального мистецтва і медіавиробництва, пов'язані з розвитком технологій. Дослідник простежує історію аудіовізуальних форматів, тісно пов'язуючи її з технологічним розвитком: «від німого кіно до кольорового телебачення, від анімації до інтерактивних відеоігор, від класичного 4x3 екрана до широкоформатного, від двовимірного – до стерео і 3D» (Марченко, 2025, с. 193).

Актуальність гейміфікації (як індустріального тренду) та інтерактивності наголошує Анастасія Кравченко: «Інтерактивні технології поступово розширюють можливості кіноіндустрії, впливаючи на розвиток усіх жанрів шляхом їх поступової гейміфікації, де глядачі стають безпосередніми співучасниками творення сюжету від імені певного героя, беручи активну участь у віртуальній комунікації зі зворотним зв'язком» (Кравченко, 2025, с. 342). Андрій і Зоя Алфьорови звертають увагу, що наразі існує потреба розглядати сферу аудіовізуального мистецтва та медіавиробництва як одну з креативних індустрій, де «мистецтвознавчі елементи поєднуються з економічними» (Алфьоров, Алфьорова, 2023, с. 36). Проблеми практично-орієнтованої підготовки спеціалістів і спеціалісток аудіовізуального мистецтва та медіавиробництва і необхідності цифровізації мистецтва для збереження спадщини вимагають від історіографії аудіовізуальної сфери методології, здатної охопити ці виклики. Доцільність цього підтверджує Анна Метанчук, зазначаючи, що «в умовах постійних змін важливо вивчити, як нові тренди та технології впливають на процеси зовнішньої комунікації в аудіовізуальному виробництві, а також запропонувати ефективні стратегії для забезпечення успіху в умовах швидкої цифровізації» (Метанчук, 2025, с. 142).

Мета статті **–** проаналізувати ключові методологічні концепції монографії «Doing Digital Film History: Concepts, Tools, Practices» та оцінити їхній потенціал і обмеження в контексті українського аудіовізуального мистецтва та медіавиробництва, особливо в умовах гіперімерсивності та гейміфікації.

Виклад основного матеріалу. Монографія «Doing Digital Film History: Concepts, Tools, Practices» структурована відповідно до чотирьох основних практик дослідження та пов'язаних типів аналізу, які охоплює цифрова герменевтика: критичний підхід до алгоритмів (algorithmic criticism; як практики пошуку даних формуються алгоритмами); критика цифрових джерел (digital source criticism; як процеси оцифрування, керування даними та кураторства перетворюють історичні «джерела» на «дані», структуровані в базах; критика інструментів (tool criticism; як процеси аналізу формуються цифровими інструментами та технологіями); критичний підхід до інтерфейсів і симуляцій (interface and simulation criticism; як практики візуалізації, інтерпретації та публікації даних уможливлюються через цифрові інтерфейси та симуляцію).

Основні практики дослідження цифрової герменевтики (Search, Data, Analysis, Visualization) об'єднують 12 розділів, доповнених прологом та епілогом. Автори зазначають, що такий поділ є евристичним, оскільки ці практики тісно взаємопов'язані та мають ітеративний характер (Dang et al., 2025, с. 5).

Пролог. У дослідженні «The DH Dilemma: Knowing More & Knowing for Sure vs. Never Knowing At All» Джейн М. Гейнс (Jane M. Gaines) рефлексує над переходом від паперових документів до комп'ютеризації, що ставить питання про знання, зокрема гуманітарне, продуковане машинами (digital humanities, DH).

Розділ I – «Search» – присвячений практикам пошуку в дослідженнях і навчанні цифровому кіно, тобто відповідає критичному підходу до алгоритмів. Адельгейд Гефтбергер та Пол Дюшен (Adelheid Heftberger, Paul Duchesne) у підрозділі «Finding Female Film Editors in Wikidata: How to Query and Visualize Filmographic Records» на прикладі тематичного пошуку демонструють способи запитувати та візуалізувати фільмографічні записи, а також пов'язані з цим технічні та етичні проблеми. Каспер Тібйорг та його студенти

(Casper Tybjerg, Jonatan Bruun Borring, Luan Nhu Vu) у розвідці «The Digitization of Silent Films and the Teaching of Film Historiography: Entanglements and Opportunities» досліджують можливості оцифрованої колекції данського німого кіно (stumfilm.dk) у контексті підходу «заплутаної кіноісторії» (entangled film history). Імме Клагес і Фабіан Клінг (Imme Klages, Fabian Kling) у главі «Collecting Data and Connecting Traces: Researching and Modeling Sources on Doña Francisquita (S 1934)» зосереджуються на збиранні та верифікації інформації з розрізнених джерел на прикладі фільму, знятого в Іспанії у 1934 році за триактною сартуелою Амадео Вівеса «Донья Франциската». Переважну більшість творчої команди становили німецькі кіномитці, яких роком раніше звільнили з компанії UFA через їхнє єврейське коріння. У своїй главі «Teaching Small-Gauge Formats with Digital Methods» Ніколь Брайда та Фрауке Пірк (Nicole Braida, Frauke Pirk) пропонують розглянути виклики, пов'язані з курсом історії кіно для бакалаврату.

Розділ II – «Data» – стосується практик оцифровування архівів, управління даними та курирування фільмографічними даних, тобто критики цифрових джерел. Сара-Май Данг (Sarah-Mai Dang) у підрозділі «Managing the Past: Research Data and Film History» аналізує менеджмент дослідницьких даних (research data management, RDM) та його вплив на цифрову кіноісторію (digital film history). Вона порівнює відповідні практики Women Film Pioneers Project (WFPP) та Deutsches Filminstitut & Filmmuseum (DFF). Кейт Секкоун (Kate Saccone) у «(Re)Visioning Women's Film History: The Women Film Pioneers Project and Digital Curatorial-Editorial Labor» вводить поняття «(пере)осмислення» для опису цифрової кураторсько-редакторської практики WFPP, що характеризує нелінійну, фрагментовану та ітеративну редакційну природу феміністичної кіноісторіографії. Вона протиставляє його поняттю «оновлюваність» (updatism), яке тлумачить як технічний чи концептуальний рух. Александра Шнайдер та Івонн Циммерманн (Alexandra Schneider, Yvonne Zimmermann) у дослідженні «Data Cleaning and Diversity in Digital Film Historiography» критикують стандартизацію та очищення даних, наголошуючи на необхідності збереження різноманітності. Завершується розділ главою «Critically Curating Data in Cultural Heritage Collections». Керстін Герльт та Юлія Велтер стверджують, що транснаціональних підходів і кураторських зусиль недостатньо для остаточної деколонізації архівів та музеїв. Дослідження показало, що на рівні метаданих продовжується використання застарілої або дискримінаційної мови у пошукових термінах, ключових словах та описах вмісту.

Розділ III – «Analysis» – присвячений аналізу історичних фільмів і кіноісторичних метаданих, що відповідає критиці інструментів. Медіадослідник Крістіан Госвіг Олесен (Christian Gosvig Olesen) у главі «Timelines of Scholarly Video Annotation: For a Tool Critical History of Digital Film Historical Scholarship» аналізує відеоанотації у дослідницькому середовищі CLARIAH Media Suite. Наступна глава, «Distant Viewing the Amateur Film Platform», написана Тімом ван дер Хейденом, Тейлором Арнольдом та Лорен Тілтон (Tim van der Heijden, Taylor Arnold, Lauren Tilton). Для вивчення платформи з аматорськими стрічками дослідники застосовують «гібридну евристику» (hybrid heuristics), яка поєднує дистанційний та «близький» перегляд (close viewing) із критичною рефлексією. У главі «Pursuing Film History with Digital Images: Towards Visual Literacy in the Age of AI and Social Media» Франциска Геллер та Ульріх Рюдель (Franziska Heller, Ulrich Ruedel) обговорюють природу зображень, коли фрагменти фільмів використовуються на онлайн-платформах. Вони фокусуються на виклику «створення історії кіно» за допомогою зображень, що надходять у цифрових формах і версіях. Глава Жозефін Діке та Мальте Хагенера (Josephine Diecke, Malte Hagener) «Managing Tools and Expectations: Dos and Don'ts of Teaching Digital Methods for Film Analysis and Film Historiography» присвячена викликам інтеграції цифрових інструментів (VIAN, Voyant, Arclight) у викладання традиційних аспектів кінознавства.

Розділ IV – «Visualization» – розглядає інструменти та методи візуалізації в дослідженнях і викладанні цифрової кіноісторії. Маркус Буркхардт та Скаді Лойст (Marcus Burkhardt, Skadi Loist) у главі «Visualization In/As Digital Media Studies», серед іншого, розглядають роль візуалізації як критичної інтервенції у представлення та інтерпретацію даних. Юлія Нордегграаф (Julia Noordegraaf) у главі «A Scalable Perspective on Historical Cinema Cultures: Studying Movie Going in Amsterdam (1952–1972) with Digital Data and Tools» аналізує епістемологічні та методологічні наслідки дата-о-

рієнтованої кіноісторіографії. Маттіас Гроткопп (Matthias Grotkopp) у розвідці «Catastrophe or Pointillism of Disaster? Annotating and Visualizing Patterns of Ecological Imagination» представляє ще один кейс. На прикладі словника Ada Filmontology дослідник показує, як можна описати спільні сценарії сприйняття та уявлення про екологічну кризу в різних аудіовізуальних форматах. Сьюзан Аасман і Том Слотвег (Susan Aasman, Tom Slootweg) завершують розділ главою «"Pure Information, Not the Real Thing": Digital Hermeneutics and Nelson Sullivan's Videographic Legacy». Дослідники розглядають цифрову герменевтику як ключовий підхід для роботи з багатошаровими, мультимодальними та полівокальними джерелами.

Епілог. Ерік Гойт (Eric Hoyt) у дослідженні «Narration, Agency, and the Digital Film Historiography Group Chat» наголошує на безперервності історії та закликає, аналізуючи та осмислюючи цифрові методи, не втрачати з поля зору дослідницькі питання історії.

Аналізуючи монографію, можна дійти висновку, що її головною перевагою є переведення класичної герменевтичної проблеми інтерпретації (Квіт, 2011) на критичний рівень цифрового інструментарію. Дослідники та дослідниці надають потужний методологічний апарат для роботи у полі аудіовізуального мистецтва та медіавиробництва, а також доводять, що технологія є не нейтральною, а естетично детермінуючою силою. У монографії стверджується, що цифровий інструмент є не просто допоміжним засобом чи фактором відвертання уваги, а центральним елементом у створенні та інтерпретації історичних джерел. Критика інструментів набуває особливого значення в контексті секторальної морфології аудіовізуальної сфери (Алфьоров, Алфьорова, 2023), адже вибір засобів прямо впливає на економічний результат.

Визнання версіювання є критично важливим для розуміння того, що цифровий об'єкт не є завершеним і постійно змінюється на рівні файлів та платформ. Це резонує з проблематикою формату (Марченко, 2025) та необхідністю цифровізації мистецтва (Давимука, 2025). Водночас версіювання є недостатнім для документування динамічної, лудологічної нестабільності. З віртуальною чи доповненою реальністю (Ярмонік, 2025), інтерактивністю (Сучков, Красненко, Лішафай, 2025) аудіовізуальний твір генерується через нескінченний вибір користувача. Саме цю лудологічну траєкторію – «гравця із тисячею облич», що порушує міфологічну зацикленість (Старкова, 2011), – архівне версіювання не охоплює.

До монографії, на жаль, не потрапили розвідки, що стосуються розширення критики інструментів на апаратну залежність. Зокрема, Ігор Печеранський, рецензуючи монографію «Gaming the Metaverse», зазначає, що гейміфікація аудіовізуальної сфери набула популярності «завдяки цифровим медіа та стримінговим платформам, коли глядачі перестали позиціонуватися як пасивні реципієнти й почали бажати та реально впливати на сюжет історії або ставати учасниками наративу» (Печеранський, 2025, с. 166). Крім того, можливості практичної реалізації творчої ідеї безпосередньо прив'язані до технічних засобів (Безручко, Аліфанов, 2024, с. 327). Без задумів, втілених митцями і мисткинями у аудіовізуальних форматах, цифрова кіноісторіографія ризикує себе вичерпати.

Отже, фокус «Doing Digital Film History: Concepts, Tools, Practices» на архівному аналізі не завжди відповідає сьогоденним викликам практики спеціалістів і спеціалісток аудіовізуального мистецтва та медіавиробництва, від яких залежить накопичення нових матеріалів для архівів. Однак у монографії згадується термін «зона обміну» (trading zone). Його ввів Пітер Галісон (Peter Galison) у 1997 році задля позначення простору – фізичного чи символічного, – де теоретики та практики можуть координувати свої активності, за потреби формуючи для цього спеціальну термінологію (Galison, 1997, с. 138). У контексті України «зона обміну у сфері аудіовізуального мистецтва і медіавиробництва» видається необхідним механізмом координації між академічною критикою (яка виявляє методологічні прогалини у фіксації лудологічної нестабільності) та медіавиробництвом (яке цю нестабільність генерує). Вона виступатиме як інституційна платформа для узгодження практичних протоколів версіювання між архівом та індустрією.

Висновки й перспективи подальших розвідок. Монографія «Doing Digital Film History: Concepts, Tools, Practices» закладає необхідний теоретичний фундамент для цифрової історіографії аудіовізуального мистецтва та медіавиробництва. Концепції критики інструментів і версіювання є актуальними аналітичними інструментами, які

набувають особливого значення у світлі лудологічних досліджень.

Однак, враховуючи виклики гіперімерсивності та гейміфікації, а також необхідність збереження аудіовізуальної спадщини, методологічна достатність монографії видається обмеженою. Вона вимагає розширення критики інструментів на апаратні системи та включення у практику версіювання документування інтерактивності та імерсивності як лудологічних процесів.

Створення «зони обміну у сфері аудіовізуального мистецтва і медіавиробництва» для узгодження академічних вимог та індустріальних протоколів є наступним логічним кроком. Це дасть можливість конвертувати теоретичні ідеї монографії у практичні стандарти версіювання, які зможуть забезпечити довговічність української аудіовізуальної спадщини, що сьогодні є критично важливим. Як зразок запровадження може бути використаний досвід дослідницької та навчальної програми «Цифрова історія та герменевтика», створеної в центрі сучасної та цифрової історії університету Люксембургу (Fickers, van der Heijden, 2020).

Джерела та література

Алфьоров, А. М. & Алфьорова, З. І. (2023). Секторальна морфологія сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва як креативної індустрії: постановка проблеми. Культура України, (81). С. 34-40. https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.04

Безручко, О., & Аліфанов, Д. (2024). Технології відеозйомки та допоміжні технічні засоби оператора як невід'ємний складник досягнення творчого задуму в аудіовізуальному мистецтві. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво та виробництво, № 7(2). С. 315327. https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319014.

Давимука, С. (2025). Цифровізація мистецтва як вагомий тренд формування нової моделі культури: ретроспективний аналіз. Народознавчі зошити, № 1(181). С. 95-109. https://doi.org/10.15407/nz2025.01.095.

Квіт, С. (2011). Герменевтика стилю. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія». 143 с. https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/1086.

Кравченко, А. І. (2025). Театр і кіно в епоху штучного інтелекту: інтерактивні моделі гейміфікації. Культурологічний альманах, № (1). С. 337-344. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.38.

Марченко, І. С. (2025). Формат і медіум у цифрову епоху: трансформації аудіовізуального мистецтва. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. (36). С. 190-198. https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332824.

Метанчук, А. О. (2025). Еволюція зовнішньої комунікації у кінопродюсерстві: нові тренди та виклики. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. (36). С. 141-147. https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332775.

Печеранський, І. П. (2025). Гіперімерсивний поворот Метавсесвіт: гейміфікація аудіовізуального ландшафту. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво та виробництво. Вип 8(1). С. 165-173. https://doi.org/10.31866/2617-2674.8.1.2025.332437.

Старкова, Г. В. (2011). Гравець із тисячею облич. Героїчна подорож до віртуального світу. Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія: Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія, № 24(1). С. 152-159. https://www.researchgate.net/publication/396999409_gravec_iz_tisaceu_oblic_geroicna_podoroz_do_virtualnogo_svitu.

Старкова, Г. В. (2012b). Міф у кіберпросторі: лудологічні аспекти неоміфології в сучасній культурі. Дис. канд. культурології. Харків: ХДАК. 206 с. https://uacademic.info/ua/document/0412U002829.

Сучков, Д. Г., Красненко, О. Л., & Лішафай, О. О. (2025). Як Netflix, HBO та інші сервіси використовують інтерактивні елементи. Культурологічний альманах, № 1(13). С. 398-411. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.47.

Ярмонік, А. О. (2025). Віртуальна та доповнена реальність у документальному кіно: нові можливості для відтворення історичних подій. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. (36). С. 214-221. https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332829.

Dang, S.-M., van der Heijden, T., & Olesen, C. G. (Eds.). (2025). Doing Digital Film History: Concepts, Tools, Practices. De Gruyter Oldenbourg. https://doi.org/10.1515/9783111082486.

Fickers, A., & van der Heijden, T. (2020). Inside the Trading Zone: Thinkering in a Digital History Lab. Digital Humanities Quarterly, Nr 14(3). http://digitalhumanities.org/dhq/vol/14/3/000472/000472.html.

Galison, P. (1998). Trading Zone: Coordinating Action and Belief. The Science Studies Reader. P. 136-160. Routledge. https://galison.scholars.harvard.edu/publications/trading-zone-coordinating-action-and-belief-1998-abridgment.

References

Alforov, A. M. & Alforova, Z. I. (2023). Sektoralna morfolohiia sfery audiovizualnoho mystetstva ta vyrobnytstva yak kreatyvnoi industrii: postanovka problemy [Sectoral morphology of the sphere of audiovisual art and production as a creative industry: problem statement]. Culture of Ukrain, (81).P. 34-40. https://doi.org/10.31516/2410-5325.086.06 [in Ukrainian]

Bezruchko, O., & Alifanov, D. (2024). Tekhnolohii videoziomky ta dopomizhni tekhnichni zasoby operatora yak nevid'iemnyi skladnyk dosiahnennia tvorchoho zadumu v audiovizualnomu mystetstvi [Video Recording Technologies and Cameraman Auxiliary Equipment as an Integral Part of Achieving a Creative Idea in Audiovisual Art]. Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production, Nr 7(2). P. 315-327. https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319014 [in Ukrainian]

Davymuka, S. (2025). Tsyfrovizatsiia mystetstva yak vahomyi trend formuvannia novoi modeli kultury: retrospektyvnyi analiz [Digitalization Of Art As An Important Forming Trend New Models Of Culture: A Retrospective Analysis]. The Ethnology Notebooks, Nr 1(181). S. 95-101. https://doi.org/10.15407/nz2025.01.095 [in Ukrainian]

Kvit, S. (2011). Hermenevtyka styliu [Hermeneutics of Style]. Kyiv: PH «Kyiv-Mohyla Academy». https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/1086 [in Ukrainian]

Kravchenko, A. I. (2025). Teatr i kino v epokhu shtuchnoho intelektu: interaktyvni modeli heimifikatsii [Theatre And Cinema In The Era Of Artificial Intelligence: Interactive Models Of Gamification]. Culturological almanac, Nr 1(13). P. 337-344. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.38 [in Ukrainian].

Marchenko, I. S. (2025). Format i medium u tsyfrovu epokhu: transformatsii audiovizualnoho mystetstva [Format and Medium in the Digital Era: Transformations of Audiovisual Art]. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television Bulletin. Vyp. (36). P. 190-198. https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332824 [in Ukrainian]

Metanchuk, A. O. (2025). Evoliutsiia zovnishnoi komunikatsii u kinoprodiuserstvi: novi trendy ta vyklyky [Evolution of external communication in film production: new trends and challenges]. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television Bulletin. Vyp. (36). P. 141-147. https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332775 [in Ukrainian]

Pecheranskyi, I. P. (2025). Hiperimersyvnyi povorot Metavsesvit: heimifikatsiia audiovizualnoho landshaftu [The Hyperimmersive Turn and the Metaverse: Gamification of the Audiovisual Landscape]. Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production, Nr 8(1). P. 165-173. https://doi.org/10.31866/2617-2674.8.1.2025.332437 [in Ukrainian]

Starkova, H. V. (2011). Hravets iз tysiacheiu oblych. Heroichna podorozh do virtualnoho svitu [The gamer with a thousand faces. The heroic journey to the virtual world]. Scientific notes of V. I. Vernadsky Taurida National University, Series: Philosophy. Cultural studies. Political science. Sociology. Vyp. 24(1). P. 152-159. https://www.researchgate.net/publication/396999409_gravec_iz_tisaceu_oblic_geroicna_podoroz_do_virtualnogo_svitu [in Ukrainian]

Starkova, H. V. (2012b). Mif u kiberprostori: ludolohichni aspekty neomifolohii v suchasnii kulturi [The myth in cyberspace: ludological aspects of neomythology in contemporary culture] (Thesis for the degree of Candidate of Sciences). Kharkiv: KhDAK. https://uacademic.info/en/document/0412U002829 [in Ukrainian]

Suchkov, D. H., Krasnenko, O. L., & Lishafay, O. O. (2025). Yak Netflix, HBO та inshi servisy vykorystovuiut interaktyvni elementy [How Netflix, Hbo, And Other Services Use Interactive Elements]. Culturological almanac, Nr 1(13). P. 398-411. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.47 [in Ukrainian]

Yarmonik, A. O. (2025). Virtualna ta dopovnena realnist u dokumentalnomu kino: novi mozhlyvosti dlia vidtvorennia istorychnykh podii [Virtual And Augmented Reality In Documentary Cinema: New Opportunities For Reconstructing Historical Events]. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television Bulletin. Vyp. (36). P. 214-221. https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332829 [in Ukrainian]

Dang, S.-M., van der Heijden, T., & Olesen, C. G. (Eds.). (2025). Doing Digital Film History: Concepts, Tools, Practices. De Gruyter Oldenbourg. https://doi.org/10.1515/9783111082486.

Fickers, A., & van der Heijden, T. (2020). Inside the Trading Zone: Thinkering in a Digital History Lab. Digital Humanities Quarterly, Nr 14(3). http://digitalhumanities.org/dhq/vol/14/3/000472/000472.html.

Galison, P. (1998). Trading Zone: Coordinating Action and Belief. The Science Studies Reader. P. 136-160. Routledge. https://galison.scholars.harvard.edu/publications/trading-zone-coordinating-action-and-belief-1998-abridgment.

Hanna Starkova

Doing Digital Film History in the mirror of the Ukrainian audiovisual sphere: criticism of tools, ludology instability and the «zone of exchange»

Abstract. The purpose of this article is to present a review analysis of the key methodological concepts outlined in the monograph Doing Digital Film History: Concepts, Tools, Practices (2025) and to assess their potential and limitations in the context of Ukrainian audiovisual art and media production. The research methodology is based on digital hermeneutics (analysis of tool criticism and versioning), drawing on classical hermeneutic principles and the broader context of the digital history of audiovisual art. A ludological approach is used to analyse the problem of documenting interactivity. ***The scientific novelty*** of the research lies in identifying points of tension (insufficient versioning to cover ludological processes, hardware dependence), where the methodology proposed by the monograph needs to be expanded to cover Ukrainian challenges of preserving audiovisual heritage and historiography of the audiovisual sphere as a creative industry. ***Conclusions***. Doing Digital Film History: Concepts, Tools, Practices lays the necessary theoretical foundation for reflection on the nature of the digital object, but for the practical training of specialists in audiovisual art and media production, in particular producers, and in conditions of format instability, it requires coordination through the trading zone model.

Keywords: Doing Digital Film History, digital hermeneutics, audiovisual art, media production, ludology, trading zone.

Подано до редакції 30.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

УДК 791.633-051Com:[791.221/.227:791.229]](477)”20”(045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345190

Туряниця В’ячеслав,
аспірант кафедри кінознавства.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Vyacheslav Turyanytsa,
Postgraduate student of the Film studies
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ГІБРИДНІСТЬ ЯК ЕСТЕТИЧНА СТРАТЕГІЯ В КІНЕМАТОГРАФІ ФІЛІПА СОТНИЧЕНКА: ЕВОЛЮЦІЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Анотація. Мета статті – проаналізувати художні особливості кінематографа Філіпа Сотниченка, визначивши роль «гібридності» у формуванні його авторського стилю в контексті сучасної української «нової хвилі». Дослідити еволюцію його кіномови – від ранніх короткометражних робіт, що тяжіють до документального спостереження, до повнометражного дебюту «Ля Палісіада», де синтетична природа кінематографа стає інструментом осмислення соціокультурних трансформацій та історичної пам’яті. ***Методологія дослідження.*** Використано такі методи: історико-культурний (аналіз кінопроцесу в Україні та контексту формування авторського кіно), формально-структурний (вивчення стилістичних особливостей кіномови режисера), наративний (аналіз стратегій побудови сюжету), компаративний (зіставлення творчості Сотниченка з іншими представниками «нової хвилі» та світовими тенденціями), систематизації та узагальнення. ***Наукова новизна.*** Філіп Сотниченко посідає важливе місце серед нової генерації українських кінематографістів. Його роботи відзначаються експериментальним підходом до структури наративу, використанням архівних матеріалів, псевдодокументальних прийомів і візуального мінімалізму. Вперше у вітчизняному кінознавчому дискурсі здійснено комплексний аналіз еволюції творчості режисера, від короткого метру до повнометражного дебюту, з акцентом на специфіці його «гібридного» стилю як інструменту деконструкції травматичної пам’яті. ***Висновки.*** Проаналізовано соціальні та культурні передумови становлення українського авторського кіно 1990-х – 2010-х років, які створили підґрунтя для формування унікальних авторських стилів, що спираються на естетику гібридності. Визначено основні естетичні принципи режисури Філіпа Сотниченка, такі як спостережливість, мінімалізм, аналіз інституційної влади, іронія та антидраматизм, акцент на процесах і ритуалах, етична стриманість. Детально проаналізовано ключові короткометражні роботи («Тризна», «Обійми», «Син», «Цвях», «Технічна перерва»), що демонструють формування стилю. Окрему увагу приділено аналізу фільму «Ля Палісіада» (2023) як кульмінації стилю Сотниченка, де гібридність стає способом осмислення колективної пам’яті та травматичного досвіду 1990-х років.

***Ключові слова*:** український кінематограф, українська «нова хвиля», Філіп Сотниченко, кінорежисер, авторське кіно, «гібридний кінематограф», повільне кіно, докуфікшн, соціокультурний контекст.

Постановка проблеми та її актуальність. Епоха «пост-правди», коли традиційні методи фіксації реальності дедалі частіше ставляться під сумнів, кидає прямий виклик і кінематографу як медіуму. Проникна межа між фактом та фікцією спонукає режисерів до активного пошуку нових художніх методів та стилістичних рішень, що свідомо відходять від класичних канонів оповіді.

Одним із найпомітніших наслідків цього пошуку стає свідоме розмивання меж між ігровим (fiction) та документальним (non-fiction) кіно. Ця тенденція дає змогу не лише розширити горизонти розповіді, а й проблематизувати саме поняття «правди». У творчості окремих режисерів таке поєднання трансформується у виразну стилістичну домінанту.

Для українського суспільства, яке переживає процес деколонізації та переосмислення власної травматичної історії (як радянського періоду, так і хаотичних 1990-х), це питання є особливо гострим. Питання «як розповідати» про минуле стає не менш важливим, ніж «що розповідати».

У цьому контексті індивідуальні пошуки українських кінематографістів, які прагнуть знайти адекватні форми виразу в межах національного кінопроцесу, набувають особливої ваги. Творчість Філіпа Сотниченка є одним із найяскравіших прикладів такого авторського стилістичного пошуку.

Питання виражальних засобів, режисерських прийомів та, у ширшій перспективі, естетичних характеристик кіномистецтва традиційно перебувають у фокусі наукових дискусій. Актуальність дослідження зумовлена зростаючою потребою в теоретичному осмисленні стилістичної еволюції сучасного авторського кіно як індикатора суспільних процесів. Аналіз механізмів такої художньої гібридизації дає можливість глибше зрозуміти, яким чином кіно реагує на виклики часу.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблематика сучасного авторського кіно України представлена працями таких вітчизняних учених, як Л. Брюховецька, І. Зубавіна, Г. Погребняк, С. Тримбач, О. Мусієнко та ін. Їхні дослідження заклали ґрунтовний фундамент для аналізу історичного дискурсу, естетики кіномистецтва та визначення феномену авторського кіно в Україні. Водночас, як зазначалось у нашому попередньому дослідженні, присвяченому творчості В. Васяновича, національна специфіка сучасної «нової хвилі» висвітлена не повною мірою, часто залишаючись у фокусі кінокритики, а не академічних розвідок.

Теоретичною базою для розуміння «гібридності» слугують праці західних теоретиків кіно. Так, Білл Ніколс, класифікуючи «модуси» документального кіно, вказував на неминуче розмивання меж між об'єктивною фіксацією та суб'єктивною інтерпретацією (Nichols, 2017, с. 104-170). Сучасніші дослідники, як-от Стелла Бруцці, вводять поняття «перформативності» в документалістиці, де сам акт зйомки та присутність камери стають частиною події, а не просто її фіксацією. Бруцці стверджує, що документальний фільм – це не «вікно у світ», а «конструкція» реальності, що є особливо релевантним для аналізу псевдодокументальної естетики Сотниченка (Bruzzi, 2006, с. 12-15).

В українському контексті тема гібридності ігрового та документального кіно активно обговорюється у зв'язку з творчістю режисерів, що вже здобули міжнародне визнання, зокрема Сергія Лозниці (з його методами реконструкції та роботи з архівами) та Валентина Васяновича (з його естетикою статичних кадрів і залученням непрофесійних акторів). Проте творчість молодшої генерації, до якої належить Філіп Сотниченко, ще не отримала ґрунтовного академічного аналізу. Наразі дослідження його фільмів обмежуються переважно глибокими та влучними рецензіями у фахових медіа (Ксаверов, 2023, ЕР; Троїцький, 2024, ЕР; Young, 2023, ЕР), що й визначає ***мету статті*** – проаналізувати художні особливості кінематографа Філіпа Сотниченка, визначивши естетичні принципи та режисерські прийоми, які формують його авторський стиль.

Виклад основного матеріалу. Феномен Філіпа Сотниченка не виник у вакуумі. Його авторський стиль є одночасно продовженням пошуків українського кіно періоду Незалежності та частиною ширшого світового тренду на «гібридизацію» кіномови. Кіномова Сотниченка базується на мінімалізмі, спостережливості, глибокій суспільній рефлексії, іронії та специфічному гуморі. Вже в ранніх роботах помітне тяжіння режисера до естетики, яку часто асоціюють з європейським арт-кіно, зокрема з братами Дарденн та кінематографом румунської «нової хвилі».

Вплив Жана-П'єра та Люка Дарденнів простежується не лише у формальній схожості окремих сцен (як-от початок фільму «Син» та «Два

дні, одна ніч»), але у фундаментальному підході: використанні рухливої, «дихаючої» камери, що слідує за героєм, етичному фокусі на «маленькій людині» та її моральному виборі. Дарденни досягають максимального ефекту присутності та автентичності, занурюючи глядача у фізичний простір героя, що є дуже близьким до художніх особливостей Сотниченка у його короткому метрі.

Проте ще більш виразною є паралель із румунською «новою хвилею», яка стала головним мистецьким феноменом Східної Європи 2000-х. Фільми Крісті Пую («Смерть пана Лазареску», 2005), Крістіана Мунджиу («4 місяці, 3 тижні і 2 дні», 2007) та Корнеліу Порумбойю («Поліцейський як прикметник», 2009) стали для світового кіно зразком того, як можна переосмислювати травми комуністичного та посткомуністичного минулого через бюрократичний абсурд, специфічний «чорний» гумор та естетику «slow cinema» («повільного кіно»). «Повільне кіно» – це термін, що набув поширення в кінокритиці, описує стиль, який надає перевагу довгим планам, мінімалістичному наративу та спостереженню за повсякденністю, акцентуючи увагу на плині часу, атмосфері та просторі, а не на розвитку сюжету (De Luca & Jorge, 2011, с. 5).

Порівняння «Ля Палісіади» з фільмом «Поліцейський як прикметник» є вкрай показовим. В обох випадках режисери використовують детективний/поліцейський жанр не для розслідування злочину, а для препарування самої системи – її мови, логіки та абсурдності. У Порумбойю – це лінгвістичний аналіз того, як поліцейський та юридичний жаргон втрачає будь-який зв'язок з реальністю й мораллю. У Сотниченка – це візуальний аналіз хаосу, що панує у правовій системі 1990-х, де старі радянські норми стикаються з новою «дикою» реальністю, створюючи простір для повної моральної дезорієнтації. Естетика Мунджиу, його холодна, об'єктивна фіксація травматичних подій (наприклад, нелегальний аборт в часи Чаушеску), також перегукується з відстороненим поглядом Сотниченка на жорстокість 1990-х.

На українському ґрунті естетика гібридності також має свою потужну історію. Кінематограф 1990-х, попри інституційну та фінансову кризу, що призвела до майже повної зупинки кіновиробництва (Поліщук та Гуцал, 2019, с. 175), став часом унікальних авторських пошуків. Фільми Кіри Муратової, як-от «Астенічний синдром» (1990) чи «Чутливий міліціонер» (1992), вже були гібридними за своєю суттю, поєднуючи гротескну, зрежисовану реальність із шокуючими вставками чистої документалістики, фіксуючи розпад суспільства (Журавльова, 2018, с. 65-72).

У 2000-х роках пошук «документальності» тривав. Теза Юрія Іллєнка про те, що його «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001) є «жорстокою документальною реставрацією подій у формі слідчого експерименту», свідчила про прагнення режисерів вийти за межі традиційного ігрового кіно. Це була полемічна спроба використати кінематограф як інструмент історичної ревізії, відвоювати складну постать Мазепи у імперського наративу. Водночас з'являються експериментальні роботи, як-от «Подорожні» (2005) Ігоря Стрембіцького, що здобули перемогу в Каннах і продемонстрували потенціал українського документального кіно.

По-справжньому потужно ця тенденція вибухнула у 2010-х роках, з початком так званої «нової хвилі». Цей рух молодих кінематографістів, що сформувався після Революції Гідності та за умов зростання державної підтримки, характеризувався «жанровою розмитістю», «чіткою авторською політичною позицією» та «драматургією, що тяжіє до естетики документального кіно» (Сумароков, 2020, EP).

Філіп Сотниченко є частиною цього руху, проте його стиль відрізняється від підходів його колег. Валентин Васянович («Атлантида», 2019; «Відблиск», 2021) використовує естетику «slow cinema», бездоганно вибудувані статичні кадри та залучення непрофесійних акторів (зокрема, ветеранів) для створення потужного, медитативного образу війни та її наслідків, досліджуючи ПТСР, а Сергій Лозниця («Донбас», 2018; «Бабин Яр. Контекст», 2021) працює з іншим типом гібридності – ретельною реконструкцією (в ігровому кіно) та копіткою роботою з архівами (в документальному), досліджуючи природу фейку й історичної пам'яті.

На цьому тлі стиль Сотниченка є унікальним. Його матеріал – це нещодавнє минуле, а інструмент – не стільки чисте спостереження чи архів, скільки псевдодокументалістика та критика медіа. Він імітує естетику касетного відео (VHS), щоб деконструювати саму пам'ять про цей період, показати її як медіаконструкцію, зафіксовану на «поганому», ненадійному носії. Саме на цьому перетині ігрового та документально-архівного (або, точніше, псевдоархівного) дискурсу і формується його кіномова.

Цей авторський стиль, зосереджений на соціальній рефлексії та механізмах пам'яті, формувався поступово, проходячи чітку еволюцію впродовж короткометражної творчості режисера. Його дипломна робота «Тризна» (2009) є відправною точкою, чистим зразком документального спостереження. Це чорно-біла, аскетична стрічка, що фіксує ритуал прощання. Вже тут закладаються основи стилю: мінімалізм, відсторонена камера, що працює довгими планами, відсутність музичного супроводу та акцент на побутових деталях і звуках оточення. Сотниченко уникає надмірної близькості до персонажів, проте через фіксацію дрібниць (руки, предмети, погляди) та використання тиші як драматургічного елементу йому вдається створити виразну атмосферу екзистенційного переживання. «Тризна» демонструє інтерес режисера до ритуалу як форми колективної пам'яті та соціальної взаємодії.

Уже в наступній роботі, ігровому короткому метрі «Обійми» (2013), Сотниченко робить рішучий крок до гібридності. Він застосовує той самий ефект спостереження, але вже в межах сконструйованого сюжету. Фільм заявляє дві ключові для режисера теми: складні стосунки батька й сина та критика правоохоронної системи (кримінальний трилер про перевищення влади). Саме тут режисер вперше відкрито тестує свій улюблений прийом «актор у документальному середовищі». Сцена, де головний герой, професійний актор, купує на ринку нижню білизну, є хрестоматійним прикладом цього методу. Взаємодія з реальними продавцями, непередбачуваність їхніх реакцій та автентичність простору створюють потужний ефект достовірності, «вторгнення життя» в ігровий наратив. Це дає змогу глядачеві з більшою довірою зануритись у соціальні структури, які препарує режисер.

Естетика соціального реалізму, що тяжіє до європейських взірців, поглиблюється у стрічці «Син» (2015). Тут найчіткіше простежується вплив братів Дарденн, про який ми згадували раніше. Фільм не просто починається зі схожої сцени пробудження героя (як у «Два дні, одна ніч»), він наслідує сам прийом: рухлива, «присутня» камера, що невідступно прямує за протагоністом, та робота зі звуком. Сцена пробудження Сергія у своїй квартирі починається з різкого, динамічного шуму вуличної атмосфери, що доинає з-за вікна. Цей саунд-дизайн миттєво занурює глядача на чуттєвому рівні у простір героя, роблячи його свідком подій. Фільм продовжує досліджувати тему батьківства та відповідальності, але вже з більшою психологічною глибиною та формальною впевненістю.

У фільмі «Цвях» (2016) Сотниченко відточує естетику абсурду, яка стане однією з візитівок «Лія Палісіади». Автор робить наступний крок у дослідженні гібридності, звертаючись до жанру докуфікшн та теми сконструйованої пам'яті. Ця стрічка, що майстерно імітує вигляд документального фільму-спогаду, насправді є повністю ігровою. Вона заснована на матеріалах Дейва Спенсера та Ігоря Черницького і розповідає історію Валентини, юристки з Ліхтенштейну, яка до 13 років жила в Києві. Фільм повертає глядача у 1996 рік – ключовий для режисера перехідний період – показуючи останні дні героїні в Україні напередодні еміграції разом із матір'ю. Режисер фіксує прощальний вечір у музичній школі та розмови сім'ї за столом про невизначене майбутнє. Ефект документальності досягається не лише через специфічну манеру зйомки, а й через вкраплення реальних, коротких архівних кадрів (рух трамваїв київським Подолом у 1995 році, кадри старого будинку). Тут гібридність слугує вже не для фіксації абсурду, а для реконструкції колективної пам'яті про 90-ті, де особиста історія героїні стає типовою історією соціальної трансформації та вимушеної еміграції того часу.

Завершує цей етап еволюції стилю стрічка «Технічна перерва» (2017). Це експеримент на межі ігрового та документального кіно, де формальний мінімалізм (ручна, майже репортажна камера, використання дієгетичної музики та непрофесійних акторів тощо) доведено до абсолюту. Фільм є портретом самотньої касирки продуктового магазину. Камера фіксує монотонність її роботи, механічні рухи, короткі діалоги з дивними нічними відвідувачами. У сцені, коли касирка на короткий час зникає з кадру, «технічна перерва» стає потужною метафорою екзистенційної паузи у самому житті, символом невидимої, але виснажливої праці. Тут соціальна критика (умови праці, самотність, дегуманізація) передається не через сюжет, а через чисту, нещадну фіксацію плину часу та простору.

Таким чином, пройшовши шлях від чистого документального спостереження («Тризна») до інтеграції його в ігрові структури («Обійми», «Син») та формального мінімалізму («Техніч-

на перерва»), Філіп Сотниченко послідовно викристалізував свій унікальний авторський почерк.

Усі ці стилістичні пошуки остаточно оформлюються у повнометражному дебюті «Ля Палісіада» (2023). Саме в цій роботі гібридна форма стає не просто прийомом, а ключовим концептуальним інструментом для осмислення складного, травматичного та досі не до кінця проговореного історичного періоду.

Події фільму розгортаються у 1996 році. Цей часовий зріз є визначальним: країна перебуває напередодні скасування смертної кари в Україні. Це момент крайньої ціннісної та правової невизначеності, «нульова точка» українського суспільства. Як влучно описує атмосферу фільму критик Кирило Троїцький, це «площина абсурду, що утворився з анархії на стику епох» (Троїцький, 2024, ЕР). У цьому пострадянському хаосі, де радянська система правосуддя та її рудименти ще не зникли, а нова, демократична, ще не сформувалася, розгортається сюжет, що мімікрує під неонуарний трилер. У центрі – судмедексперт Ільгар та його друг, слідчий міліції, яких втягнуто у справу загадкової загибелі їхнього колеги.

Проте жанрова оболонка (розслідування вбивства) швидко деконструюється. Головним інструментом цієї деконструкції стає свідомий вибір режисера знімати у псевдодокументальній стилістиці, що імітує касетне відео (VHS). Це не просто стилізація заради ностальгії. Цей прийом працює на кількох значно глибших рівнях. По-перше, він миттєво функціонує як «машина часу», занурюючи глядача у візуальну текстуру 1990-х. Низька якість зображення, специфічні кольори, глітчі та шуми надають подіям ефекту «знайденої плівки» (found footage) – ніби це архівний матеріал, поліцейський протокол зйомки чи аматорське відео одного з учасників. Як зазначає Троїцький, Сотниченко таким чином «"очуднює" всю добу "дев'яностих", показує нам, яким дивним є наше минуле». По-друге, VHS-плівка як носій інформації є ненадійною, вона деградує, «сиплеться». Ця фізична ненадійність медіуму стає метафорою самої пам'яті про 90-ті – фрагментованої, суб'єктивної, неповної та сконструйованої.

Візуальна фрагментарність знаходить своє пряме відображення у наративній структурі. Фільм кидає виклик традиційним очікуванням глядача, що налаштований на детектив. Сотниченко навмисно вибудовує оповідь так, що вона містить «сюжетні прогалини» та формальні розриви. Розслідування не веде до чітких відповідей, сюжетні лінії обриваються. Але, як влучно зауважив критик Сергій Ксаверов, «Він [фільм] ніби містить купу незрозумілих сценарних дірок, але це змушує дивитися на ці дірки як на частину змісту» (Ксаверов, 2023, ЕР). Ці «дірки» і є змістом. Вони віддзеркалюють хаотичну, алогічну реальність 1996 року, де неможливе раціональне розслідування у стилі класичного нуару, бо саме поняття закону, справедливості та моралі перебуває у стані тотального розпаду.

Ця стратегія «конструювання реальності» підкріплюється на мікрорівні конкретними гібридними прийомами, що пронизують всю тканину фільму. Сотниченко доводить до досконалості свій прийом «актор у документальному середовищі». Так, сцена на стихійному ринку побудована на безпосередній, імпровізаційній взаємодії головних героїв із реальними продавцями. Ще більш показовим є епізод із художньою виставкою доньки головного героя в Одесі: це не декорація, а фактична документальна фіксація реального мистецького заходу, куди «вторгаються» вигадані персонажі.

Найрадикальніше межа між реальним та фікційним руйнується у двох ключових сценах. Перша – телефонна розмова головного героя Ільгара Сабітова (Новруз Пашаєв) зі своєю донькою. Ця сцена є чистою імпровізацією, в якій актор розмовляє зі своєю реальною донькою. Цей раптовий прорив неприхованої, автентичної емоції в сконструйований світ фільму створює унікальний ефект достовірності, що змушує глядача переглянути свій контракт довіри із зображуваним.

Друга сцена – це кульмінація мета-коментаря про природу кіно. Камера у фільмі нібито належить студенту-практиканту, що посилює ефект аматорської зйомки. В одній зі сцен, коли незграбний міліціонер перекриває об'єктив, в кадрі мимоволі з'являється рука оператора, що намагається його відсунути. Таким чином, оператор перестає бути невидимим спостерігачем і стає повноцінним учасником оповіді. Цей прийом, близький до теорії «перформативності» Стелли Бруцці, оголює сам процес зйомки, показуючи, що будь-яка документація є, насамперед, актом конструювання, суб'єктивним поглядом.

Така складна гібридна структура слугує режисерові для того, щоб наголосити головний парадокс і соціально-політичний коментар фільму.

В центрі оповіді – не саме вбивство, а тема скасування смертної кари. Фільм фіксує унікальний історичний момент, коли держава робить безпрецедентний гуманістичний крок – відмовляється від права вбивати своїх громадян. І цей акт гуманізму відбувається на тлі тотального беззаконня, корупції, насильства та морального хаосу. «Ля Палісіада» досліджує цю етичну дилему. Саме тут доречним є порівняння з румунською «новою хвилею», зокрема з Корнеліу Порумбойю. «Ля Палісіада», можливо, є «найгострішою критикою поліцейського менталітету у Східній Європі з часів «Поліцейський як прикметник» (Young, 2023, Screen Daily).

Поєднуючи документальну естетику з художньою реконструкцією, Сотниченко не просто аналізує пострадянську реальність, а й створює кінематографічний простір, у якому минуле й теперішнє вступають у складний діалог.

Висновки. Отже, на основі проведеного дослідження можна зробити висновок, що українське кіно періоду Незалежності пройшло складний шлях трансформацій. У 1990-х та 2000-х роках, в умовах інституційної та економічної кризи, пошук нових виражальних засобів став необхідною умовою для осмислення кардинальних суспільних і культурних змін. Саме в цей період закладався фундамент для «автор-центричної» моделі кіно, що призвела до появи української «нової хвилі» 2010-х, для якої, окрім іншого, характерне тяжіння до естетики гібридного кіно.

Творчість Філіпа Сотниченка є одним із найяскравіших прикладів цього пошуку. Проаналізувавши його шлях від ранніх короткометражних робіт до повнометражного дебюту, бачимо послідовне формування унікального авторського стилю. Ця еволюція пройшла від чистого документального спостереження («Тризна») до поступової інтеграції його в ігрові структури («Обійми», «Син») та до майстерної псевдодокументальної реконструкції пам'яті про 1990-ті роки («Цвях»). Кожна з цих робіт відточувала специфічні риси його стилю: спостережливість, мінімалізм, аналіз інституційної влади, іронія, етична стриманість тощо.

Кульмінацією його кіномови стає повнометражний дебют «Ля Палісіада». У цій стрічці перетин документального та ігрового є не лише формальним прийомом, а й головним концептуальним інструментом для дослідження колективної пам'яті та соціальної динаміки. Поєднуючи псевдодокументальну естетику VHS з художньою реконструкцією епохи 1996 року, Сотниченко не просто аналізує пострадянську реальність, а й деконструює саму пам'ять про неї, показуючи її медіальну, ненадійну та сконструйовану природу. Такі прийоми, як «сюжетні прогалини» та «видима» робота оператора, слугують для того, щоб наголосити алогічність і хаос того періоду, коли гуманістичний акт скасування смертної кари відбувався на тлі тотального беззаконня.

Таким чином, «гібридний» кінематограф Філіпа Сотниченка стає ефективним інструментом художнього переосмислення історичного досвіду та травми 1990-х. Він створює кінематографічний простір, у якому минуле й теперішнє вступають у складний діалог, відкриваючи нові горизонти для українського авторського кіно. Перспективи подальших досліджень вбачаються у детальнішому компаративному аналізі творчості Сотниченка з іншими режисерами «нової хвилі» (зокрема, румунської), а також у глибшому вивченні феномену псевдоархіву та естетики VHS в сучасному українському кіномистецтві.

Джерела та література

Журавльова, Т. (2018). Авторський кінематограф України початку XXI століття. Інтерпретація мелодрами у творах Кіри Муратової та Єви Нейман. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Вип. 18. С. 65-72.

Ксаверов, С. (2023). *«Ля Палісіада»: минуле між монтажними склейками*. URL: https://lb.ua/culture/2023/10/12/579044_lya_palisiada_minule_mizh.html (дата звернення: 28.10.2025).

Поліщук Т. А., Гуцал А. В. (2019). Кінопроцес в Україні 1990-х років. *Audiovisual art and production*, Nr 2, С. 175.

Сумароков, А. (2020). *Сучасне українське кіно як політичний дискурс*. URL:https://moviegram.com.ua/new-ukrainian-cinema-political/ (дата звернення: 28.10.2025).

Троїцький, К. (2024). *Смертна кара та абсурд 90-х. Чому варто подивитися фільм «Ля Палісіада»*. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2024/01/12/258809/ (дата звернення: 28.10.2025).

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge. 256 p.

De Luca, T., & Jorge, N. B. (Eds.). (2011). Slow Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press. 288 p.

Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary* (Third ed.). Bloomington: Indiana University Press. 320 p.

Young, N. (2023). 'La Palisiada': Rotterdam Review. *Screen Daily*. URL: https://www.screendaily.com/

reviews/la-palisiada-rotterdam-review/5178748.article. [in English]

References

Zhuravlova, T. (2018). Authorial Cinema of Ukraine in the Early 21st Century. Interpretation of Melodrama in the Works of Kira Muratova and Eva Neymann. *Ukrainian Art Studies: Materials, Research, Reviews*. Issue 18. P. 65-72. [in Ukrainian]

Ksaverov, S. (2023). *“La Palisiada”: the past between montage cuts*. URL: https://lb.ua/culture/2023/10/12/579044_lya_palisiada_minule_mizh.html (date of request: 28.10.2025). [in Ukrainian]

Polishchuk T. A., & Hutsal A. V. (2019). The film process in Ukraine in the 1990s. *Audiovisual art and production*, (2). P. 175. [in Ukrainian]

Sumarokov, A. (2020). *Contemporary Ukrainian Cinema as Political Discourse*. URL: https://moviegram.com.ua/new-ukrainian-cinema-political/ (date of request: 28.10.2025). [in Ukrainian]

Troitskyi, K. (2024). *The death penalty and the absurdity of the 90s. Why you should watch the film «La Palisiada»*. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2024/01/12/258809/ (date of request: 28.10.2025). [in Ukrainian]

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge. 256 p.

De Luca, T., & Jorge, N. B. (Eds.). (2011). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 288 p.

Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary* (Third ed.). Bloomington: Indiana University Press. 320 p.

Young, N. (2023). ‘La Palisiada’: Rotterdam Review. *Screen Daily*. URL: https://www.screendaily.com/reviews/la-palisiada-rotterdam-review/5178748.article. [in English]

Turianytsia Viacheslav

Hybridity as an aesthetic strategy in the film of Philip Sotnychenko: the evolution of the author’s style

Abstract. Purpose. To analyze the artistic features of Philip Sotnychenko’s cinema, defining the role of «hybridity» in the formation of his auteur style within the context of the contemporary Ukrainian «New Wave». To investigate the evolution of his film language – from early short films leaning towards documentary observation, to the feature-length debut La Palisiada, where the synthetic nature of cinema becomes a tool for understanding sociocultural transformations and historical memory. ***Research Methodology.*** The following methods were used: historical and cultural (analysis of the film process in Ukraine and the context of auteur cinema formation), formal and structural (study of the stylistic features of the director’s film language), narrative (analysis of plot construction strategies), comparative (comparison of Sotnychenko’s work with other representatives of the «New Wave» and global trends), systematization and generalization. ***Scientific novelty.*** Philip Sotnychenko occupies an important place among the new generation of Ukrainian filmmakers. His works are distinguished by an experimental approach to narrative structure, the use of archival materials, pseudo-documentary techniques, and visual minimalism. For the first time in domestic film studies discourse, a comprehensive analysis of the evolution of the director’s work, from short films to the feature-length debut, has been carried out, with an emphasis on the specifics of his «hybrid» style as a tool for deconstructing traumatic memory. ***Conclusions.*** The social and cultural prerequisites for the formation of Ukrainian auteur cinema in the 1990s–2010s, which created the basis for the formation of unique auteur styles relying on the aesthetic of hybridity, have been analyzed. The main aesthetic principles of Philip Sotnychenko’s direction have been defined, such as observationality, minimalism, analysis of institutional power, irony and anti-dramatism, emphasis on processes and rituals, and ethical restraint. Key short films (Tryzna, Hugs, Son, Nail, Technical Break) that demonstrate the formation of his style are analyzed in detail. Special attention is paid to the analysis of the film La Palisiada (2023) as the culmination of Sotnychenko’s style, where hybridity becomes a means of understanding collective memory and the traumatic experience of the 1990s.

Keywords: Ukrainian Cinema, Ukrainian New Wave, Philip Sotnychenko, film director, auteur cinema, hybrid cinema, slow cinema, docufiction, sociocultural context.

Подано до редакції 30.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.636:78](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345191

Станіславська Катерина,
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9026-6085
доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного виховання. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Kateryna Stanislavska,
Doctor of Study of Art, Professor, Professor of the Musical Education Department. Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ МУЗИКИ У ФОРМУВАННІ КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ХРОНОТОПУ

Анотація. У статті розглянуто сутнісні функції музики в кінематографі як чинника формування кінематографічного хронотопу. Проаналізовано, як музика акцентує рух, структурує час і репрезентує простір, перетворюючись із допоміжного елемента на активну складову художньої форми фільму. Простежено приклади з класичних і сучасних стрічок, які демонструють взаємодію музики й зображення у створенні єдиного просторово-часового континууму. ***Мета статті*** – виявлення й теоретичне обґрунтування функціональної ролі музики у формуванні кінематографічного хронотопу, зокрема аналіз тих її проявів, що забезпечують відтворення руху, репрезентацію простору та організацію часу в структурі фільму. Дослідження спрямоване на з'ясування, у який спосіб музика, взаємодіючи із зображенням, стає активним чинником побудови просторово-часової єдності кінематографічного твору. Базову ***методологію дослідження*** склали мистецтвознавчий і культурознавчий аналіз, системний і компаративний методи, а також соціокультурний, міждисциплінарний, синергетичний підходи. ***Наукова новизна*** викладеного матеріалу полягає: в обґрунтуванні музики в кінематографі як формотворчого чинника кінематографічного хронотопу; у функціональному підході до аналізу музики, що дає змогу простежити її роль у моделюванні простору, часу й руху як основних координат екранної реальності; у пропозиції інтерпретувати музику як поліфункційну систему, здатну інтегрувати візуальні, динамічні й темпоральні виміри кіномови. ***Висновок***. Музика в кіно виступає універсальним засобом організації екранної реальності, який надає їй ритму, глибини й динамічної цілісності. Три функції – наголошення руху, репрезентація часу і репрезентація простору – разом утворюють триєдину систему формотворення кінематографічного часопростору, у межах якої музика виступає активним структурним чинником. Вона не просто «супроводжує» кадр, а й визначає його внутрішню динаміку, емоційний темпоритм, глибинну архітектоніку часу і простору.

Ключові слова: музика в кіно, функції музики в кіно, рух, час, простір, часопростір, хронотоп.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Музика в кінематографі є не лише засобом емоційного впливу чи супроводом зображення, а складовою, що безпосередньо формує кінематографічний хронотоп – єдність просторово-часових координат екранного світу. Саме через музику кінематограф отримує здатність передавати рух, позначати простір і структурувати час – тобто втілювати свою головну художню природу кіно як мистецтва, що розгортається в динаміці й послідовності. Попри значну кількість досліджень, присвячених функціям музики у фільмі, питання її участі у формуванні хронотопу залишається недостатньо осмисленим у теоретичному вимірі.

Актуальність теми зумовлена потребою комплексного аналізу функціональної ролі музики в контексті просторово-часової організації кінематографічного твору. Сучасні тенденції в кіномузиці – від мінімалістичних структур до інтерактивних звукових рішень – засвідчують, що саме музика здатна надавати зображенню ритмічної, темпоральної й топологічної цілісності. Її поліфункційність робить музику універсальним інструментом режисера, який може водночас відтворювати рух, моделювати простір і розгортати час у межах кінокадру та за його межами.

Таким чином, осмислення функціональної ролі музики у формуванні кінематографічного хронотопу відкриває можливість глибшого розуміння взаємозв'язку між звуковою та візуальною природою кіно, а також сприяє уточненню місця музики як активного чинника художньої структури фільму.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Не применшуючи значення базових праць із кіномузики попередніх періодів, зосередимося на сучасних публікаціях. У межах теми функціональної ролі музики в кінематографі – зокрема її участі у формуванні простору, часу та руху – слід відзначити низку закордонних і українських публікацій, які, хоч і не охоплюють усі аспекти хронотопу, все ж лежать у площині нашого дослідження й дають змогу окреслити теоретичну базу та напрями інтерпретації.

Еміліо Аудіссіно в монографії «Аналіз кіно і музики: кінознавчий підхід» (Audissino, 2025) пропонує міждисциплінарний погляд на взаємодію музики й кінематографічного тексту. Акцент зроблено на тому, як музика формує наративну структуру, включно з питаннями монтажу, ритму, часу та простору. Особливо корисними для нас є міркування про монтаж часу і музичну темпоральність, що відкриває перспективу аналізу руху та ритму через музичний супровід.

У збірнику «Оксфордський посібник із дослідження кіномузики» (Neumeyer, 2014) представлено розвиток досліджень кіномузики як дисципліни в контексті історичних, технічних, культурних змін. У цьому виданні представлено аналіз того, як музика впливає на просторово-часову організацію кінотвору, що є релевантним для визначення хронотопу.

Цікавою в нашому контексті є колективна стаття (Richardson, Pääkkölä, Qvick, 2021), що досліджує способи взаємодії музики з темпоральністю та простором у фільмах «Інтерстеллар» та «Прибуття», використовуючи концепти мультисенсорності музики і кіно.

У публікації Святослава та Максима Мельничуків (Melnychuk & Melnychuk, 2025) музичні засоби в кінокультурі розглянуті як частина художньо-історичного контексту. Вказується, що музика не просто супроводжує картину, а моделює певні часові й просторові виміри екранного наративу. Хоч автори не використовують прямо термін «хронотоп», їхній підхід дає можливість побачити, як музика репрезентує історичний час і культурний простір у фільмі.

Поліна Харченко (Харченко, 2021) досліджує феномен інтеграції музики та зображення в кіномистецтві, зосереджуючись на структурно-композиційних аспектах кіномузики як елемента синтезу мистецтв. У центрі уваги авторки взаємодія візуального ряду й музичного супроводу, питання автономії музики і її залежності від образу. Вона, зокрема, зазначає, що музика стає не лише супровідним елементом, а й інтегрує часово-просторові аспекти фільму, створюючи нові смисли. Для нашої теми ця праця актуальна, адже вказує на необхідність осмислення музики не лише як «атмосфери», а й як активного компонента кінематографічної структури. Зокрема, дослідниця влучно зазначає: «…відповідно до своєї семантичної специфіки кінематограф спирається на часово-просторові взаємозв'язки. І в аспекті синтезу всіх складових структурної будови фільму привертає увагу один важливий показник, який має безпосереднє відношення до кіномузики: кінодія візуалізує рух і передає останній в його процесуальному

аспекті, але відмінно від того, як це мало місце в драматичному театрі та в музичній драмі, адже тут сприйняття глядача обмежується наявністю екрана. В той же час кіномузика, яка за своєю природою представляє розгортання дії у часі, сприяє утворенню додаткового семантичного простору, що має неосяжний інтерпретаційний потенціал і, у такий спосіб, надає додаткові можливості для розуміння сюжетної лінії кінотвору, посилює як емоційний вплив на сприймаючих, так і когнітивні уявлення останніх щодо екранної дії» (Харченко, 2021, с. 248-249).

Дослідження Владислава Каращука (Каращук, 2025) зосереджене на впливі звуку та музики на емоційну й когнітивну рецепцію глядача. Автор звертає увагу на інтерактивний аспект звукового супроводу кінематографа, який має й часово-просторовий ефект у сприйнятті фільму. У контексті хронотопу цікаво, що музика в цій праці виступає як чинник формування сприйняття руху або зміни просторових умов через звук.

Отже, існують певні наукові лакуни в контексті взаємодії музики з кінематографічним часопростором, одну з яких прагне заповнити ця стаття. Тож ***мета дослідження*** – виявлення й теоретичне обґрунтування функціональної ролі музики у формуванні кінематографічного хронотопу, зокрема аналіз тих її проявів, що забезпечують відтворення руху, репрезентацію простору та організацію часу в структурі фільму. Дослідження спрямоване на з'ясування, у який спосіб музика, взаємодіючи із зображенням, стає активним чинником побудови просторово-часової єдності кінематографічного твору.

Виклад основного матеріалу. Кіно і музика – два мистецтва, які, здавалося б, належать до різних сфер: одне апелює до зору, інше – до слуху. Водночас їхня взаємодія, як свідчать творча і дослідницька сфери, відкриває широкі можливості для міждисциплінарного аналізу: обидва феномени мають глибоку культурознавчу значущість і становлять невід'ємну частину сучасного мистецького досвіду, прагнучи передати емоції, ідеї, смисли.

Серед людей побутує думка: щоб при знайомстві виникла зацікавленість у спілкуванні, потрібне щось спільне, а щоб у подальшій комунікації інтерес не зник – потрібні особистісні відмінності. Поміркуємо, що ж спільне в музиці і кіно стимулювало їхнє обопільне бажання до взаємодії? І які відмінності обумовлюють їхню плідну взаємодію?

Музика і кіно – феномени *часові*. Зміст як музичного, так і кінотвору розкривається поступово, впродовж певного відрізку часу: починається, триває, закінчується. В чому принципова різниця між мистецтвами часовими і мистецтвами просторовими? – В характері комунікації з реципієнтом. Коли я рухаюся виставковою залою і оглядаю експозицію картин, скульптур чи інсталяцій, я сама вирішую, скільки часу хочу витратити на процес сприймання. У разі ж симфонії, вистави, фільму хронометраж визначений автором: саме стільки часу знадобилося автору для втілення задуму і саме стільки часу пропонується слухачу/глядачу для осягнення образу й ідеї. Попри те, що всі екранні мистецтва (кіно насамперед) є мистецтвами просторово-часовими (адже поєднують просторову зображальність і часовий розвиток дії), їхня темпоральність беззаперечна, як і часовість музики.

І музика, і кіно – мистецтва *звукові*. Якщо для музики звук це основний, онтологічний засіб її існування, то для кіно – лише один із засобів. Утім, наявність звукової складової (мовлення, музика, звуко-шумові ефекти, тиша й атмосфера) робить сучасний екранний твір спільним із музичним в контексті їхньої аудіальності.

І музика, і кіно *втілюють рух* у різних його видах і формах. Музичний образ – це результат неперервного руху музичної думки: руху інтонаційного, ладо-гармонічного, метро-ритмічного, темпо-динамічного тощо. Будь-які зміни в музиці – перехід одного звуку в інший, чергування ладових забарвлень, модифікації ритмічних малюнків, наростання чи згасання динаміки й темпу тощо – сприймаються нами, слухачами, як рух. Кіно ж саме було створене, щоб зафіксувати рух («кінематограф» з грецької – писати/зображати рух). Рух об'єктів усередині кадру, мімічні рухи, світло-тональні зміни, складні форми руху за допомогою монтажу – все це в сукупності дає можливість кінематографу своєрідно розгортати сюжет твору, розкривати його ідейно-емоційний зміст.

Можна говорити про *синтетичність* обох мистецтв, адже вони інтегрують різні форми художнього вираження задля створення цілісного емоційно-естетичного впливу. У кіно така синтетичність особливо відчутна: поєднуються літе-

ратурна основа (сценарій), візуальні образи, акторська гра, словесна дія, музика, шумові ефекти, монтаж та ін. Синтетичність у музиці виявляється в окремих жанрах і формах, зокрема: вокальна та вокально-симфонічна музика поєднує звуки з поетичним словом; опера і балет синтезують музичні, театральні, художньо-візуальні компоненти; мистецька форма інструментального та хорового театру демонструє поєднання академічного музичного виконавства з видовищною театралізацією та ін.

І музика, і кіно є доступними й демократичними мистецтвами. *Доступність* перцептивна обумовлюється тим, що ці мистецтва не потребують спеціальної підготовки для сприйняття: щоб насолодитися фільмом чи музичною композицією, не обов'язково розумітися на історії мистецтва чи знати жанрово-стильові особливості творів, – емоційний відгук трапляється (або ні) попри раціональну складову. Доступність технологічна сьогодні беззаперечна: спочатку радіо, потім телебачення, нині інтернет, стримінгові платформи та різноманітні ґаджети дають змогу слухати всю можливу музику й дивитися все можливе кіно будь-де і будь-коли.

Демократичність обох мистецтв обумовлюється універсальністю їхньої мови й образності: і музичні, і кінематографічні твори зрозумілі людині незалежно від національності чи культури. Кіно й музика мають вплив на всі прошарки аудиторії, на людей різного віку, статку, освіти. Фільм може одночасно бути шедевром для кінокритика й розвагою для глядача. Те саме з музикою – вона може звучати в концертній залі, в рекламі, на вулиці. Музика і кінематограф не мають соціальних бар'єрів, швидко реагують на актуальні події, проблеми суспільства, часто стаючи «голосом часу».

Іноді спостерігаємо *спільну термінологію* музики і кіно: найчастіше це музичні терміни, запозичені кінематографом і наповнені додатковими смислами (контрапункт, лейтмотив, темпоритм та ін.).

Головною ж відмінністю між кіно і музикою, яка забезпечує їхній тривалий союз і знаходить нові й нові форми їхньої взаємодії, назву *спосіб репрезентації* – абстрактність музики і конкретність кіно. Музика абстрактна: її образність не завжди підлягає однозначній інтерпретації, а зміст часто залишається відкритим для індивідуального осмислення; вона оперує багатозначними образами, викликає найрізноманітніші асоціації та відчуття. Натомість кіно апелює до конкретного візуального образу – демонструє простір, персонажів, події. Навіть коли фільм символічний чи експериментальний, глядач спостерігає певну конкретну візуальність.

Спільності й відмінності обумовили союз кіно й музики, який утворив багатовимірний часопростір – нову, цілісну реальність, нібито й умовну, але таку справжню. В німому кіно музика компенсувала відсутність живого голосу й звукових ефектів, створювала ритм сприйняття, поглиблювала емоційне враження. У звуковому – почала розмовляти з образом, сперечатися з ним, підсилювати або ж іронічно заперечувати його. Музика навчила глядача не лише бачити, а й відчувати фільм. І всі ми у своєму досвіді маємо підтвердження, що іноді саме музична тема стає пам'яттю про фільм – перші звуки відомої теми миттєво повертають нас у його світ. Тож музика в кіно є унікальним мистецьким феноменом, що відкриває людині не лише видимий, а й невидимий світ – простір почуттів, який матеріалізується лише в гармонійній єдності зображення і звуку.

Традиційно визначаючи кінематограф як синтетичне мистецтво, у якому органічно поєднуються елементи різних художніх практик (літератури, театру, живопису, фотографії, музики, хореографії та ін.), усвідомлюємо, що саме музика виявляє себе одним із найпотужніших засобів емоційного та смислового впливу. Сутнісна абстрактність, неконкретність музики, потенційна багатоваріантність її трактовок і тлумачень обумовлюють поліфункціональний характер звукового компонента на екрані. Кіномузика є важливим чинником, що безпосередньо впливає на формування емоційно-смислового простору екранного твору, виконуючи різні завдання – естетичного, емоційно-психологічного, формотворчого, семантичного штибу.

Галина Фількевич узагальнює всі завдання кіномузики до чотирьох основних: музика на екрані щось ілюструє, щось/когось характеризує, висловлює внутрішній стан персонажа/ів, виражає ідею твору (Фількевич, 2014, с. 110-122). Справді, взаємодія музики із зображенням у аудіовізуальному образі може здійснюватися на різних рівнях, проте якщо зображення здебільшого апелює до раціонально-пізнавальної сфери, то музика звертається до емоційної пам'яті й підсвідомості: створює той чи інший настрій, формує атмосферу

сцени, наголошує чи нівелює емоційний характер візуальної дії, спрямовує рецептивну чутливість глядача. За допомогою музики один і той самий візуальний кадр (наприклад, море з ледь помітними хвилями) у першому разі може сприйматись драматично й напружено, в другому – врівноважено й безтурботно.

Мирон Петровський ставить риторичне запитання, відповідь на яке ми знаємо: «Середи цих питань, мабуть, головне: чим бути музиці у фільмі – ілюстрацією, що прикрашає фільм, емоційним підказом, який роз'яснює те, що і без нього зрозуміло, чи активним засобом виразності в драматургічному арсеналі кіно?» (Петровський, 1967, с. 9-10).

Зоф'я Лісса ще в середині XX століття написала фундаментальну працю щодо ролі музики в кіно (Lissa, 1964), де визначила й охарактеризувала багато різноманітних функцій кіномузики. Ми ж зосередимося на тих трьох суттєвих функціях, які викристалізовуються з попереднього порівняння музичного і кіномистецтва, обумовлюючи формування єдиного аудіовізуального хронотопу: наголошення/представлення руху, часу і простору.

Наголошення руху. Вище ми вже говорили про важливу спільну рису музики і кіно – здатність втілювати рух. До того ж, сутнісна природа кінематографа (дослівно «писати/зображати рух») апелює насамперед до цієї характеристики.

Це ілюстративна функція, провідним принципом якої є синхронність відео і аудіо. Вона дає змогу відчути аналогію між наочним і звуковим рухом, звертаючи увагу глядача на форми руху в кадрі та на їхнє смислове наповнення, естетичне значення. З одного боку, музика виконує роль своєрідного звукового дублювання, з другого – слугує емоційним підсилювачем рухової дії на екрані. Вона артикулює кінетичний аспект зображення: рухи персонажів, транспорту, натовпу, тварин і птахів, дерев, вітру і дощу та ін. Синхронізуючись із ритмом, темпом, динамікою зорового ряду (або ж наділяючи його цими характеристиками), музика стає естетичним чинником сприйняття відповідного епізоду в повноті його часопросторової природи: кадр фіксує зміни в просторі, а музика допомагає ці зміни акцентувати, організувати та надати їм відповідного темпоритмічного пульсу.

Ще в німому кіно зовнішній музичний супровід відображав біг персонажів – швидкими пасажами, помірну ходу – маршами, танцювальні сцени – граційними вальсами тощо. А, наприклад, у класичних вестернах музика завжди акцентує темпоритм кінської скачки. Будь-які рухові дії персонажів (стрибки, падіння, ігрові рухи, бійки та ін.) можуть бути акцентовані музикою. При цьому той чи інший музичний інструмент або виконавські прийоми й штрихи можуть імітувати сам характер руху, наприклад: стаккато для стрибків, глісандо для ковзання, піцикато для обережного руху навшпиньки, маркато для важкого й акцентованого поступу, тремоло для тремтіння тощо.

Інколи музика створює ілюзію руху: безпосереднього руху в кадрі ми не бачимо, але він стає відчутним і зрозумілим завдяки звуковому супроводу. Наприклад, це може бути рух транспортного засобу (автомобіля, потяга, літака та ін.), коли ми бачимо крупний план героя чи інтер'єр салону, а музика в швидкому темпі, з ритмічним «стукотом», з імітацією коліс чи турбін, дає відчуття руху.

Це може бути сцена втечі-погоні, коли в кадрі ми бачимо напружене обличчя персонажа, який, можливо, ще й озирається, музика при цьому пришвидшується і глядач відчуває, що герой рухається, а за ним женуться.

Подібна ілюзія руху також усвідомлюється, коли рух відбувається поза кадром, в уявному просторі: музика, що його втілює, дає зрозуміти, що певна рухова дія наближується (летить снаряд, рухається натовп, їде автомобіль тощо).

Слід згадати і цікавий прийом передачі/наголошення внутрішнього (розумового) руху: персонаж може бути нерухомим, а музика відтворює «бурю думок» чи «швидкість переживань» героя. Так, наприклад, у фільмі «Реквієм за мрією» (2000, режисер Даррен Аронофскі, композитор Клінт Манселл) в багатьох епізодах, де персонажі зображені статичними, музика передає шалений темп їхніх внутрішніх станів. У фільмі «Ігри розуму» (2001, режисер Рон Говард, композитор Джеймс Горнер) є декілька епізодів, у яких ми бачимо головного героя Джона Неша (майбутнього нобелівського лауреата в галузі економіки), який працює над своєю теорією або напружено думає, намагаючись розгадати шифр, а музика передає активний темпоритм, бурхливість, іноді навіть шаленість його думок.

Загалом, ця функція формує особливий синтез зображення і звуку: вона організовує темпорит-

мічний малюнок фільму, допомагає глядачу інтуїтивно зчитувати динаміку подій, сприяє емоційній співучасті. Останнє відбувається ще й тому, що, сприймаючи рух в кадрі та чуючи музику, яка цей рух артикулює, глядач відчуває його в тілі завдяки тому, що музика провокує моторно-емоційний відгук. Тож саме через цю функцію музика і кіно знаходять одну з найглибших точок дотику.

Репрезентація зображуваного часу. Музика, звуко-шумові ефекти й тиша у своїй сукупності формують звукову структуру, яка здатна не лише супроводжувати події, а й конструювати часовий вимір у свідомості глядача. Узагальнюючи часові координати зображуваних подій, ми можемо говорити про минуле–теперішнє–майбутнє, дитинство–юність–зрілість–старість, ту чи іншу епоху, пори року, час доби та ін.

Вказуючи на часову приналежність подій (минуле, теперішнє чи майбутнє), музика виконує темпоральну функцію, створюючи відповідний емоційно-стильовий контекст. Різновидами темпоральної можна вважати ретроспективну функцію (музика переносить глядача в минуле, слугує звуковим знаком спогаду, флешбеку, історичної дистанції) та проспективну функцію (музика передбачає, натякає на події майбутнього, створює очікування, передчуття).

У цій же ролі музика в кіно може виконувати функцію темпорального орієнтиру: зміни темпу, ритму, фактури, гармонійної напруги дають глядачеві можливість відчути, що на екрані минає певний час, навіть якщо візуально подія залишається статичною. Такий плин часу спостерігаємо, наприклад, у фільмі «Інтерстеллар» (2014, режисер Крістофер Нолан, композитор Ганс Циммер), де головний герой Купер переглядає відеозаписи своїх дітей, зроблені впродовж понад двадцяти земних років. Візуально ця сцена мінімалістична: камера фіксує обличчя персонажа, тоді як динаміку часу створює саме звукова структура. Музика починається ледь помітно, як подих чи низький гул органа. Потім до неї приєднуються повторювані акорди, які повільно наростають. У партитурі Циммер використовує орган, струнні, фортепіано й синтезовані звуки, які утворюють безперервний плин, ніби дихання часу. Темп стабільний, але напруга зростає завдяки гармонійно-динамічному розгортанню. Мелодії як такої немає – є лише поступове «наростання тиску», що створює враження часу, що накопичується. Орган звучить як метафора всесвіту, вічності, нескінченності часу.

Музика в епізоді не лише супроводжує емоційний стан героя, а й озвучує сам хід часу, перетворюючись на його акустичний еквівалент. Звуковий потік трансформує статичний кадр у динамічну темпоральну подію, втілюючи головну ідею фільму – нерозривність часу, пам'яті та людських почуттів. У цій сцені музика фактично виходить за межі темпорального виміру й набуває екзистенційного характеру, стаючи виразом граничного людського переживання – вона створює враження злиття героя із самим часом: він більше не спостерігає його, а переживає як власну сутність. Музика артикулює екзистенційну драму Купера – втрату можливості бути присутнім у житті близьких, усвідомлення невідворотності плину часу, безсилля перед космічним масштабом буття. Музика озвучує онтологічну істину – час як форму існування людини: пам'ять і любов долають простір, але не здатні зупинити час. У цьому епізоді музика втілює філософське осмислення часу як сутності людського буття.

Звуковий ландшафт може відтворювати історичний час, репрезентуючи епоху через звуки характерного побуту, старі музичні інструменти, типові тембри або шумове тло (наприклад, потріскування вінілової платівки як знак минулого). У фільмі «Амадей» (1984, режисер Мілош Форман) музика Вольфганга Амадея Моцарта звучить і як внутрішньокадрова, і як закадрова. Використання автентичних інструментів створює історично достовірний музичний фон: сцена набуває «часової текстури» XVIII століття, глядач сприймає історичний період не лише візуально, а й акустично. У стрічці «Великий Гетсбі» (2013, режисер Баз Лурманн) музика поєднує джаз 1920-х із сучасним електронним аранжуванням. Дієгетична джазова музика – репрезентація культурного контексту подій фільму; вона є історичним маркером, який не лише емоційно підтримує сюжет, а й репрезентує час і атмосферу епохи, стаючи носієм культурно-часового коду.

Через зміну звукової перспективи, приглушення або спотворення шумів, введення повторів саунд-дизайн може передавати суб'єктивне переживання часу – наприклад, його уповільнення в момент страху чи, навпаки, прискорення у сценах паніки. У таких випадках звукова структура презентує внутрішній, психологічний час, від-

мінний від об'єктивного перебігу подій. Часовим маркером у подібних епізодах може виступати і тиша, позначаючи зупинку або «розрив часу».

Репрезентуючи час у кіно, звукові структури виконують багатовимірну функцію, поєднуючи темпоральну, емоційну та символічну складові. Через музичні мотиви, шумові ефекти та ритмічні структури глядач може відчути плин часу, зміну пори року чи часу доби, історичний контекст, а також суб'єктивне переживання героїв – від прискореного ритму екстрених подій до тягучого, затяжного часу очікування. В окремих випадках звукова структура не лише передає фізичний або календарний час, а й стає метафорою психологічного стану, життєвого шляху персонажа або культурно-історичної епохи. Таким чином, музика та звуки в кіно функціонують як презентанти часу, органічно інтегруючи його у драматургічну та емоційну тканину фільму, роблячи його сприйняття більш насиченим і багатошаровим.

Репрезентація зображуваного простору. У цій ролі музика та шуми озвучують, репрезентують простір, у якому розгортається дія. Звукова структура стає знаковим маркером певного місця, його акустичним кодом, втілюючи актуальну звукову атмосферу конкретного середовища. Ця функція актуальна, якщо ми, не дивлячись на екран, через звукові координати розуміємо, яке саме середовище, який саме простір зараз зображений: стадіон (з «кричалками» вболівальників, свистками, ударами по м'ячу), концертна зала (з настроюванням інструментів, співом чи грою музикантів, оплесками), нічний клуб, храм, ліс тощо.

У цій ролі звукова структура може представити глядачеві простір, навіть якщо у візуальному ряді він зображений мінімально чи взагалі лишається поза кадром – в такому разі ми говоримо про розширення просторових меж кадру, про презентацію уявного простору завдяки музиці й шумам. Наприклад: у кадрі інтер'єр кімнати без людей, але ми чуємо жіночий спів під фортепіано і розуміємо, що в сусідній кімнаті (поза кадром) героїня займається музикуванням, – музика розширила в нашій уяві простір кадру, репрезентуючи уявну кімнату з фортепіано й співачкою.

Коли глядач занурюється не лише у візуальні, а й слухові координати простору, це підсилює ефект присутності, простір здається «живим» і наповненим соціокультурними та емоційними смислами.

Проте, крім того, що музика може презентувати конкретний простір через його акустично-звукові координати, вона здатна відтворити емоційне наповнення конкретного середовища, наголосити «чуттєве тло» певної ситуації чи атмосфери. Так, наприклад, якщо пейзажна зйомка лісу супроводжується звуками шурхоту листя, дзюрчання струмочка, співу пташок – у цьому разі ми говоримо про репрезентацію простору: не дивлячись на екран, ми можемо впевнено визначити, якому простору чи середовищу властиві подібні звукові структури. Але той самий ліс можна супроводити на екрані лірично-споглядальною, світлою мелодію або втаємниченою і настороженою – нам пропонується конкретний емоційний знак, який змістовно спрямовує наше сприймання аудіовізуального образу. Якщо в першому разі звуковий супровід просто вказує на місце екранної дії (що? де?), то в другому – характеризує, емоційно забарвлює його (яке? як?).

У цій ролі, втілюючи драматизм, напругу, іронічність, поетичність тощо ситуації чи атмосфери, музика є не просто емоційним тлом, а виразним художнім інструментом. Вона здатна передати атмосферу небезпеки через дисонанси, невизначеність гармонії; створити відчуття спокою – через статичність фактури і рівномірний темпоритм; акцентувати романтику – завдяки м'яким тембрам і плавним мелодіям. Музика спрямовує глядача на сприймання епізоду як трагічного, комічного, ліричного, драматичного тощо.

У фільмі «Титанік» (1997, режисер Джеймс Камерон, композитор Джеймс Горнер) та серії фільмів «Пірати Карибського моря» (2003–2017) ми спостерігаємо морські краєвиди в їх природному звучанні та із застосуванням емоційно-характерологічної функції: в «Титаніку» музика створює емоційний портрет моря як прекрасної, але фатальної долі, внаслідок чого його звуковий простір стає одночасно естетичним і трагічним символом; у «Піратах…» звуковий ландшафт моря стає емоційним тлом для колективного геройства й свободи.

Отже, три основні функції – наголошення руху, репрезентація часу і репрезентація простору – разом утворюють триєдину систему формотворення кінематографічного часопростору, у межах якої музика виступає активним

структурним чинником. Вона не просто «супроводжує» кадр, а визначає його внутрішню динаміку, емоційний темпоритм, глибинну архітектоніку часу і простору.

Висновки. Музика в кінематографі є не лише елементом аудіального оформлення, а фундаментальним чинником формування кінематографічного хронотопу. Її здатність відтворювати рух, структурувати час і моделювати простір забезпечує цілісність екранного світу та гармонійне поєднання його візуальної й звукової складових. Саме музика здатна наділити зображення ритмічним пульсом, надати йому відчуття тривалості, розширити межі простору за кадром і створити відчуття глибинної реальності.

У результаті музика стає посередником між видимим і невидимим, між матеріальним і ментальним у структурі фільму. Вона не лише коментує, а й створює кінематографічний світ, роблячи його живим, дихаючим, сповненим багатошаровим відчуттям часу, руху і простору. Саме через функціональну роль музики кінематограф постає як мистецтво звуково-візуального хронотопу, у якому гармонія зображення й звуку втілює синтез просторово-часової реальності екранного буття.

Джерела та література

Каращук, В. (2025). Звук і музика в кіно: емоційний вплив на аудиторію у світлі проблеми інтерактивності. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Вип. 52. С. 36-43.

Петровський, М. С. (1967). *Музика екрана*. Київ: Музична Україна. 66 с.

Фількевич, Г. (2014). *Музика і кіно: статті, лекції, нариси-спогади*. Київ. 192 с.

Харченко, П. (2021). Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв. *Сучасне мистецтво: зб. наук. праць*. Вип. 17. С. 243-255.

Audissino, E. (2017). *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach*. Palgrave Macmillan. 245 p.

Lissa ,Z. (1964). *Estetyka muzyki filmowej.* Kraków. 488 p.

Melnychuk, S., Melnychuk, M. (2025). Art-history component musical filling in the focus of cinema culture. *SWorldJournal*. № 3 (30-03). P. 174-180.

Neumeyer, D. (ed.). (2014). *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford University Press. 683 p.

Richardson, J., Pääkkölä, A.-E., Qvick, S. (2021). Sensing Time and Space through the Soundtracks of «Interstellar» and «Arrival». *The Oxford Handbook of Cinematic Listening*. P. 385-406.

References

Karashchuk, V. (2025). Zvuk i muzyka v kino: emotsiinyi vplyv na audytoriiu u svitli problemy interaktyvnosti [Sound and music in cinema: emotional impact on the audience in the light of the problem of interactivity]. *Visnyk KNUKiM. Seriia «Mystetstvoznavstvo»*. Vyp. 52. P. 36-43. [in Ukrainian]

Petrovskyi, M. S. (1967). *Muzyka ekrana* [Screen music]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 66 p. [in Ukrainian]

Filkevych, H. (2014). *Muzyka i kino: statti, lektsii, narysy-spohady* [Music and cinema: articles, lectures, essays-memoirs]. Kyiv. 192 p. [in Ukrainian]

Kharchenko, P. (2021). Muzyka v kino ta problematyka syntezu mystetstv [Music in cinema and the problems of the synthesis of arts]. *Suchasne mystetstvo: zb. nauk. prats*. Vyp. 17. P. 243-255. [in Ukrainian]

Audissino, E. (2017). *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach*. Palgrave Macmillan. 245 p. [in English]

Lissa, Z. (1964). *Estetyka muzyki filmowej.* Kraków. 488 p. [in Polish]

Melnychuk, S., Melnychuk, M. (2025). Art-history component musical filling in the focus of cinema culture. *SWorldJournal*. № 3 (30-03). P. 174-180. [in English]

Neumeyer, D. (ed.). (2014). *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford University Press. 683 p. [in English]

Richardson, J., Pääkkölä, A.-E., Qvick, S. (2021). Sensing Time and Space through the Soundtracks of «Interstellar» and «Arrival». *The Oxford Handbook of Cinematic Listening*. P. 385-406. [in English]

Kateryna Stanislavska

The functional role of music in the formation of the cinematographic chronotope

Abstract. The article examines the essential functions of music in cinema as a factor in the formation of a cinematic chronotope. It analyzes how music emphasizes movement, structures time, and represents space, transforming from an auxiliary element into an active component of the artistic form of the film. Examples from classical and modern films are traced, which demonstrate the interaction of music and image in the creation of a single spatio-temporal continuum. The ***purpose*** of the article is to identify and theoretically substantiate the functional role of music in the formation of a cinematic chronotope, in particular, to analyze those of its manifestations that ensure the reproduction of movement, the representation of space, and the organization of time in the structure of the film. The study is aimed at clarifying how music, interacting with the image, becomes an active factor in the construction of the spatio-temporal unity of a cinematic work. The ***basic methodology*** of the study was art and cultural analysis, systemic and comparative methods, as well as socio-cultural, interdisciplinary, synergistic approaches. The s***cientific novelty*** of the presented material lies in: substantiating music in cinema as a formative factor of the cinematic chronotope; in a functional approach to the analysis of music, which allows us to trace its role in modeling space, time and movement as the main coordinates of screen reality; in the proposal to interpret music as a multifunctional system capable of integrating the visual, dynamic and temporal dimensions of film language. ***Conclusion***. Music in cinema acts as a universal means of organizing screen reality, which gives it rhythm, depth and dynamic integrity. Three functions – emphasizing movement, representing time and representing space – together form a triune system of shaping cinematic space-time, within which music acts as an active structural factor. It does not simply "accompany" the frame, but determines its internal dynamics, emotional tempo rhythm, deep architectonics of time and space.

Keywords: film music in cinema, functions of film music, movement, time, space, space-time, chronotope.

Подано до редакції 21.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 7+82]:002-025.43](045)
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345192

Оніщенко Олена,
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7118-3276
доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри гуманітарних дисциплін. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Olena Onishchenko,
Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Manager of Humanitarian Disciplines Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

СТРАТЕГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ ТАНДЕМУ/ТАНДЕМНОЇ ТВОРЧОСТІ: У ПОШУКУ ВТРАЧЕНИХ ІДЕЙ

Анотація. Використовуючи потенціал рефреймінгу, в статті розглянуто певні аспекти феномена тандему, який досліджувався авторкою в опції французького культуротворення другої половини XIX століття, однак опинилися поза увагою й були актуалізовані останніми розвідками українських культурологів у процесі аналізу тандемної творчості.

Виявляючи відмінності між даними явищами, у статті акцентовано необхідність визначення місця тандемної у загальній структурі художньої творчості, а відтак – артикулюється необхідність її контекстуалізації у колективному та виконавському типах чи надання самостійного статусу. Увага також зосереджується на зв'язку тандемної творчості з класичними видами мистецтва.

Особливий наголос робиться на унікальному зразку тандемної творчості у царині літератури – спадщині видатних французьких письменників братів Гонкур.

Ключові слова: творчий тандем, тандемна творчість, типи художньої творчості, видова специфіка мистецтва, теоретико-практичний-паритет, свобода самовияву.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Кардинальні зміни, що були спричинені метамодерністським поворотом, цілком закономірно актуалізували принципове оновлення спектра проблематики у різних галузях гуманістики. Зважаючи на відверте домінування міждисциплінарного підходу, це спонукає своєрідну «ланцюгову реакцію», коли одна теоретична проблема, сказати б, провокує виникнення наступної у суміжній гуманітарній площині. Наразі зазначимо, що подібна ситуація стосується не тільки «принципово нових» концептів, а переосмислення чи скоріше – пошуку інших ракурсів аналізу теоретичних питань, що формально вже набули класичного статусу.

Показовим у даному зв'язку є феномен художньої творчості, який традиційно є «привілеєм» естетичної науки, що, водночас, активно «співпрацює» у цій царині з психологією, мистецтвознавством, етикою. Проте останнім часом, дослідницькі інтенції означеного явища дедалі більше спрямовані у площину культурології, що артикулює «транскультурність» художньої творчості. Позачасовий характер її проблемного поля, вочевидь, не потребує додаткових аргументацій, оскільки постійно спонукає до визначення нових аспектів в її осмисленні, які, своєю чергою, відкривають шлях для нових стратегій.

Тектонічні трансформації стимульовані добою постмодернізму, розвинені перехідним етапом – пост+постмодернізмом, остаточно заглибив метамодерністський рух, що довів до своєрідного апогею культуротворчу «поліспрямованість». Відтак поліжанровість і полістилістика, які є показовими ознаками сучасних мистецьких практик, закономірно інспірували процеспол ітворчості, що, природно, потребуватиме детального осмислення, відкриваючи нові обрії в її осягненні.

Серед каталізаторів цього процесу ми, зокрема, виокремлюємо феномен творчого тандему і явище тандемної творчості, які останнім часом набули неабиякої актуалізації у полі української гуманістики.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Формат даної рубрики, що є обов'язковим для будь-якої розвідки, дає підстави артикулювати своєрідну тенденцію. Зважаючи, що кожна теоретична стаття передбачає акцентуацію певних положень наукової новизни, вона автоматично претендує бути, так би мовити, першопрохідцем у своїй проблематиці, а отже – презентація досліджень і публікацій з відповідної тематики зазвичай відбувається у, сказати б, в опосередкованому форматі. Це дає змогу позиціонувати предмет дослідження в опції загальних культуротворчих процесів, до яких, так чи інакше, дотична проблема, що порушується у статті.

Проте наразі ситуація є дещо іншою, адже дану розвідку стимулювали два абсолютно конкретні, певною мірою споріднені, але водночас і різнопланові дослідження: наша стаття «Тандем» як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини XIX століття» (Київ, 2022) і дисертація Г. В. Сирбу на здобуття ступеня доктора філософії «Тандемна творчість у художній культурі другої половини XX – початку XXI століть» (Київ, 2025).

Зрозуміло, що проблема, яка наразі розглядатиметься, спонукатиме звернення до низки досліджень зарубіжних і вітчизняних науковців – Н. Бурріо, Н. Жукова, Т. Кривошея, М. Корбелла, Л. Левчук, О. Поліщук, С. Холодинська та інші, що мають безпосереднє і опосередковане відношення до предмету нашої розвідки. Однак ще раз артикулюємо на її своєрідній неординарності, оскільки, спираючись на, так би мовити, конкретні напрацювання, було застосовано прийом «переосмислення» – рефреймінг, потенціал якого відкриває неабиякі теоретичні перспективи.

У зазначених наукових працях розглядаються певні аспекти феномену тандему, який досліджувався авторкою в опції французького культуротворення другої половини XIX століття, однак опинилися поза увагою і були актуалізовані останніми розвідками українських культурологів у процесі аналізу тандемної творчості.

Зважаючи на це, ***мета статті*** – аналіз певних аспектів останніх досліджень феномену творчий тандем і явища тандемна творчість, що опинилися чи то на маргінесах, чи взагалі не були враховані, однак відкривають для дослідників широкі перспективи для подальших теоретичних розмислів.

Виклад основного матеріалу. Написання даної статті було інспіровано своєрідною теоретичною комунікацією у форматі: здобувач (Г. Сирбу) – офіційний опонент (О. Оніщенко) у процесі захисту дисертації «Тандемна творчість у художній культурі другої половини XX – початку

XXI століть», реалізованої на кафедрі культурології Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, поданої на здобуття ступеня доктора філософії – травень, 2025 (науковий керівник, доктор культурології, професор Т. О. Кривошея). Аналіз дисертаційної розвідки стимулював рефреймінг певних ракурсів дослідження феноменів тандем/тандемна творчість, що безпосередньо і опосередковано завжди були у полі наших наукових інтересів.

Наразі зазначимо, що дослідження явища тандем ми конкретизували/персоналізували в опції французької культури другої половини XIX ст. і, зосередившись на чотирьох тандемах: *Теофіль Готьє – Шарль Бодлер*; *Огюст Конт – Іполіт Тен*; *Іполіт Тен – Еміль Золя*; *Стефан Малларме – Рене Гіль*, артикулювали два наріжні моменти. Перший – визначну роль у європейських культуротворчих процесах другої половини XIX ст. теоретико-практичного паритету, що зрештою виконав функцію «активізатора» культуротворення – другого принципового акценту нашої статті.

З плином часу очевидною стала необхідність зробити певні уточнення і висловити певні міркування, проте нормативи статті спонукають дотримуватися її обсягу, а відтак – наголосимо на одному положенні, що, власне, інспіровано фактором теоретико-практичного паритету як таким. Необхідно завважити, що, окрім тандему О. Конт – І.Тен, усі персоналії, до яких ми зверталися, були настільки ж яскравими практиками мистецтва, наскільки і самобутніми теоретиками. Імовірно саме з цього періоду – другої половини XIX ст. європейські культуротворчі процеси вирізняє ця особливість, що згодом дістає потужного розвитку наприкінці XIX–XX ст. і врешті-решт стимулює визначні прориви у царині авангарду.

Сьогодні, переосмислюючи концептуальну спрямованість нашої статті, стає очевидною необхідність акцентуації на ще одному важливому моменті – чіткому розмежуванні понять «творчий тандем» і «тандемна творчість», до чого нас, значною мірою, спонукала дисертаційна розвідка Г. Сирбу. Зокрема, серед низки положень новизни своєї праці, дослідник презентує методологічну оптику «застосування концептів «тандемна творчість» і «творчий тандем» для аналізу феноменів творчої взаємодії та мистецького проєкту» (Сирбу, 2025, с. 22).

Отже, стає очевидним, що «культуротворчі пари»: Т. Готьє – Ш. Бодлер, О.Конт – І. Тен, І. Тен – Е. Золя слід розглядати саме як творчі тандеми, оскільки наразі ключовим є момент, що визначає зміст тандему на, так би мовити, загальному рівні. Йдеться, і це нині є принциповим, про дві чи більше сутності, які йдуть одна за одною, а відтак – ключовим для тандему є чинник послідовності, а отже, попри все, – і творчого пріоритету.

Фактично у всіх виокремлених нами тандемах означений момент простежується досить чітко, окрім «культуротворчої пари» С. Малларме – Р. Гіль, що навряд чи може розглядатися як «чистий варіант» тандему. Адже фактично маємо показовий прецедент у царині й теорії, і практики мистецтва, коли, «тяжіючи» до формату тандему, однак остаточно не реалізуючись на його теренах, С. Малларме – Р. Гіль, вочевидь, надихали один одного, але водночас кожний, за великим рахунком, «працював» сам на себе.

Відтак наші розмисли, так чи інакше, розгортались у полі аналізу феномена тандем, тоді як розвідки Г. Сирбу актуалізували звернення до явища тандемної творчості, насамперед, в опції реляційної естетики Н. Бурріо. Це зумовило цілком закономірні інтенції дослідника і, зокрема, акцентуацію, що «естетичне явище мистецької тандемності у сучасних художніх практиках не вичерпується існуючими науковими рефлексіями та аналітичними напрацюваннями через багатоярусну організаційну складність та амбівалентно-полярну природу політворчості» (Сирбу, 2025, с. 19). При цьому Г. Сирбу відверто наголошує на феномені мистецького партнерства, що у новій культурно-мистецькій ситуації, актуалізуючи питання демократизації та міжособистісної комунікації, «стала наріжним засобом взаємодії між авторами (та/або арт-кураторами) різних творчих практик і зацікавленою аудиторією (слухацькою, глядацькою тощо) у художній культурі XX – початку XXI століття. Ця реляційна загостреність сприяла більш поглибленому розумінню та ґрунтовній інтерпретації новочасних творів мистецтва авангардного та експериментального формату» (Сирбу, 2025, с.19).

Відповідні концептуальні наголоси науковця стали підґрунтям його доволі розгорнутого куль-

турологічно-мистецтвознавчого дослідження тандемної творчості, що була конкретизована на прикладах і з класичного, і з постмодерністського мистецтва, зокрема: Дж. Кейдж – М. Каннінгем (композитор – хореограф); Ф. Фелліні – Н. Рота, І. Бергман – Е. Нордгрен (кінорежисер – композитор); П. Альмодовар – П. Бауш (кінорежисер – хореограф).

Предметний аналіз, здійснений Г. Сирбу шляхом опертя на засади реляційної методології Н. Бурріо, спонукає трансформувати новаторські стратегії у, сказати б, загальнотеоретичне річище, актуалізувавши питання, серед яких наразі виокремимо одне з фундаментальних – внутрішню структуру художньої творчості, яку утворюють три основні типи: індивідуальна, колективна і виконавська.

Розвиваючи свої міркування щодо тандемної творчості, Г. Сирбу зосереджується на прикладах, що, так чи інакше, пов'язані і з колективними, і, певною мірою, з виконавськими типами творчості. Відтак, на нашу думку, постає закономірне питання: тандемна творчість є їх різновидом чи може вважатися самобутнім явищем, яке вимагатиме відповідного осмислення та відпрацювання, вносячи неабиякі корективи у загальну структуру художньої творчості? Своєю чергою це актуалізує ще одну принципову проблему, що від доби Античності й до сьогодення значною мірою пов'язувала феномен художньої творчості з видовою специфікою мистецтва (класична доба) чи культурно-мистецькими-практиками (сучасний період).

Наразі зазначимо, що в будь-якому разі – чи розглядаючи тандемну творчість як самостійний тип художньої творчості, чи як різновид колективного та виконавського типів – очевидною є, так би мовити, «мистецька платформа» їх реалізації, що «відповідає» своєрідному принципу «або – або»: синтетичний вид мистецтва (театр, кінематограф), якщо оперувати «класичним понятійним апаратом», або новітні творчі акції, підмурівком яких, так чи інакше, є синтезуюче начало. І якщо експерименти у царині сучасних мистецьких практик, як ми показали вище, тлумачать питання тандемної творчості у доволі широкому вимірі, відверто артикулюючи комунікації у форматі «твір мистецтва» – «зацікавлений суб'єкт», проблема «видового пріоритету» і тандемної творчості у класичному варіанті містить доволі серйозні обмеження.

Так, в історії скульптури, живопису, музики, архітектури, вкрай важко віднайти приклади тандемної творчості. Не набагато легше це зробити і на теренах літератури, хоча один зразок, що, імовірно, є чи не найбільш вражаючим, вартий хоча б короткого коментування. Йдеться про тандемну творчість видатних французьких письменників – яскравих репрезентантів натуралістичного напряму – братів Жюля та Едмона Гонкур.

Слід завважити, що ми неодноразово у різних контекстах зверталися до їхнього доробку, проте неабиякий інтерес завжди стимулювала специфіка їхнього художнього мислення, яке без перебільшення є дивовижним феноменом. У нашій монографії «Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX – першої половини XX століття» (Київ, 2017), ми включили до структури «епістолярію» сегмент, який, формально, не відповідає його критеріям. Ішлося про унікальне, на нашу думку, явище в європейській художній культурі XIX ст. – «Щоденник» братів Гонкур, що позиціонувався письменниками як стенограма своєї доби. Водночас і епістолярій, і щоденники є різновидами, так би мовити, одного типу – мемуарної літератури, що, певною мірою, «виправдовувало» рішення ввести цю гонкурівську «стенограму» у концептуальний контекст нашої монографії.

Проте головним стимулом, вочевидь, був факт, що творчість цих письменників, поза сумнівом, є вражаючим прикладом «тандемного, занадто тандемного». Задля підтвердження своєї позиції ми звернулися до наступного вислову Е. Гонкура: «Цей щоденник – наша сповідь щовечора, сповідь двох життів, які *нерозлучні* у радощі, у праці і в стражданнях; сповідь двох душ-близнюків, двох розумів, які сприймають людей і речі настільки подібно, ідентично, однорідно, що така сповідь може розглядатися як вияв почуттів єдиної особистості, єдиного «Я» (Оніщенко, 2017, с. 72).

Слід зазначити, що такий своєрідний «самоаналіз» відкриває неабиякі можливості щодо дослідження психологічного сегмента художньої творчості, який стимульований особливою природою художнього мислення. Як ми акцентували у нашій монографії, до відповідних зізнань

братів Гонкур спонукали не тільки ситуації, так би мовити, творчого формату. Доволі часто вони були спричинені соціально-політичними катаклізмами в історії Франції, свідками яких письменники безпосередньо були: «Доволі показово, що *три людини* нашого часу, які <…> найбільш далекі від всього практичного, *три письменники*, які найбільш віддані мистецтву: Флобер, Бодлер і *ми* (виділено мною – *О.О.*), – потрапили при цьому режимі на лаву підсудних» (Оніщенко, 2017, с. 72).

Процитований фрагмент актуалізує розмисли принаймні щодо двох моментів. Перший – відверте позиціонування братами Гонкур себе «митцями, занадто митцями». Адже, зізнаючись у своїй відданості мистецтву, брати Гонкур, формально, дистанціюються від «всього практичного», саме під таким кутом зору сприймаючи суспільно/соціально-політичні процеси Франції, що розгорталися на їхніх очах. Відтак при першому наближенні письменники ніби виступають спадкоємцями орієнтиру свого видатного співвітчизника Т. Готьє, який, як відомо, декларував і сповідував ідею «чистого мистецтва».

Наразі зазначимо, що свою монографію «Елітарна література в іменах» Н. Жукова, цілком закономірно розпочала з презентації культуротворчих орієнтирів саме Т. Готьє, характеризуючи їх як «інтимну відгородженість», а отже – акцентувала на аполітичності письменника, що «багато в чому була обумовлена його належністю до другого покоління романтиків, <…> розчарування, яких “в суспільному житті” посилилося неоднозначними підсумками липневої революції 1830 року» (Жукова, 2016, с. 15).

«Політична відстороненість» Т. Готьє дістала своєрідну компенсацію на теренах естетичного, оскільки «життя для представників “мистецтва для мистецтва” не є <…> категорією, підпорядкованою красі, але в її рамках мистецтву відводиться особлива сфера: воно, з його специфічними цінностями, існує само для себе, виправдовуючи власне призначення тим, що несе в собі прекрасне» (Жукова, 2016, с. 15). Тож, розвиваючи потенціал вислову «пафос дистанції» Т. Манна, на нашу думку, слід говорити про «політичне дистанціювання», яке у «випадку Т. Готьє» зрештою спонукало і «дистанціювання естетичне».

Натомість у «випадку братів Гонкур» ситуація, що, за першого наближення може видатися суголосною орієнтирам Т. Готьє, є значно складнішою, а за великим рахунком – контроверсійною. Наголосимо, що їхні художні пріоритети аж ніяк не перетиналися з інтенцією «чистого мистецтва», зважаючи на приналежність до натуралістичного напряму, що зумовлювало відверте тяжіння до моральних провокацій, які руйнували ті критерії прекрасного, що їх сповідував Т. Готьє.

Певною мірою можна припустити, що брати Гонкур були серед тих «каталізаторів», розмисли яких, так чи інакше, уможливили вислів З. Фрейда: прекрасне – це те, що бентежить і виводить із стану рівноваги. Адже для французьких письменників прекрасне, сказати б, кореспондувалося з потворним і, що показово, кооптувалося у площину буденного/практичного: «Є багато визначень прекрасного у мистецтві. Що ж це? Прекрасне є те, що відштовхує неосвічений погляд. Прекрасне є те, що моя коханка і покоївка вважають потворним (про це пише Жюль, однак його повністю підтримує Едмон Гонкур)» (Оніщенко, 2017, с. 87).

До того ж, якщо художня творчість бр. Гонкур не була просякнута «пафосом політичного», їхній «Щоденник», зважаючи на його стенографічну спрямованість, звісно ж, не міг бути «роздумами аполітичних» (Т. Манн). Тож, описуючи ті чи інші політичні моменти, брати Гонкур доволі відверто декларували свою політичну позицію і не менш відверто демонстрували свої симпатії та антипатії. Відтак їхнє протиставлення «практичне/політичне» – «мистецьке/естетико-психологічне», на нашу думку, є своєрідним прийомом, що дав змогу братам Гонкур висловити «особисте, занадто особисте». Адже наразі йдеться про унікальний феномен в історії художньої творчості, коли творча особистість існує у форматі «подвійного суб’єкта», і, що є не менш вражаючим, це не умоглядний висновок теоретиків, а щире зізнання визначних практиків європейського культуротворення.

Таким чином, маємо показовий, а за великим рахунком – дивовижний приклад, що, з одного боку, спонукає до виокремлення психологічного сегменту, однак з іншого – загострює ще одне важливе питання. Воно аж ніяк не «працює» у «випадку Гонкур», проте набуває особливої значущості при розгляді творчого тандему, але, насамперед, тандемної творчості. Йдеться про

визначний потенціал психологічного чинника, який стає каталізатором морально-етичної складової, що, на нашу думку значною мірою пояснює причину поодиноких прикладів тандемної творчості в історії мистецтва.

Наразі наголосимо, що ми завжди артикулювали на особливому значені морально-етичного сегменту художньої творчості, який відкриває конче важливі зрізи у процесі аналізу феномену творчої особистості, творчого процесу, а отже – уможливлює появу того чи іншого художнього твору. Цей орієнтир актуалізує низку принциповихпроблем, відпрацювання яких з часом не лише не втрачає актуальності, а й узагалі набуває нових сенсів. Ідеться про явище «моральних провокацій» у мистецтві, що, своєю чергою,спонукає питання «професійної етики», своєрідним підмурівком якої може вважатися концепція «відповідальності митця». Остання, як відомо, увійшла у гуманітарний контекст завдяки резонансній праці Ж. Марітена, що її багатоаспектність і багатовимірність стимулюють до заповнення численних лакун, які завжди залишатиме такий складний феномен, як художня творчість.

Наразі акцентуємо і на такому важливому чиннику як свобода творчого самовияву, що містить доволі серйозний провокаційний момент, коли йдеться і про творчий тандем і, особливо, про тандемну творчість, що, як ми вже акцентували, актуалізує визначення її місця у «типологічному» контексті художньої творчості і зв'язок з видовою специфікою мистецтва.

Зрозуміло, свободу самовияву митця «забезпечує» низка елементів художнього мислення, серед яких особливо виокремимо художній образ. Визначаючи його сутнісні ознаки О. Поліщук, зокрема, наголошує, що «художній образ – багатозначний, і одним з аспектів багатозначності є недомовленість. Низка смислів, виявлених і потенційно присутніх, ось що виступає результатом художнього мислення. <…> До того ж художній образ являє собою немовби "сплав" раціонального та емоційного» (Поліщук, 2007, с. 89).

Зрозуміло, що складність і багатовимірність художнього образу завжди стимулюватиме інтереси науковців у різних контекстах наукових досліджень, проте наразі їх особливо «загострює» специфіка тандемної творчості, адже художні образи, які «формують» мистецький твір є виявом художнього мислення двох чи більше осіб. Перебуваючи в особливому форматі стосунків – співтворчості, митці, звісно ж, узгоджують «механізми» їх втілення, однак водночас постає питання: чи не виникає своєрідна конкуренція на теренах образного рішення чи інших елементів художнього твору, що неминуче загострює проблему домінування у творчому процесі?

Як ми вже зазначали, тандемна творчість реалізується, насамперед, на теренах тих видів мистецтва, якщо говорити про класичну традицію, що їх уможливлює колективний тип творчості – театр і кінематограф. Останній – дав низку показових прикладів, серед яких Г. Сирбу, зокрема, акцентує на, без перебільшення, вражаючому зразку: Ф. Фелліні – Н. Рота і, розглядаючи їхній незаперечний творчий/співтворчий прорив фільм «Вісім з половиною», завважує наступне: « … визначальна риса кінокартини <…>, яка потребує окремої дослідницької уваги – це звуковий простір фільму. <…> звукове оформлення має надважливе значення у контексті побудови цілісного художнього оповідання. На думку кінокритика Тулліо Кезича: якщо вилучити з цієї кінокартини музику Ніно Рота – і цієї картини більше немає. <…> звуковий простір надає фінальним сценам значення драматургічної єдності – музика вибудовує всю драматургію кінокартини» (Сирбу, 2005, с. 125).

Навряд чи можна заперечити висновок як італійського кінознавця, так і розмисли українського культуролога. Останній, що вже наголошувалося, досліджуючи потенціал тандемної творчості, апелює до аналітичного інструментарію реляційної теорії сучасного французького теоретика та арт-куратора Ніколя Бурріо (5), який сам, так би мовити, уособлює потенціал теоретико-практичного паритету. При цьому Г. Сирбу акцентує, що «реляційна методологія є органічною відповіддю на духовно-інтелектуальну трансформацію у сучасній художній культурі у бік певної демократизації <…> у межах міжособистісної комунікації» (Сирбу, 2005, с. 19) і наголошує, що «класична мистецтвознавча, естетична та соціокультурна ситуація, від якої відштовхується <…> Ніколя Бурріо, передбачає потужний духовно-інтелектуальний зв'язок між "об'єктом мистецтва" (мистецький твір, <…> режисерська постановка, виконавська інтерпретація, театральна вистава, перформанс, хепенінг <…>, різноманітні форми вираження концептуального мистецтва тощо) та

зацікавленим суб'єктом (слухач, глядач, реципієнт <…> тощо) (Сирбу, 2005, с. 35).

Це твердження повною мірою «вписується» в контекст сприйняття блискучого зразка тандемної творчості Ф. Фелліні – Н. Рота, що ми навели вище: «об'єкт мистецтва» – стрічка «Вісім з половиною» актуалізує «потужний духовно-інтелектуальний зв'язок» між «зацікавленими суб'єктами» – у цьому разі це Тулліо Кезич і Г. Сирбу. Однак постає інше, але цілком закономірне запитання щодо саме тандемної творчості: а як оцінювали її результат безпосередньо Ф. Фелліні і Н. Рота?

На жаль, інформації з приводу позиції цього видатного композитора ми не маємо, проте позицію Ф. Фелліні Г. Сирбу реконструює доволі чітко, апелюючи до його інтерв'ю 1963 року: «Коли я знімаю, збоку може здатися, що я знімаю щось незрозуміле, якийсь хаос. Потім я приходжу в монтажну з готовими кадрами, починаю монтувати; і коли підключається божественна музика Ніно Рота, я дивлюсь на результат і мене пронизує стривожена думка: «Невже це я зняв? Я не міг так зняти. Це більш за мене» (Сирбу, 2005, с. 126).

Зрозуміло, що таке зізнання Ф. Фелліні відкриває чималі перспективи щодо різноманітних тлумачень: і визнання геніальності Н. Рота, і розкриття секретів власної творчої лабораторії, які, слід визнати, насамперед і цікавили Г. Сирбу. Одначе у контексті наших розмислів особливо показовими є останні акценти режисера: «Невже це я зняв? Я не міг так зняти. Це більш за мене», що знову відсилають нас і до психологічного, і до етичного сегментів художньої творчості.

Наразі видається очевидним, що, відверто захоплюючись «божественною музикою» Н. Рота, Ф. Фелліні сприймав її як конче важливий чинник, проте все ж таки чинник, що є невід'ємною складовою, але все ж таки лише складовою унікального феномена, який у свідомості «зацікавлених суб'єктів» всіх «часів та народів», завжди ототожнюватиметься з Кіносвітом Великого Фелліні. Адже проблема, що не втрачатиме своєї актуальності на теренах художньої творчості – це проблема «Ego».

Не випадково відомий німецький психіатр Макс Нордау у своєму доволі суперечливому дослідженні «Виродження», що актуалізувало нашу розвідку, ключовою в якій стала інтенція «проєкт Анти-Нордау», зосередив увагу на двох важливих концептах психології художньої творчості – «еготизмі» та «егоїзмі»: «Еготизм – від англ. – самозакоханість – перебільшена оцінка самого себе та перебільшення почуття власної значущості» <…> тоді як егоїзм має, сказати б більш «заземлений» характер і, насамперед, спонукає людину здобути певний зиск» (Оніщенко, 2003, с. 155). Урахування цих моментів взагалі є конче важливим, і від них не можна дистанціюватися.

Не вдаючись до подальших розмислів з цього приводу, зафіксуємо наразі тільки один момент який, власне, і дає відповідь на головне питання, що ми поставили на початку нашої статті. Саме він фактично стимулював процес переосмислення і феномену творчого тандему, але передусім – тандемної творчості щодо його самостійного статусу у структурі художньої творчості чи все ж таки визнання різновидом колективного і виконавського типів. На нашу думку, відповідь, швидше за все, мусить бути на користь останніх – тандемна творчість є їх сегментом, оскільки паритет у творчому процесі, про який можна багато розмірковувати, насправді є доволі провокативним і в психологічному, і в морально-етичному плані.

Звісно ж, колективний тип творчості стимулює паритетну діяльність кожного, хто працює у такому форматі. При цьому він природно актуалізує ситуацію взаємозалежності й провокує такі морально-психологічні стани, як співіснування, самовираження, авторитаризм. Останній – на теренах колективного типу творчості завжди буде ототожнюватися з постаттю режисера, який, природно, змушений робити вибір, але не в етичному, а в естетичному плані, на всіх стадіях творчого процесу – від формування творчого колективу до остаточної реалізації задуму. Це покладає на нього естетичну відповідальність, а отже – залишає за ним у межах колективного типу творчості право першості, що фактично відбиває сутнісну ознаку тандему – слідування один за одним, а відтак – щільно пов'язаний із тандемною творчістю.

Виконавський тип, у першому наближенні, не так гостро ставить ці питання, проте такі складні і важливі трансформації, які реалізує його представник: трактовка, імпровізація, самовираження і – зрештою – самопопуляризація, також перехо-

дять у площину морального провокування, коли виконавський тип творчості презентують дві чи більше особистості, що, так само, є суголосним сутності і тандему, і тандемної творчості.

При цьому всі означені моменти, попри те, у царині індивідуального, колективного, виконавського типів чи сегменті двох останніх – тандемній творчості, «працюють». Митець, домінантним якого завжди було, є й, імовірно, залишатиметься егоцентричне начало, без якого, за великим рахунком, неможливе його існування та реалізація.

Дана стаття, написання якої було для нас принциповим, значною мірою стимулювалася великим Ніцшеанським гаслом «вічного повернення», що актуалізує своєрідний рефреймінг, даючи змогу під новим кутом зору подивитися на вже ніби «відпрацьовані» концепції. Понад те, ми позиціонуємо її як певний каталізатор, що, імовірно, спонукатиме нас до розгортання дослідницького проєкту, під умовною назвою: «У пошуках втрачених ідей…».

Джерела та література:

Жукова, Н. А. (2016). *Елітарна література в іменах: монографія*. Київ: Ін-т культурології НАМ України. 302 с.

Оніщенко, О. І. (2017). *Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX – першої половини XX століття: монографія*. Київ: Ліра-К. 268 с.

Оніщенко, О. І. (2023). Авторська інтерпретація концепції «виродження»: проєкт «анти-Нордау». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірн. наук. праць*. Вип. 33. С. 152-160.

Поліщук, О. П. (2007). *Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс*: *монографія*. Київ: Вид. ПАРАПАН. 208 с.

Сирбу, Г. В. Тандемна творчість у художній культурі другої половини XX – початку XXI століть. На правах рукопису. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2025. 194 с.

References

Zhukova N. A. (2016). Elitarna literatura v imenakh: monohrafiia [Elite Literature in Names: Monograph]. Kyiv: In-t kulturolohii NAM Ukrainy. 302 s.

Onishchenko, O. I. (2017). Kulturotvorchyi potentsial epistoliariiu: yevropeiskii dosvid druhoi polovyny XIX – pershoi polovyny XX stolittia: monohrafiia [The cultural potential of epistolary writing: the European experience of the second half of the 19th – first half of the 20th century]: monograph. Kyiv: Lira-K. 268 s.

Onishchenko, O. I. (2023). Avtorska interpretatsiia kontseptsii «vyrodzhennia»: proiekt «anty-Nordau» [The author's interpretation of the concept of «degeneration»: the «anti-Nordau» project]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho: zbirn. nauk. prats*. Vyp. 33. S. 152-160.

Polishchuk, O. P. (2007). Khudozhnie myslennia: estetyko-kulturolohichnyi dyskurs: monohrafiia [Artistic thinking: aesthetic and cultural discourse]: monograph. Kyiv: Vyd. PARAPAN. 208 s.

Syrbu, H. V. Tandemna tvorchist u khudozhnii kulturi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit [Tandem creativity in the artistic culture of the second half of the 20th – early 21st centuries]. Na pravakh rukopysu. Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2025. 194 s.

Olena Onishchenko

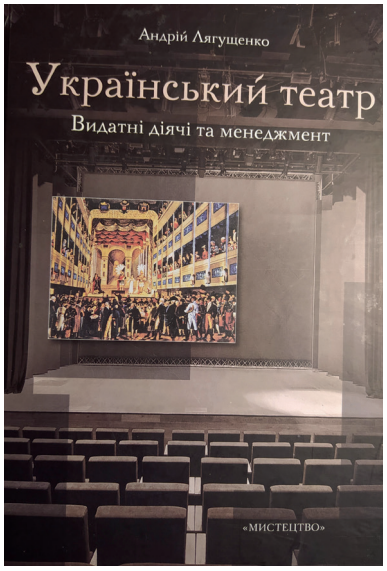
Strategies for researching tandem/tandem creativity: searching for lost ideas

Abstract. Using the potential of reframing, the article examines certain aspects of the tandem phenomenon, which was studied by the author in the context of French culture-building in the second half of the 19th century, but were overlooked and actualized by recent research by Ukrainian cultural studies scholars in the process of analyzing tandem creativity. Identifying the differences between these phenomena, the article emphasizes the need to determine the place of tandem in the general structure of artistic creativity, and therefore articulates the need for its contextualization in collective and executive types or granting it independent status. Consideration is also given to the connection between tandem creativity and classical art forms. Particular emphasis is placed on a unique example of tandem creativity in the field of literature: the legacy of the outstanding French writers, the Goncourt brothers. The author's reflections are based on material from their «Diary», which gives reason to speak of a «double subject» that brilliantly realized itself in the field of literary creativity. The analysis focuses on the ethical and psychological segment of artistic creativity in general and tandem creativity in particular, which prompts a reference to the classics of world cinema – the film «Eight and a Half», highlighting the creative tandem of F. Fellini and N. Rota. The article ***concludes*** that tandem creativity should be considered a segment of collective and performing types, and the research conducted demonstrates the considerable potential of reframing, which will stimulate further research.

Keywords: creative tandem, tandem creativity, types of artistic creativity, specific characteristics of art, theoretical-practical parity, freedom of self-expression.

Подано до редакції 03.10.2025
Підписано до друку 25.11.2025

БІБЛІОГРАФІЯ



Марина Гринишина,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри театрознавства.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6010-2282
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345194

Андрій Лягущенко. Український театр: видатні діячі та менеджмент : монографія. Київ, 2021. 495 с.

А. Г. Лягущенко у монографії «Український театр: видатні діячі та менеджмент» пропонує комплексне дослідження української театральної традиції, в якій мистецька творчість поєднувалась із раціональним менеджментом. Автор вдало комбінує культурологічну рефлексію із системним аналізом ролі видатних діячів театру в створенні сценічного організму. Провідна ідея монографії полягає у студіюванні феномену українського режисерського та організаційного таланту, проявом якого стали особистості – Іван Штейн, Людвіг Млотковський, Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський, Іван Мар'яненко, Лесь Курбас, Гнат Юра, Василь Василько – як особи, що гармонійно поєднували художнє творення з умінням організувати колективну сценічну працю. А. Лягущенко систематично описує менеджерську ефективність цих мистецьких постатей, наголошуючи на їхній здатності формувати тривалі театральні колективи й підтримувати стабільні моделі їхнього функціонування. Автор вдумливо аналізує ці різні моделі сценічних колективів, доходячи висновку, що деякі з них залишаються актуальними і для сьогоднішнього українського сценічного простору.

Монографія послідовно розкриває етапи еволюції організаційно-правових форм вітчизняного театру від кінця XVIII ст. до середини XX ст. Спочатку автор ґрунтує власну концепцію на топографічному принципі історико-театральних дослідів, запропонованому у 1920-х рр. батьком-засновником українського театрознавства Петром Рулінім. Тож працю починає розповідь про культурні осередки України XIX ст., в яких народжувався професійний український театр. Перший розділ містить головну думку про театр як важливий соціокультурний інститут, здатний виконувати комунікативну функцію зі структурування суспільства незалежно від свого місцезнаходження, тобто як у великому місті (Києві, Харкові, Одесі, Львові), так і в порівняно менших містах (Полтаві, Єлисаветграді). Подорожуючи театральною мапою цих міст, А. Г. Лягущенко висновує, що театральні приміщення сучасної України пройшли складний шлях трансформацій від примітивних, пристосованих під театри будівель до перлин європейської театральної архітектури.

Інша важлива тема першого розділу, що пунктиром проходить й крізь наступні частини, стосується відносин театрального мистецтва із владними структурами та українською громадськістю певних культурних осередків. У монографії доволі детально представлена безпосередня участь представників місцевої влади Харкова, Києва, Одеси, Львова, Полтави у процесах започаткування українського професійного сценічного мистецтва, а також вплив тамтешньої громадськості на театральні справи, спрямування зусиль приватної ініціативи на організацію постійно діючого театру.

Йдучи далі за перебігом історіографії театрального менеджменту в Україні, А. Г. Лягущенко присвячує другий розділ монографії формуванню організаційно-правових форм функціонування національного сценічного мистецтва у першій половині XIX ст. Йдеться про одноосібну антрепризу, за принципами якої працювали професійні росій-

ську-українські трупи, очолювані Іваном Штейном та Людвігом Млотковським, та акторські товариства, першим з яких був Полтавський вільний театр під керівництвом Івана Котляревського.

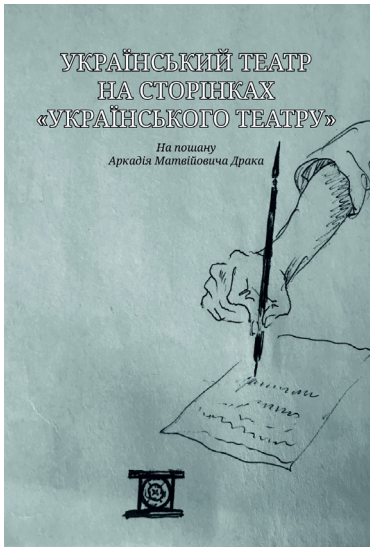
Автор тут відступає від топографічного принципу на користь культурно-історичного, біографічного та театрально-менеджерського аналізу. Застосування першого методу допомагає увиразненню місця та ролі в історії сценічного мистецтва перехідних організаційних форм, а саме шкільного та кріпацького театру, що на питомих теренах України передували становленню професійної сцени. Симбіотичне поєднання двох інших методологій дає змогу А. Г. Лягущенку сформувати чітке уявлення про те, як особиста організаційна майстерність впливала на становлення театральних інституцій в Україні.

У третьому розділі йдеться про творчо-організаційне становлення самостійних професійних національних колективів: 1864 р. – галицького театру «Руська бесіда», 1883 р. – першої трупи М. Кропивницького. Вершиною творчо-організаційного розвитку вітчизняної театральної справи у цей період автор справедливо називає фундацію та діяльність у Києві першого українського стаціонарного театру Миколи Садовського (1907–1919). Увагу також приділено існуванню та видозмінам основних організаційно-правових форм – приватної та колективної антрепризи, організації моделі вітчизняного театру як суто репертуарного, формуванню оригінальної організаційно-творчої структури національної сцени, заснованій на традиції синтетичного театрального видовища.

У четвертому розділі йдеться про те, як завдяки менеджерській діяльності видатних діячів-організаторів театральної справи національне сценічне мистецтво було перетворене на державну інституцію. У цій частині тексту біографічна методологія стає провідною, тож вивчення українських театральних особистостей, ключових для першої половини XX ст., превалює над історико-організаційною тематикою.

У підсумку видання «Український театр: видатні діячі та менеджмент» – це безперечно знаковий внесок в українську театрознавчу літературу. Монографія до того ж забезпечена численними ілюстраціями й портретами діячів, що надає можливість створити візуально-історичну панораму кількох театральних діб. Мова викладу тут – виважено-професійна, відтак книгу можна рекомендувати театрознавцям, культурологам, практикам театру і студентам театральних факультетів.

Подано до редакції 1.09.2025
Підписано до друку 25.11.2025



Юлія Щукіна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри театрознавства
ХНУМ імені І. П. Котляревського
*ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-8329-*6828
DOI 10.34026/1997-4264.37.2025.345196

Український театр на сторінках «Українського театру» / Аркадій Драк; упорядник Наталія Владимирова. Київ: Щек. 280 с.

Навчаючись на театрознавця в першій половині 2000-х, від завідувачки кафедри, знавця історії українського театру професора Галини Ботунової я вперше почула про Аркадія Драка і з її подання прочитала один із програмних текстів театрознавця. Стаття А. Драка «Спадщина, яку ми так і не осягнули», присвячена духовному (в сенсі християнському) коду штучно соціологізованої за радянської влади драматургії театру корифеїв, справила на мене сильне враження. Під її впливом навіть була зроблена доповідь про драматургію М. Кропивницького на Всеукраїнській конференції до 140-річчя від народження корифея, що її проводила кафедра театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського. Відгукувалося в пам'яті і по-батькові Аркадія Драка – Матвійович, нагадуючи, що син став продовжувачем театральної династії знаного сценографа, свого часу головного художника Театру імені Івана Франка. Тому на реалізацію ідеї професора Наталії Владимирової – видання досі розпорошеної в різних числах журналу «Український театр» частини спадщини А. М. Драка до його сторіччя – я чекала з нетерпінням.

Чергове видання із серії «Сценознавство», заснованої НАМ України, ІПСМ та КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, має у своїй назві дзеркальне подвоєння сенсів. І цей подвійний код посутньо реалізований всім ходом збірки.

Це видання адресоване науковцям. На його сторінках викладачі й студенти театральних ВНЗ знайдуть для себе масу фактів та аналітичної інформації про розвиток українського театру; а мистецтвознавці отримають свідчення глибокого (спадкового) знавця сценографії про її нову образність. На початку книги читач зустрічається з науковим есеєм «Історик сучасності» («нотатки на берегах») професора Олександра Клековкіна, в якому осмислено принципи і прийоми театрознавчого письма А. Драка. Послідовно розробляючи у низці словникових видань тему термінології світового та українського театру, О. Клековкін одразу акцентує увагу читача на ще одному подвоєнні сенсів цієї книги з серії «*Сцено*знавство». Термін «*сцено*графія», який був запозичений українцями з Греції і наявний в наших словниках часів шкільної драми, термін, яким ми всі сьогодні автоматично послуговуємося, у «застійні» часи, не без опору «старовірів» (влучне слівце А. Драка!) театральної спільноти, був повернутий до наукового та професійного обігу в Україні саме ним. Цього потребувала не мода, а усвідомлення А. Драком тих світоглядних, змістовних і технологічних змін, що відбулися в цій царині театрального мистецтва, що, у свою чергу, неминуче покликало за собою термінологічну реформу.

Діалектичність письма Аркадія Драка про театр Олександр Клековкін сформулював афористично: «Минуле в його дослідженнях ставало сучасним, а сучасність – історичною» (Клековкін, Історик сучасності, 2025, с. 28).

Водночас з тим, працю **Український театр на сторінках «Українського театру»** побудовано таким чином, щоб можна було дуже легко всотувати приховані в ній знання. Наталія Владимиро-

ва не створила академічного додатку з основними датами і звершеннями в житті Аркадія Драка. Однак написала геть не офіційну, дуже особистісну передмову, в якій змалювала «свій» образ цього дослідника театру та музейника: «Людина енциклопедичних знань, гострої і водночас – вдивовижу толерантної за інтонацією думки, глибинного розуміння значення художнього твору у контексті часу, природи театру, людина з візіонерськими передбаченнями <…> Драк є, на мій погляд, однією з найбільш крупних фігур національного театрознавства 2-ї половини XX століття» (Владимирова, Замість вступу, 2025, с. 5). У передмові Н. Владимирова поділилась і мотивом створення такої книги: «Як так сталося, що постать Аркадія Матвійовича, <…> нашого сучасника, практично пішла в небуття?» (Владимирова, Замість вступу, 2025, с. 5). Надзвичайно цінною видається мені у цій праці її завершальна частина – емоційні, людяні, просякнуті вдячністю, захопленням А. Драком спогади однієї зі старійшин театрознавчого цеху Галини Павленко. Важливим є, що до власних мемуарів про Вчителя авторка вплела і спогади про А. Драка його інших колег по Музею театрального, музичного і кіномистецтва України: Віталія Жежери, Олени Кононової, Ірини Мелешкіної, Роксани Скорульської, Тетяни Швачко. Тож сама спадщина текстів Аркадія Драка, надрукованих ним упродовж тридцяти років на сторінках журналу «Український театр», у композиції книги постає немов дорогоцінність в оправі вступної аналітики та завершального полілогу спогадів.

Подвійність коду цієї праці полягає у тому, що, засвідчуючи розвиток українського театру від 1940-х (спогади про евакуацію з театром ім. Івана Франка) і до кінця 1990-х, даючи глибоку ретроспективу в театр часів М. Щепкіна і К. Соленика, корифеїв чи доби авангарду, сам Аркадій Драк, зі своєю манерою театрознавчого письма, стає об'єктом аналізу для її читача.

На перший погляд, виданню **Український театр на сторінках «Українського театру»** бракує сучасного фахового театрознавчого посторінкового коментаря, який давав би зрозуміти читачеві (особливо студентській спільноті), як упорядниця ставиться до тієї чи іншої тези А. Драка у статтях «застійного» періоду. Втім, Наталії Владимировій органічно не властива позиція «виправлення помилок» Вчителя. Її позицію пам'яті без ретуші підтверджують дві-три тези з передмови, рівною мірою далекі як від обвинувального тону, так і від інтонації поблажливого виправдовування (мовляв, такий був час). Сторінки головного у республіці фахового журналу про театр віддзеркалюють нам, сьогоднішнім, хто живе в часі загарбницької російської війни в Україні, в які війни з цензурою, ідеологічними кліше, власними смаком і критеріями у буцімто мирні часи втягувала радянська система мистецтвознавця. Читаючи тексти А. Драка, просто-таки з полегшенням відчуваєш, як наприкінці 1980-х він нарешті зміг заговорити у своїх статтях повною мірою, власним голосом. До слова, в одній з останніх публікацій театрознавець-фронтовик залишив нам такий болісний, непарадний портрет війни, яка «завжди ґрунтується на знецінюванні людського життя і, зрештою, веде до моральної деградації, озлоблення, звикання до смерті» (Драк, На війні, як на війні, 1995, с. 238). Олександр Клековкін також – опосередковано – відповів на питання ставлення Аркадія Драка до часу, в якому минуло майже все його життя: «Він був надто тверезий, щоб любити те, чого не можна було любити» (Клековкін, Історик сучасності, 2025, с. 29).

Єдине, що дозволила собі змінити у статтях А. Драка упорядниця, так це хронологічну їх послідовність. Наталія Владимирова рубрикувала написані А. Драком тексти за жанровою природою: статті про сценографію; візії у минуле, сьогодення і майбутнє; рецензії, критичні огляди, сторінки театрального життя; портрети. Для авторки вступного есея найактуальніші статті А. Драка – це історичні та історико-теоретичні, в яких розкриваються «його наукові, естетичні та етичні принципи» (Клековкін, Історик сучасності, 2025, с. 8).

То яким же розкрився мені син Матвія Аркадій Драк у збірці його вибраних праць?

Театрознавцем, чий опір радянській регламентації критичного письма про театр був хоч і «оксамитовим», але наявним. У середовищі митців і критиків, від 1930-1940-х рр., наляканих боротьбою партії з режисерами-буржуазними націоналістами, які шукали національний ритм вистави (Курбасом, Ахметелі, Міхоелсом), він насмілювався робити ходом свого огляду республіканського мистецтва сценографії категорію національного. При цьому одним з перших застерігав від небезпеки «листівкового» етнографізму

рішення вистав «з незмінними тинами, соняшниками, мальвами, пірамідальними тополями, вітряками» (Драк, Важливо те, що зближує, 1972, с. 33). У другій половині 1970-х А. Драк писав про сценографа як про постать, «що виростає в одного з провідних творців спектаклю <…> митець, який специфічними засобами свого мистецтва міг би розповісти про "час і про себе"» (Драк, Потрібна творча особистість, 1976, с. 46). Наприкінці десятиліття театрознавець фіксував ще одну важливу рису сценографії як нової рушійної сили вистави: «Вона розрахована на найтіснішу взаємодію з акторами, драматичним словом, музикою» (Драк, Сценографія – шляхи і перепуття, 1979, с. 53). І, нарешті: «Сценографія сьогодні досягла того рубежу, коли функція художника стикується з функцією режисера» (Драк, Сценографія – любов моя, 1983, с. 62).

Якщо у застійні часи театрознавець вимушено відтворював лише групові портрети сучасного художника (всюдисущий культ деперсоналізації мистецтва і колективізму!), то від часів «перебудови» вільно осмислював постаті лідерів сценографії доби авангарду – Петрицького, Екстер, Хвостенко-Хвостова, Меллера та його учнів. Ці публікації збіглися у часі з потребою розробити нову концепцію музейної експозиції. А про громадянську позицію театрознавця А. Драка яскраво свідчить згадка ним у статті 1997 року про своїх видатних попередників – музейників П. Руліна та П. Долину, які «ризикуючи власним життям <…> утворили таємне сховище, спецхран» (Драк, Сценографи епохи Курбаса, 1997, с. 96), де переховували твори художників-авангардистів. Опубліковане театрознавцем у 1996 році розгорнуте обґрунтування оновленої експозиції театрального музею виявило цілковите розуміння А. Драком новітньої періодизації історії українського театру (в дусі гасел деколонізації).

Поза улюбленою темою сценографії А. Драк лишив нам у спадок чимало оригінальних фахових роздумів про музично-драматичні театри, специфіку вистав-мюзиклів, про класичну спадщину української драматургії на сцені різних десятиліть, про сторінки історії театрального музею і про методи акторської гри. Так, наприкінці 1970-х театрознавець публічно обґрунтовував неготовність українського театру грати драматургію Б. Брехта і недостатність органічно реалістичного способу існування актора в ролі, наголошуючи на необхідності володіння митцями стилями та вмінням «зробити» образ.

Рецензії на прем'єри Театру імені І. Франка, огляди тривалих гастролей у Києві провідних театрів республіки (харківських «шевченківців», львівських «заньківчан») були позначені індивідуальним стилем розмови А. Драка з колективами. Написані з увагою до поступу театрів зі значущою історією, ці аналітичні тексти залишили майбутньому досліднику театрального мистецтва цінний матеріал для реконструкції як вистав, так і центральних акторських образів. Зосереджуючись на окремих режисерських роботах, театрознавець доходив висновків щодо руху конкретного театру в часі, моделював його сьогоднішній образ, контрастно їх зіставляючи вистави різних стилів, дошукувався до причин творчих невдач, застерігав проти самоповторення, підтримував колективи у пошуках живого мистецтва.

З текстів А. Драка 1990-х років вимальовується портрет автора, відкритого до нових знань, обізнаного на методах дослідження мистецтва, якими сам він не міг скористатися. Так, вихованець кафедри театрознавства 1950-х років у сімдесятирічному віці розмірковував про перспективність дослідження «таїни, що зветься магією» (Драк, Спадщина, яку ми так і не осягнули, 1994, с. 126) театру корифеїв «методологією і досягненнями сучасної психології в галузі мистецтва, зокрема вченням психоаналізу, екстрасенсорики, енергетики» (Драк, Спадщина, яку ми так і не осягнули, 1994, с. 125-126). В іншій статті А. Драк виказував обізнаність у площині методу структуралізму.

У видання за редакції Наталії Владимирової, на перший погляд, локальна мета – збереження під однією обкладинкою значної частини театрознавчої спадщини однієї особистості. Проте – як органічно і своєчасно продовжила Наталія Вікторівна у книжці **Український театр на сторінках «Українського театру»,** розпочату у 2000-ні роки її старшим колегою та другом професором Богданом Козаком, низку републікацій, важливих для вітчизняного мистецтва та науки текстів: Дмитра Антоновича, Григора Лужницького, Людмили Дмитрової! Цей напрям було підхоплено у 2010-ті харківською і київською кафедрами театрознавства (видання спадщини Євгенія Русаброва, Валентини Заболотної), а продовжено на загальнонаціональному рівні у скомпонованій його учнями в окреме концептуальне видання

частині доробку Ростислава Пилипчука. Зусиллями родини, колег та учнів було складено книгу спогадів про Ганну Липківську. У 2020-ті вийшли друком ініційована Н. Владимировою книжка спогадів театрознавців Києва, Харкова, Львова про педагогів кафедри театрознавства КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого та жанрово безаналогова праця О. Клековкіна – методологічний конспект театрознавчої спадщини Петра Руліна. Учні, колеги та рідні Майї Гарбузюк видали монографією текст її кандидатської дисертації.

Отже, завдячуючи Наталії Владимировій, Галині Павленко та Олександрові Клековкіну, які колективно осягали спадщину Особистості й Фахівця, якого знали, поважали і любили, тепер і Аркадій Драк повернувся з небуття та посів належне йому місце в пантеоні національного театрознавства.

Подано до редакції 1.09.2025
Підписано до друку 25.11.2025

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. праць : Вип. 37 / М-во культури України, Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Гринишина М. (голова) та ін. – Київ : Видавництво Ліра-К, 2025. – 342 с. – Виходить двічі на рік.

ДО УВАГИ АВТОРІВ!

Цитування та внесення посилань здійснюється за **правилами APA-стиль** (див. сайт). Короткі цитати (3-4 рядки) подаються в лапках із зазначенням наприкінці в **круглих** дужках прізвища автора, року видан, сторінок. Розлогі цитати подаються **без лапок і з абзацу** через подвійний інтервал. Бібліографія – в алфавітному порядку без нумерації: 1-й рядок без абзацу, решта з відступом 1.25 також через подвійний інтервал. Референси – в тому ж порядку латиницею з дублюванням **назви** твору англійською в квадратних дужках.

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: ***постановка проблеми та її актуальність*** у загальному вигляді й її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; ***мета*** статті; ***аналіз 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 авторові 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 форматуватися 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 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 37

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
Національна рада України з питань телебачення та радіомовлення
(Рішення № 2534 протокол № 25 від 20.11.2025).
Ідентифікатор медіа – R30-06699.

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».
editorial@knutkt.edu.ua
+38 (044) 272-02-17

Керівник видавничого проєкту *Віталій Зарицький*
Комп'ютерний дизайн *Олена Щербина*

Підписано до друку 25.11.2025. Формат 60х84 1/8.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. аркушів – 39,64. Обл.-вид. аркушів – 37,12.

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»
Свідоцтво № 3981, серія ДК.
03115, м. Київ, вул. С. Чобану, 24
тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net