

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

НАУКОВИЙ ВІСНИК

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

Збірник наукових праць

Заснований 2006 р.

Випуск 35

Київ 2024

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

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Ірина Ян (голова) та ін. К., 2024 р. Вип. 35. 318 с.

ISSN 1997–4264

Чотири розділи 35-го випуску «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення» містять численні розвідки в галузі культури і мистецтва. Матеріали розділів «Сценічне мистецтво» та «Аудіовізуальні мистецтва» знайомлять нас із історією діяльності театрів та особистостями видатних режисерів і акторів, із сучасними технологіями та мистецькими інноваціями як театральних закладів, так і світу кіно, новими напрямками в розвитку цих видів мистецтв. Дослідження розділу «Культурологія» розповідають про нові напрями культурного розвитку як на теренах України, так і в світі, про взаємозв'язок європейського та українського мистецтва тощо. У розділі «Бібліографія» як завжди подаються рецензії на нові видання. Зважаючи на чималу кількість матеріалів і розмаїття тем, збірник буде цікавим для багатьох читачів.

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(Протокол № 15 від 26 грудня 2024 р.)

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

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

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Голова редакційної колегії

Ян Ірина, доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи та міжнародного співробітництва, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

Зубавіна Ірина, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України (Україна).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EDITORIAL BOARD

Chairman of the Editorial Board:

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

Editorial board:

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

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

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

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

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

Zubavina Iryna, Doctor in Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, chief researcher at the Modern Art Research institute of National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Kaminskaitė-Jančorienė Lina, Associate Professor, Doctor of Humanities, Lithuanian Academy of Music and Theatre (Lithuania).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЗМІСТ

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Петро Кравчук Історична тематика у драматургії І. К. Карпенка-Карого	8
Ольга Шлемко Театр Леся Курбаса: новаторські пошуки в царині сценічного мовлення	17
Руслан Неупокосів Сценічний трюк як інструмент створення глядацького враження	28
Ярослав Чигляєв «Документальний» театр Ервіна Піскатора: дадаїстські витоки та сучасний український контекст	35
Андрій Лягущенко Ритм епохи. Маловідомі сторінки історії народження балету «Болеро»	42
Дар'я Шестакова Сайт-специфік театр: особливості комунікації	50
Вікторія Бубнова Особливості жанру рецензії на сторінках журналу «Український театр» у 1970–1980-х роках	57
Богдан-Гордій Бенюк Український театр у часи суспільних криз: креативність і новаторство як шлях розвитку	65
Наталія Дніпренко Особливості участі глядача в нових медіа	72
Євген Локтіонов «Метод – художній метод – творчий метод»: досвід сценічної практики	81
Дар'я Рудая Візуальна складова образної системи вистави театру ляльок (на прикладі постановок Київського муніципального академічного театру ляльок на лівому березі Дніпра)	89
Петро Бенюк Дуалістичний вияв у постановці Львівської національної опери «Тіні забутих предків»	98
Олександр Левицький Актор і музика: координація, взаємодія, партнерство	109
Дар'я Іванова-Гололобова Португальський народний ляльковий герой Дон Роберто: не подібний до подібних	115
Петро Богомазов Особливості побудови атмосфери в постдраматичному театрі	122

АУДІОВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

Оксана С. Мусієнко Кінематограф у дзеркалі екрана: задум і втілення	130
Роман Росляк Формування нормативно-правової бази вітчизняної кінематографії за доби Української революції (1917–1919 рр.)	145
Сергій Калантай Українське кіно в умовах війни: особливості та виклики	153
Галина Погребняк Кінематограф Близького Сходу: авторські режисерські меседжі	159

CONTENT

SCIENE ART

Petro Kravchuk Historical topic in the dramaturgy by I. K. Karpenko-Karyi	8
Olga Shlemko Les Kurbas Theatre: innovative searches in the field of stage speech	17
Ruslan Neupokoiev Stage trick as a tool for creating a spectatory experience	28
Yaroslav Chyglyaiev «Documentary» theater of Ervin Piscator: Dadaist origins and modern Ukrainian context	35
Andrii Liagushchenko Rhythm of era. Little-known pages in the history of the birth of the ballet «Bolero»	42
Daria Shestakova Site-specific theatre: communication features	50
Viktoriia Bubnova The Specifics of the Review Genre in the Pages of the 'Ukrainian Theatre' Journal in the 1970s–1980s	57
Bogdan-Gordii Beniuk Ukrainian theater projects in times of social crises: creativity and innovation as a path to development	65
Nataliia Dniprenko Peculiarities of viewer participation in new media	72
Yevhen Loktionov Method – artistic method – creative method: in the context of stage practice	81
Daria Rudaia The specificity of the figurative system of performances of the contemporary Ukrainian puppet theatre	89
Petro Beniuk Dualistic manifestation in the performance of the Lviv national opera «Shadows of forgotten ancestors»	98
Oleksandr Levytskyi Actor and music: coordination, interaction, partnership	109
Daria Ivanova-Hololobova Portuguese folk puppet hero Don Roberto: unlike any of his kind	115
Petro Bogomazov Features of the atmosphere framework in post-dramatic theatre	122

AUDIOVISUAL ARTS

Oksana S. Moussienko Cinematograph in the mirror of the Screen: idea and implementation	130
Roman Rosliak Formation of the regulatory and legal Framework of Domestic Cinematography during the Ukrainian revolution (1917–1919)	145
Serhii Kalantay Ukrainian cinema in times of war: features and challenges	153
Halyna Pogrebniak Cinematography of the Middle East: author's director's messages	159

Тетяна Журавльова Мелодрама в процесах мистецької рефлексії в сучасному українському та польському кінематографі.....	169
Оксана О. Мусієнко Кіномитці з українським корінням: продюсер Девід Селзник.....	178
Павло Сушко Модернізація підготовки продюсерів в Україні: проблеми та перспективи	185
Алла Демура Культурна травма: роль екрана у формуванні колективної ідентичності під впливом пережитого болю.....	194
Володимир Галицький Особливості роботи з кольором у створенні художнього образу фільму: на прикладі робіт провідних майстрів голлівудського кінематографа	203
Максим Клопенко Екзистенціальні мотиви у фільмах режисерів Польської школи кіно. Частина 2	211
Кирило Земляний Іранський кінематограф: феномен гібридності.....	220
Владислав Омелянчук Катарсис через звук: музика, звукові ефекти та тиша як інструменти емоційного впливу в кінематографі.....	226
Іван Марченко Освітні медійні інновації у світових навчальних практиках.....	234

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Олена Оніщенко «Правда – постправда»: теоретичні інновації метамодерністського проекту	244
Катерина Станіславська Соціальна темпоральність акціонізму в сучасній видовищній культурі (на прикладі творчості Бенксі)...	252
Алла Литвиненко Біографічна традиція в українській музичній культурі: темпоральний аспект	261
Марина Тернова «Автобіографія» Р. Дж. Колінгвуда як інтерпретаційний варіант «біографічного методу»	268
Дмитро Улановський Елементи метамодерну у креативному контенті онлайн-платформ	275
Валерій Полонський Деякі аспекти розвитку культури та мистецтва єврейської меншини України: історія і сьогодення	283
Богдан Аксютенко Європейський фестивальний рух як форма культурної взаємодії циркового мистецтва.....	294
Святослав Галиук Розвиток і функціонування креативних індустрій у сучасном культурному обширі.....	305

БІБЛІОГРАФІЯ

Наталія Владимірова Миленька Галина. Театральне мистецтво Західної Європи першої половини XIX століття: навчальний посібник	314

Tetyana Zhuravliova Melodrama in the processes of artistic reflection in modern Ukrainian and Polish cinema	169
Oksana O. Moussienko Filmmakers with Ukrainian roots: producer David Selznick	178
Pavlo Sushko Modernization of training of producers in Ukraine: problems and prospects.....	185
Alla Demura Cultural trauma: The role of the screen in shaping collective identity influenced by experienced suffering	194
Volodymyr Halytskyi Peculiarities of working with color in creating an artistic image of a film: on the example of the works of the leading masters of Hollywood cinematography	203
Maksym Klopenko Existential motifs in the films of directors of the Polish School of Cinema. Part 2	211
Kyrylo Zemlianyi Iranian cinema: phenomenon of hybridity	220
Vladyslav Omelianchuk Catharsis through sound: Music, sound effects, and silence as tools of Emotional impact in cinema	226
Ivan Marchenko Educational media innovations in global teaching practices.....	234

CULTUROLOGY

Olena Onishchenko «Truth is post-truth»: theoretical innovations of the metamodernist project.....	244
Kateryna Stanislavska Social temporality of actionism in modern spectacular culture (on the example of Banksy's work).....	252
Alla Lytvynenko Biographical tradition in the Ukrainian musical culture: temporal aspect	261
Maryna Ternova «An Autobiography» by R. G. Collingwood as an interpretive version of the «biographical method»	268
Dmytro Ulanovskyi Elements of metamodernism in the creative content of online platforms.....	275
Valerii Polonskyi Some aspects of development of culture and art of the Jewish minority of Ukraine: history and present.....	283
Bohdan Aksiutenko The European festival movement as a form of cultural interaction in circus art.....	294
Sviatoslav Galiuk Development and functioning of creative industries in the modern cultural space	305

BIBLIOGRAPHY

Natalia Vladimirova Mylenka Halyna. Theatrical art of Western Europe of the first half of the 19th century: a study guide.....	314

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО



Кравчук Петро Іванович,
кандидат мистецтвознавства, професор
кафедри театрознавства, заслужений діяч
мистецтв України. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

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

ІСТОРИЧНА ТЕМАТИКА У ДРАМАТУРГІЇ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Анотація. Мета статті – висвітлити поетику та ідейно-естетичну значимість п'єс видатного драматурга І. К. Карпенка-Карого на історичну тематику, які займають вагомую частку у письменницькій діяльності митця. **Методологія дослідження** передбачає комплексний підхід, що враховує і теоретико-методологічні проблеми театрального мистецтва, і реальні практичні наслідки. В процесі роботи над текстом статті використано метод історичної реконструкції вистав, що базується на систематизації та узагальненні історичного досвіду і сучасного опанування проблеми. Застосовуються також структурно-функціональний метод та метод аналогій. **Наукова новизна** полягає в тому, що проаналізовано методику праці І. К. Карпенка-Карого над історичними матеріалами різних епох. Висвітлено специфіку жанрово-композиційної побудови маловідомих історичних п'єс «Мазепа та «Гандзя». Зроблено порівняльний аналіз цих творів з найвагомішою історичною трагедією драматурга «Сава Чалий». **Висновки.** Розглянутий майже двадцятилітній період роботи І. Карпенка-Карого над історичною тематикою для драматурга був напруженим і складним часом написання історичних п'єс. «Сава Чалий», «Мазепа» та «Гандзя» відіграли велику роль не лише у пізнанні широкими верствами читачів і глядачів подій і постатей далекого минулого у розмаїтті його форм та ідеалів, а й у розвитку українського театру кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Ключові слова: жанрові ознаки драматургії, романтична драма, театральний процес, режисерське прочитання, акторський ансамбль, гастрольна діяльність трупи, театр корифеїв, акторська творчість.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Актуальність проблеми визначається недостатнім станом дослідження сучасними мистецтвознавцями письменницької діяльності видатного діяча театральної культури кінця ХІХ – початку ХХ століття. Своєрідний, з новаторськими особливостями, драматург, неповторний визначний актор і вдумливий режисер, разом із своїм не менш талановитим братом П. Саксаганським, близько двадцяти років очолювали одну з найкращих українських труп, де фактично майже всі п'є-

си автора мали своє сценічне першовтілення. Як драматург-новатор він переконливо інтерпретував складні й невичерпно-суперечливі теми як сучасного йому життя, так і давно минулих історичних подій і розв'язував їх як класик – у вимірах вічності. Історичні п'єси «Бондарівна», «Лиха іскра поле спалить і сама щезне», «Сава Чалий», «Мазепа», «Гандзя» – трактували, збагачували і робили український народний театр самобутнім, правдивим і життєствердним. Глибоко психологічні історичні драми І. К. Карпенка-Карого залишалися

актуальними впродовж століть, вони і сьогодні не втрачають своєї цінності й для духовно-розумового збагачення української людності, й для розвитку національного театрального мистецтва, тому вимагають уважного і всебічного дослідження.

Мета статті – висвітлення поетики та ідейно-естетичної значимості п'єс видатного драматурга І. К. Карпенка-Карого на історичну тематику, які займали вагому частку у письменницькій діяльності митця.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. На превеликий жаль, останніми роками зацікавлення дослідників літературною творчістю визначного письменника і плідного діяча театру І. К. Карпенка-Карого, багатожанровою поетикою його п'єс значно послабилось. У роботі доводиться послуговуватися працями, що видавалися значно раніше: «Драматургія І. Тобілевича» Я. Мамонтова (1931), «Драматургія Тобілевича» О. Борщоговського (1948), «І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич)» Л. Стеценка (1957) – саме ті роки, коли українська історична драма не лише не популяризувалась, а й інколи заборонялась. І хоча праця С. Дем'янівської «Іван Карпенко-Карий. Життя і творчість» була написана вже в новітні часи (1995), але авторка спромоглася ґрунтовно проаналізувати лише три п'єси Тобілевича – «Бондарівна», «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» та «Саву Чалого», а такі як «Мазепа» й «Гандзя» не були у дослідженні навіть згадані. У статті орієнтацію на історичну тематику п'єс І. Тобілевича розширили спогади майстрів сцени, що роками спілкувалися, а то й були зріднені з драматургом, як, наприклад, його дружина С. Тобілевич у багатосюжетній книжці «Мої стежки і зустрічі» (1957), праця І. Мар'яненка «Минуле українського театру» (1953), а також матеріали архівів і періодичної преси кінця XIX початку XX століть. Не можна пропустити й праці одного з найвидатніших майстрів і теоретиків театральної культури І. Я. Франка. У його літературно-критичній спадщині великим пророчим здобутком залишається й по сьогодні дві статті, присвячені драматургії І. К. Карпенка-Карого, а саме – відгук на вихід у світ першого тому «Драм і комедій» письменника, опублікованого в журналі «Життя і світ» (1897) та всебічно розгорнута наукова розвідка «Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)», вміщена в «Літературно-науковому віснику» (1907, Т. X, кн. 11). Хоча за розміром ці статті І. Франка різні, але за

концепцією, оцінками, аналізом класичної драматургії І. Тобілевича вони становлять єдине ціле. Особливо важливим спостереженням І. Франка є оцінка п'єс на історичну тему, де виділено одну з найкращих трагедій «Сава Чалий». І хоч з'явилися ці праці І. Франка понад століття тому, їх суспільно-громадянська актуальність і професійна, ідейно-естетична значимість – зовсім не замулились сьогодні. Більшість з перелічених видань сьогодні вже стали бібліографічною рідкістю.

Але в даній статті використано доробки дослідників творчості І. К. Карпенка-Карого останніх десятиліть, а саме, О. Бабенко «Самоцвіти степів полинових» (До 130-річчя театру корифеїв), 2012. У праці відтворено реформаторську діяльність в організації театральної справи не лише М. Кропивницького, а й родини Тобілевичів – утворення першої української високопрофесійної трупи в Єлисаветграді (27 жовтня 1882 р.), що стало значною подією не лише в українському театальному процесі, а й у розвитку вітчизняної художньої культури. Включено до аналізу дослідження сучасного літературознавця В. Івашкова «Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): нарис життя і творчості» (Тернопіль, 2011). У монографії автор висвітлює основні віхи життєво-творчого шляху видатного українського театального діяча, подано важливу корисну інформацію щодо художніх засобів, за допомогою яких Карпенко-Карий розкривав глибокі історико-соціальні конфлікти і створював різноманітні, виняткові та переконливі характери. У науковому виданні А. Новікова «Українська драматургія і театр (від найдавніших часів до початку XX ст.)», Харків, 2011 р. – значна увага приділяється дослідженню драматургічного доробку І. Карпенка-Карого. Цілісним і послідовним є відтворення життєтворчості драматурга у збірнику спогадів «Театр як доля: Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)», виданому в Кіровограді у 2012 році.

Виклад основного матеріалу. У драматургічній творчості І. Тобілевича (Карпенка-Карого) виявлено широке жанрово-тематичне розмаїття його творів: психологічні драми і сатиричні комедії, мелодрами і драматичні балади, історичні драми та трагедії, ліричні комедії й фарси, трагікомедії і гротеск. Серед його творів значне місце посідають п'єси про історичне минуле. З 25-ти оригінальних творів до групи історичних слід віднести 6 п'єс: «Бондарівна» (1884), «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» (1886), «Паливода XVIII століття» (1895), «Мазе-

па» (1896), «Сава Чалий» (1899), «Гандзя» (1902). Проте історичні п'єси драматурга у жанрово-стильовій поетиці також не є однорідними. Найбільше автором представлений жанр романтичної драми «Бондарівна», «Лиха іскра поле спалить і сама щезне», «Мазепа» і «Гандзя», ближче до них як творінь романтично-побутового напрямку належить комедія-жарт «Паливода XVIII століття», проте зовсім окремо виділяється п'єса «Сава Чалий» – як талановитий зразок реалістичної трагедії. До речі, єдиної трагедії у репертуарі українського класичного театру. Таку різножанровість п'єс на тему історичної минувшини можна пояснити як тематикою і сюжетом історичних матеріалів, відібраних автором для драматургічного відтворення, так і часом написання творів у різних періодах творчості, в інтервалі з 1884 до 1902 років.

В основу п'єси «Сава Чалий», що є переконливим зразком романтично-героїчної трагедії і яку І. Франко назвав «архівом нашої літератури», покладено дійсні історичні події XVIII ст., що знайшли своє тлумачення в українській народній пісні, у якій засуджується зрада Сави Чалого і прославляється відвага і мужність народного месника Гната Голого.

Ця пісня мала широку популярність і розповідала про події, які відбувалися в 30–40-х роках XVIII ст. на Правобережній Україні. У ній повідомлялося, що Сава Чалий – міщанин з Комаргорода Ямпільського повіту на Вінниччині, який спочатку був двірським козаком, а потім сотником у князя Любомирського. Коли у 1734 р. на Правобережній Україні спалахнуло народне повстання проти польських магнатів, у якому брали участь і козаки, Сава Чалий приєднався до повстанців. Та незабаром зрадив їх, покаявся перед шляхтою і став слугою магната Потоцького. Як хоробрий воїн, він завдав багато лиха повстанцям: убивав їх, грабував і спалював православні церкви. За це гайдамаки вирішили покарати його смертю. Здійснити присуд зобов'язався колишній побратим Сави – Гнат Голій. І на Різдво 1741 р. Гнат із своїм загоном напав на маєток Сави в с. Степашках, де і вбив зрадника. Вчинок Голого серед народних мас викликав схвалення, і його ім'я стало популярним не лише серед повстанців, а й по всій Україні.

Трагедія «Сава Чалий» І. Тобілевича, як найдосконаліший скарб, хоч і написана на матеріалі вітчизняної історії, сміливо ставить українську

п'єсу серед хвилюючих тем і проблем вітчизняної та світової літератури.

Між іншим, ще у 1838 році М. Костомаров (під псевдонімом Ієремія Галка) написав п'єсу «Сава Чалий», у якій, навпаки, схвалюється постать Чалого і засуджується особа Гната Голого. У відтворенні головного героя для Костомарова Сава – честолюбець, що стає жертвою самолюбства.

Всебічно вивчивши національні й соціальні суперечності в Україні у першій половині XVIII ст., І. Карпенко-Карий об'єктивно й реалістично розкриває картини непримиренної боротьби народу з іноземними гнобителями. Як стверджує один із перших критиків твору: «Народне повстання зображене в п'єсі яскраво, жваво, згідно з історичною істиною, з усіма типовими характерними особливостями даного історичного середовища й історичного моменту. Гайдамацькі загани з селян, міщан, запорожців і польських шляхтичів – вся ця маса гноблених, пригнічуваних і скривджених постає живою перед нами, рухається, хвилюється, бореться на життя й на смерть. Вміння художньо змалювати юрбу, зобразити психологію маси, її пристрасті, її сильні і слабкі сторони – цей великий дар справжнього драматурга могутній і багатий у нашого автора (Горський, 1903, с. 140).

У змалюванні образу головного героя, ватажка гайдамацького війська Сави Чалого драматург виявив талант видатного художника-реаліста і психолога, він не применшив ваги справжньої історії. Автор переконливо показав, як герой приходить до найтяжчого гріха – зради свого народу. Перейшовши до поляків, Сава вчинив трагічну помилку і злочин, але цей перехід драматург показує поступовим: спочатку Сава з народом, але що далі загострюється ситуація, яка роз'єднує їх. Чалий не вірить у перемогу народу, у його здатність навести власними зусиллями лад у своєму домі. Тому і йде на компроміс зі шляхтою, шукаючи виправдання перед самим собою: «На берег, на другий берег! І там ми будемо рятувати віру, народ і край від нової руїни! Давай сюди Потоцького умови! Я ... іду! (*Бере лист*). Там кохання, там слава мене чекає! Прости мене, моя Україно, коли я помиляюсь, а помиляючись, тобі печаль і горе принесу!»

У фіналі трагедії Чалого, як національного ренегата як зрадника рідної віри та інтересів народного повстання у боротьбі проти гніту і насильства, карають на смерть гайдамаки і його вчорашні

побратими, що стверджує історичну неминучість загибелі зрадників народних інтересів.

І. Карпенко-Карий засуджує відступництво Сави Чалого, реалістично відтворює сцену покарання ренегата побратимами. Та передсмертні слова колишнього ватажка свідчать про усвідомлення тяжкого злочину: «Простіть ... Я смерть прийняв за рідний край ... Я кров'ю змив свою вину ...»

Композиційна стрункість, напружений сюжет, що дає можливість драматургові відтворити своїх героїв у дії, в русі та боротьбі, чітко окреслені характери, прекрасна образна мова – все це в поєднанні з глибокою ідеєю робить трагедію І. Карпенка-Карого «Сава Чалий» одним з кращих творів української драматургії. Як у минулому, так і сьогодні, коли точиться героїчна боротьба наших воїнів проти жорстоких загарбників у справедливій боротьбі за свободу й незалежність. Проблема, порушена у трагедії «Сава Чалий», дуже актуальна і сьогодні.

У творчому доробку І. Карпенка-Карого є ще дві романтичні драми на історичну тематику, що досі були маловідомими не тільки широкому читачьому загалові, а й фахівцям – це п'єси «Гандзя» і «Мазепа», які порівняно недавно дійшли до читачів завдяки старанній праці упорядниці Світлани Бронзи, що у 2012 році підготувала ґрунтовну працю «Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)», де вміщено 200 листів драматурга до різних осіб, а також опубліковано дві п'єси: мало відому «Гандзя» і зовсім не відому «Мазепа».

Драма «Гандзя» своїм ідейним звучанням є близькою до трагедії «Сава Чалий», у ній також драматург засуджує зрадництво, підступність української старшини на матеріалі подій другої половини XVII ст. Так званої Руїни. Торгуючи Україною, ця керівна верхівка насамперед більше дбала про свої егоїстичні власні інтереси.

Театрознавець Р. Пилипчук у передмові до академічного видання драматичних творів І. Тобілевича стверджує, що цей твір «зазнав найсуперечливіших оцінок в українському літературознавстві – від неприхованої апологетики до рішучого засудження» (Пилипчук, 1999, с. 23).

У своїй публікації дослідниця Л. Овчієва зазначає, що «драма «Гандзя» вважається найбільш «одіозною» п'єсою з усієї дожовтневої драматургії» (Овчієва, 2015, с. 64).

Окремі дослідники творчості І. Карпенка-Карого, такі як Ю. Кміт, О. Борщаговський, відноси-

ли «Гандзю» до невдалих його п'єс і навіть зауважували про занепад письменницьких здібностей автора. І. Я. Франко, глибоко розуміючи природу і психологію творчої лабораторії І. Тобілевича та відповідаючи критикові Ю. Кмітові, захищав стилістику драматурга:

«Се фундаментальне непорозуміння самої суті артистичної творчості. Артист ніколи не кладе собі такої мети, бо коли би так було справді, він написав би статистичну, чи економічну, чи історичну монографію і мета була б досягнена. Артист коли кладе собі які завдання, то вони завжди лежать в обсягу психологічного і морального життя. Для виконання тих завдань він користується відомими йому фактами з економічного чи соціального життя, теперішнього чи майбутнього» (Франко, 1957, с. 184).

Незважаючи на спробу І. Франка пояснити методику І. Тобілевича у розробці колізійних основ трактування характерів у новій драмі, в оцінці «Гандзі» побутувала думка, що ця п'єса у порівнянні з «Савою Чалим» для драматурга була кроком назад. Проте були й оцінки протилежного звучання. Наприклад, історик і літературний критик Д. Дорошенко розглядав новинку як «гарну поетичну драму з часів “Руїни”, де автор дуже добре зорієнтувався серед плутаних інтересів, політичних течій і конфліктів її сумної доби» (Дорошенко, 1907, с. 125).

Для розробки змісту своєї п'єси І. Тобілевич використав дослідження М. Костомарова «Руїна гетьманства Брюховецького, Многогрешного и Самойловича» (1879–1880). Терміном «Руїна» дослідники визначали період упродовж 24-річного (1663–1687) трагічного існування українських земель. Коли після смерті Богдана Хмельницького козацька держава перетворилась на беззахисну жертву як чужоземних завоювань, так і внутрішніх поділів і чвар.

Саме М. Костомаров розповідає про красуню бранку-черкеску, яку гетьман Дорошенко посилав у дарунок турецькому падишахові. Як плату за допомогу туркам в об'єднанні правобережних і лівобережних земель у єдину українську державу. Але Гетьман Правобережної України Ханенко в дорозі відбив бранку Гандзю і віддав її для збереження комендантові білоцерківського замку Лобелю, на певний час, коли Ханенко звільниться від справ і забере її собі. Однак черкеску побачив полковник польського війська Пиво-Запольський, який відразу закохався у дівчину і вирішив у будь-

який спосіб забрати її собі. Для здійснення свого наміру полковник написав фальшивого листа від імені Ханенка з розпорядженням віддати бранку тому, хто з'явиться з даним листом. Лобель, не розібравшись у підробленому листі, й виконав його розпорядження. Пиво-Запольський, забравши Гандзю, повів її у свій замок у Димер і там через декілька місяців з нею одружився. Ханенко не міг простити полковникові цього обману, але й не міг виявити свого гніву, адже був підневільним у Польщі. «Після того як Дорошенко розбив загони Ханенка, останній вирішив покинути Польщу і податися на Запоріжжя. Він вирушив до міста Димера, де жив його ворог, отаборився перед замком полковника і, запросивши Пиво-Запольського на бенкет, вбив його у своєму наметі» (Стеценко, 1957, с. 157).

І. Карпенко-Карий у своїй драмі використав майже повністю відомості М. Костомарова, а деякі факти навіть ускладнив – після того як Гандзя була поселена у димерського польського полковника, автор вводить епізод про те, як її брат Грицько і коханий Зінько намагаються її потай викрасти, та спроба їхня зазнає невдачі. Драматург відповідно до ходу наскрізної дії твору оригінально вирішує й фінальну сцену – Гандзя після довгих знущань над нею відчула прихильність і кохання Пиво-Запольського, тому дає згоду на одруження з полковником і заради нього переходить у католицьку віру, але, побачивши чоловіка мертвим, сама йде на смерть, кидаючись з вікна в прірву. Таким чином розв'язка у п'єсі набирає характеру типової романтичної мелодрами. Л. Овчієва намагається дещо розширити трактування авторського бачення: «Зрештою, нагромадження різнохарактерних подій злилося у жанр історичної романтичної побутової драми, у якій негативні сили, що руйнують щастя закоханих, становлять зовнішні перешкоди, поєднані з соціальними та національними мотивами» (Овчієва, 2015, с. 66).

Щодо ідейної трактовки п'єси, то Л. Овчієва зауважує, що «драматург засуджує міжусобні війни між українськими гетьманами як польської, так і турецької орієнтації, що породжувало антиморальність тієї моралі, що вимагає від людини (жінки), аби вона була безсловесною рабинею» (Овчієва, 2015, с. 66).

Незважаючи на те, що серед дійових осіб відомі історичні діячі, гетьмани, полковники, але в такому авторському визначенні ідейно-тематич-

ного спрямування, дійова особа Гандзі стає центральною постаттю, саме її ім'я автор виводить у назву твору. Тому в прикінцевій сцені драматург всю силу ідейного змісту вкладає у монолог героїні. Брат Гандзі Грицько намагається звинуватити сестру у зраді родини, віри й батьківщини, але в своєму виправданні героїня говорить не лише про себе, а й про весь рідний край: «Ні! Слова твої, мій брате, не йдуть мені до серця, – я вже не Гандзя! Ви не вміли і не мали сили боронити мене від тих пригод, які дощем лились на мою бідну голову: шарпали мене, як тварюку, зневажали, перекидали з рук у руки, як непотрібний крам. <...> Я знаю, що ви не мали сили боронитись із силою страшною, а ті, що силу мали, завзялись віддати мене у неволю і тільки тішилися моєю вродою, не маючи в душі своїй до мого серця жалю. Тягнули, хто куди хотів, і не питали мене, чи хочу я того, чого вони хочать». Саме в цих словах і у висловлюваннях інших персонажів автор правильно відтворив становище народу за часів Руїни.

У композиційній побудові твору драматург використав специфічну форму рушійних сил – «у п'єсі не герой рухає конфлікт, а, навпаки, його розгойдують інші рухомі сили» (Овчієва, 2015, с. 66).

У п'єсі, виходячи зі специфіки боротьби, яку ведуть дійові особи, до певної міри затягнуто експозицію драми, де висхідні події відбуваються ще задовго до початку твору.

Немає потреби розповідати про всі художні особливості надзвичайно цікавої історичної п'єси І. Карпенка-Карого. У статті Л. Овчієвої досить переконливо і доказово досліджено всі театральні-естетичні ознаки талановитої п'єси І. Тобілевича і навіть простежено її цензурне проходження та сценічне першовтілення за участю провідної артистки української сцени на початку ХХ століття Любові Ліницької, яка призначена була на цю роль за рекомендацією автора і фактично була єдиною успішною її виконавицею.

Проте висновок до статті дослідниці слід процитувати.

«Сьогодні “Гандзю” І. Карпенка-Карого слід сприймати також неоднозначно, але думки до оцінки нинішніх подій у ній є. Та в радянські часи історична тема не була в пошані. Компартиїні прислужники фальсифікували історію України, вдаючись до кон'юнктурних засобів, і яких лише гріхів не приписували історико-патріотичним творам, через що їх здебільшого ігнорували видавці

й театри. Текст п'єси «Гандзя» був надрукований в журналі «Киевская старина» у 1906 році. Завдяки упорядниці С. Бронзі та видавцям праці «Невідомий Іван Тобілевич» для читачів, а можливо, і глядачів, сьогодні відроджений особливо актуальний історичний твір І. Тобілевича, який в історії знаходив відповіді на питання, що непокоїли його жителям і мистецьке сумління» (Овчієва, 2015, с. 72).

Сильна, овіяна постать Гетьмана Івана Мазепи неодноразово притягувала як світових, так і українських діячів літератури та мистецтва. Читачам відомі творчі фантазії на цю тему Вольтера, Гюго, Байрона, Пушкіна, Рилеєва, Чайковського, Сокольського, Лепкого, Сосюри та багатьох інших. Романтичний герой для українського театру був і залишається тепер мрією. Тому однією з найвиразніших особливостей драми «Мазепа» Тугая (І. Тобілевича) є органічне і сміливе перенесення уваги на особисто-інтимні риси характеру героя на тлі жорстокої суспільно-політичної боротьби того історичного часу.

Сьогодні може виникнути питання: чому І. Тобілевич не взявся до висвітлення суспільно-політичних обставин у темі взаємостосунків Мазепи і Петра І? Чому автор послав до цензури і до театру п'єсу під псевдонімом «Тугай»? Відповідаючи на поставлені запитання, скажемо – І. Карпенко-Карий не міг ще тоді показати загарбницькі наміри Петра І – знищити українців як націю, знищити українську мову та народну пісню, перетворити українців на росіян, або хоч на малоросів, вкрасти тисячолітню українську культуру, сплюндрувати славу України. Тому і висвітлив автор постать Мазепи в площині особистих стосунків з коханою, дружиною, друзями і ворогами. Тим більше, що за І. Тобілевичем вже давно тягнувся шлейф неблагоннадійності: у кожному місті за ним велося стеження. І хоч драматург в епіграфі до «Мазепи» написав, що «деякі тексти взяті з поеми О. Пушкіна «Полтавський бій», але прекрасно розумів, що йти шляхом наслідування Пушкіна – дорога безперспективна (та й нащадки не сприймуть). Отже автор у ті часи змушений був іти у руслі загальнополітичної оцінки постаті Мазепи російським царем, але, уникаючи тенденційності, він по-своєму створив переконливий образ Гетьмана.

У драмі «Мазепа» автор виразно відтворив лірико-психологічні індивідуальні риси більшості персонажів, що постають на драматичному історичному правдивому матеріалі. Ідейним звучанням

його п'єси є відтворення того, як завойовництво – всезнищуюча сила російських загарбників – знищує сімейно-любний устрій поневолених людей.

Центральним носієм дії у п'єсі, звісно, є Мазепа. Вольовий і владний гетьман протиставлений атмосфері сімейного щастя і спокою родини Кочубеїв.

«Драматичність обраного сюжету допомогла авторові вибудовуванню гострого конфлікту і своєрідної форми п'єси. Історичні картини, де конкретна інформативність поєднується зі специфічними театральними ефектами, надають сценам атмосфери епічності. Монологи відчаю і спогади Мазепи та Марії переплетені з епізодами: Марія та Мазепа, Кочубей і Орлик, Марія і матір. Ліричні відступи героїв, їхні внутрішні монологи надають дії ще гострішої і захоплюючої сценічності» (Кравчук, 2015, с. 50). (Більш детальна характеристика п'єси «Мазепа» та її сценічне втілення подається у зазначеній статті автора).

На підсумок щодо написання І. Карпенком-Карим історичної п'єси «Мазепа» скажемо, що драматург був одним із перших українських авторів, хто зробив спробу відхилитися від наявних офіційних оцінок постаті Гетьмана як політика, компромісного державного діяча та осмислити події рідної історії, пов'язані з патріотичними вчинками Мазепи. Зрозуміло, що історично правдиве відображення тих подій було під забороною не лише в царській Росії, а й пізніше в Радянському Союзі. Про гетьмана Мазепу століттями згадували не інакше, як про зрадника, хоч завжди слід ставити питання – кого? Тому драма І. Тобілевича до наших часів залишалася маловідомою не тільки широким читачьким і глядацьким масам, а й фахівцям. Проте якщо п'єса «Мазепа» і не дала політично-історичної реабілітації великого українського гетьмана, то стала першим кроком у мистецькому відтворенні величній людській особистості Мазепи. Недаремно драматург, за свідченням рідних, часто полюбляв вживати народний присуд з приводу оцінки цього видатного керманіча, відображений у прислів'ї: «Від Богдана до Івана не було гетьмана». Дуже хочеться побажати, щоб на п'єсу І. Тобілевича звернули увагу сьогоднішні українські режисери і з новаторським підходом підійшли до її втілення на сучасній сцені. Адже п'єса цього варта!

У написаних історичних п'єсах І. Карпенко-Карий проявляє сміливе новаторство у виборі й висвітленні тем і проблем суспільного значення – за-

клик до здорової моралі, до розумного ставлення у визначенні місця в житті відповідно до людських здібностей, до самовідданого імперативу служіння рідному народові. Своїми творчими шуканнями драматург «започаткував мистецький психологізм у драматургії, що згодом утвердився у творчості Лесі Українки, В. Винниченка та М. Куліша. У творах двох останніх знаходимо не лише певне наслідування, а й деяке пряме запозичення. Скажімо, твори В. Винниченка і останні п'єси І. Карпенка-Карого мають спільні ознаки, коли громадянсько-політичні елементи є тими обставинами, на яких висвітлюються змістово-психологічні проблеми персонажів. Виразною паралеллю стали п'єси І. Карпенка-Карого «Гандзя» і драма В. Винниченка «Між двох сил» (Кравчук, 2021, с. 22).

Висновки. І. Карпенка-Карий як талановитий майстер драматичного слова і в історичних п'єсах відтворював правду життя у складних давноминутих подіях і у досконалих художніх образах на основі глибокого і всебічного вивчення дійсності. Він, не будучи за освітою ні істориком, ні дослідником, беручись до написання історичної п'єси, звертався до різноманітних джерел за обраною темою: глибоко вивчав історичні матеріали, зіставляв їхні орієнтації, по краплині збирав істини, що часто століттями приховували факти та обставини з життя і діяльності героїв його майбутніх п'єс. Автор зіставляв оцінки найрізноманітніших джерел, усвідомлював епоху, в якій діяли його майбутні персонажі, аналізував джерела щодо їхньої достовірності й тенденційності, глибоко вивчав народно-фольклорні та етнографічні матеріали. Мабуть, тому характерною ознакою його творів на теми історичного минулого є те, що вони всі написані за мотивами образами усної народної творчості: народні пісні, перекази, легенди і балади.

Попри те, що І. Тобілевич у своїй творчості був великим реалістом і що його славу утворили п'єси без хорів, гопака та вареників: «Сто тисяч», «Наймичка», «Мартин Боруля», «Хазяїн», «Суєта», «Понад Дніпром» та ін., – проте в історичних творах, що переважно належать до романтично-побутового напрямку, людська дійсність певною мірою романтизована і театралізована. Історія, побут, людські стосунки і характери персонажів подаються у дещо барвистих формах, у яскраво-комічних або мелодраматичних ситуаціях. Як нам здається, у цих п'єсах театральність дещо переважає над реальністю.

Драматичні п'єси І. Карпенка-Карого мали і мають чи не провідне значення не лише в літературі, а й у театральній діяльності. Можливо, історичні твори займають і меншу частку, ніж драматичні п'єси у театральному процесі, але вони разом із творіннями Кропивницького, Старицького утворювали майже увесь найкращий репертуар театрів не лише 80-х–90-х років XIX ст., а також і початку XX ст. Вони не втрачають свого актуального значення і в наш XXI вік.

З усіх творів І. Тобілевича історичної тематики за своїм мистецько-стилістичним рівнем вирізняється трагедія «Сава Чалий», саме її найвище оцінював І. Франко, у ній злились у єдине глибоке знання історії, справжня народність, чітка художня тенденція з досконалою літературно-сценічною специфікою вияву авторського задуму. Адже не в усіх творах драматургові вдалося поєднати літературну досконалість зі сценічною витонченістю. Для прикладу, взяти хоча б п'єсу «Хазяїн», яка з усіх творів автора має найвищу літературну цінність як у розробці ситуацій, так і в трактовці характерів дійових осіб, але водночас не відзначається високою сценічністю. І якщо окремі історичні п'єси автора і не повністю піднімалися до вищого рівня розвитку української літератури, але вони відіграли колосальну роль у активізації театрального процесу. На них зростали переважно не лише корифеї української сцени останніх десятиліть XIX ст., а й уся активно діюча акторська маса, утворюючи неповторний театральний процес, що згодом отримав характеристику «золотого віку» українського театру. П'єси І. Тобілевича ставились по всіх наявних тодішніх трупях, на цих творах зростала впливова та індивідуально неповторна акторська майстерність виконавців, на їхньому сценічному втіленні проходило формування режисерської професії з її основною інтерпретаторською функцією.

Розглянутий майже двадцятилітній період роботи І. К. Карпенка-Карого над історичною тематикою для драматурга був напруженим і складним часом написання історичних п'єс. Але шість цих творів відіграли велику роль у пізнанні широкими верствами читачів і глядачів подій і постатей далекого минулого у розмаїтті його форм та ідеалів, визвольної боротьби, яку вів український народ, у вихованні людей у дусі нескореності ворогам, за умови їхнього єднання, а крім цього, у виробленні у людей високого художньо-естетичного смаку.

Цим завданням І. Карпенко-Карий віддав усе своє життя. Ще у 1907 році І. Франко у статті-некролозі визначив значення широко об'ємної творчості драматурга:

«Чим він був для України, для розвою громадського і духовного життя, се відчуває кождий, хто чи то бачив на сцені, чи хоч би читав його твори; се зрозуміє кождий, хто знає, що 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 продумання тем, бистрої обсервації життя та ясного і широкого світогляду не дорівнює ані один із сучасних драматургів не тільки в Росії, але й інших слов'янських народів» (Франко, 1982, с. 374).

Історичні п'єси І. Карпенка-Карого інтерпретують розлогі життєві матеріали, відтворені автором понад 150 років, тому вони і сьогодні не зачерствіли, а лише збагачують людські душі та розум новими знаннями та несподіваними відкриттями. Одне слово, це – класика, а вона вічна, бо піднімає споконвічні проблеми, які тривожать людство. Вона завжди актуальна і хвилює людські серця і в давнину, і сьогодні, і в майбутньому.

Джерела та література

- Горський, П. (1903). Трагедія «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого. *Киевская Старина*, вересень, № XXVII. С. 140.
- Дорошенко, Д. (1907). Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). *Україна*, № 4. Київ. С. 125.
- Кравчук, П. (2021). Життя і творчість І. Карпенка-Карого у вимірах вічності. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 27/28. С. 18-25.
- Кравчук, П. (2015). «Мазепа» – маловідома п'єса І. Карпенка-Карого. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 17. С. 47-57.
- Овчіїва, Л. (2015). Любов Ліницька у ролі Гандзі з однойменної п'єси І. К. Тобілевича. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 17. С. 64-73.
- Пилипчук, Р. (1999). *Іван Карпенко-Карий. Драматичні твори*. Київ: Наукова думка. 604 с.
- Стеценко Л. І. *Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич)*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 275 с.
- Франко, І. (1957). *Про театр і драматургію* / Упоряд. і вст. ст. М. Нечиталюка. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР. 240 с.
- Франко, І. (1982). *Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)*. Зб. творів: У 50 т. Київ: Наукова думка. Т. 37. 678 с.

References

- Gorskiy, P. (1903). Tragediya «Sava Chaliy» I. Karpenka-Karogo [The tragedy «Sava Chaly» by I. Karpenko-Karyi]. *Kievskaya Starina*, veresen. Nr XXVII. P. 140. [in Ukrainian]
- Doroshenko, D. (1907). Ivan Tobilevich (Karpenko-Kariy) [Ivan Tobilevich (Karpenko-Karyi)]. *Ukrayina*. Kyiv. Nr 4. P. 125. [in Ukrainian]
- Kravchuk, P. (2021). Zhittya i tvorchist I. Karpenka-Karogo u vimirah vichnosti [I. Karpenko-Karyi life and work of in dimensions of eternity]. *Naukoviy visnik Kiyivskogo natsionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vip. 27/28. P. 18-25, p. 22. [in Ukrainian]
- Kravchuk P. (2015). «Mazepa» – malovidoma p'ysa I. Karpenka-Karogo [«Mazepa» is a little-known play by I. Karpenko-Karyi]. *Naukoviy visnik Kiyivskogo natsionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vip. 17. P. 47-57, p. 50. [in Ukrainian]
- Ovchieva, L. (2015). Lyubov Linitska u roli Gandzi z odnoymennoyi p'esi I. K. Tobilevicha [Lyubov Linytska in the role of Gandzi from the play of the same name I. K. Tobilevich]. *Naukoviy visnik Kiyivskogo natsionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vip. 17. P. 64-73, p. 64, 66. [in Ukrainian]
- Pilipchuk, R. (1999). *Ivan Karpenko-Kariy. Dramatichni твори* [Ivan Karpenko-Karyi. Dramatic works]. Kyiv: Naukova dumka. 604 p. [in Ukrainian]
- Stetsenko, L. (1957). *I. Karpenko-Kariy (I. K. Tobilevich)* [I. Karpenko-Karyi K. Tobilevich]. Kyiv: Derzhavne vidavnistvo obrazotvorchogo mistetstva i muzichnoyi literaturi. 275 p. [in Ukrainian]
- Franko, I. (1957). *Pro teatr i dramaturgiyu* [About theater and drama]. Uporyad. i vst. st. M. Nechitalyuka. Kyiv: Vid-vo Akademiyi nauk Ukrayinskoyi RSR. 240 p. [in Ukrainian]
- Franko, I. (1982). *Ivan Tobilevich (Karpenko-Kariy)* [Ivan Tobilevich (Karpenko-Karyi)]. Zb. tvoriv: U 50 t. Kyiv: Naukova dumka. T. 37. 678 p. [in Ukrainian]

Petro Kravchuk

Historical topic in the dramaturgy by I. K. Karpenko-Karyi

Abstract. Purpose. To highlight the poetics and ideological and aesthetic significance of the plays of the outstanding playwright I. K. Karpenko-Karyi on historical themes, which occupy a significant part in the artist's writing activity. The relevance of the problem is determined by the insufficient state of research by modern art historians of the literary activity of the prominent figure of theatrical culture of the late 19th and early 20th centuries. A unique playwright with innovative features, a unique prominent actor and a thoughtful director in his early twenties, together with his no less talented brother P. Saksaganskyi, for about twenty years led one of the best Ukrainian troupes, where in fact almost all of the author's plays had their stage incarnation. As an innovative dramatist, he convincingly interpreted complex and inexhaustibly contradictory themes of both his contemporary life and long-past historical events and solved them like a classic – in the dimensions of eternity. The historical plays «Bondarivna», «The evil spark will burn the field and perish itself», «Sava Chalyi», «Mazepa», «Gandzia» were interpreted, enriched and made authentic Ukrainian folk theater truthful and life-affirming. Deeply psychological historical dramas by I. K. Karpenko-Karyi have remained relevant for centuries, they do not lose their value even today for the mental and spiritual enrichment of the Ukrainian people and for the development of national theatrical art, therefore they require careful and comprehensive research. **Research methodology.** The research involves a comprehensive approach that takes into account both theoretical and methodological problems of theatrical art and real practical consequences, as well as the method of historical reconstruction of performances is used, which is based on the systematization and generalization of historical experience and modern understanding of the problem. The structural-functional method and the method of analogies are used. **The scientific novelty** the research revealed the methodology of I. K. Karpenko-Karyi's work on historical materials of different eras. The specifics of the genre-compositional structure of the little-known historical plays «Mazepa» and «Gandzia» are highlighted. A comparative analysis of these works with the most important historical tragedy of the playwright «Sava Chalyi» was made. **Conclusions.** The considered almost twenty-year period of work of I. Karpenko-Karyi on historical themes was a tense and difficult time for the playwright to write historical plays. «Sava Chalyi», «Mazepa» and «Gandzia» played a great role in the knowledge of the events and figures of the distant past in the variety of its forms and ideals by a wide range of readers and viewers. And they also played an important role in the development of Ukrainian theater at the end of the 19th and the beginning of the 20th century.

Keywords: genre features of drama, romantic drama, theatrical process, director's reading, acting ensemble, troupe's touring activity, theater of luminaries, acting creativity.

УДК 792.071.2.027(477)''19''Кур:808.55](045)

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3431-4521>

ORCID: <http://orcid.org/0009-0004-6053-9355>

DOI: 10.34026/1997-4264.35.2024.318082

Шлемко Ольга Дмитрівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент, професор
кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець,
заслужена артистка України. Національна академія
керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна

Olga Shlemko,

Candidate of Art History, Associate Professor,
Professor of the Direction and Acting Department
named after People's Artist of Ukraine Larysa
Khorolets, Honored Artist of Ukraine. National
Academy of Cultural and Arts Management,
Kyiv, Ukraine

ТЕАТР ЛЕСЯ КУРБАСА: НОВАТОРСЬКІ ПОШУКИ В ЦАРИНІ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ

Анотація. Мета статті – з'ясування процесу формування Леся Курбаса як національно свідомої мовної особистості, набуття досвіду художнього читання, здійснення новаторських пошуків в царині сценічного мовлення в створених та очолюваних ним театральних колективах. Звернутися до унікального досвіду Театру Леся Курбаса, в якому було органічно поєднано і мовленнєве, і пластичне виховання студійців та акторів, спонукають процеси, пов'язані з девальвацією сценічного мовлення та надання пріоритету пластичним засобам акторської виразності на сучасній українській сцені. **Методологія дослідження** ґрунтується на єдності акмеологічного, культурологічного, синергетичного, театрознавчого підходів та низці загальнонаукових і спеціальних методів. **Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні генези новаторських пошуків в царині сценічного мовлення Театру Л. Курбаса, висвітленні динаміки та специфіки кожного його періоду («Тернопільські театральні вечори», «Молодий театр», Кийдрамте, Мистецьке об'єднання «Березіль», театр «Березіль»), в інноваційному характері пошуку шляхів удосконалення сценічного мовлення. **Висновки.** В дитячі та юнацькі роки Леся Курбаса було закладено літературно-мистецькі підвалини для його подальшого зростання на ниві сценічного мистецтва. Кожен етап діяльності Театру Л. Курбаса відзначався специфікою практичного опанування сценічного мовлення та його наукового осмислення, сягнувши найбільшої інтенсивності в Мистецькому об'єднанні «Березіль», де було створено режисерський штаб, комісію з питань мови, комісію з голосу, станцію мови і термінології, залучено фахових спеціалістів. Л. Курбас мав природжений талант театального педагога, виховавши цілу плеяду українських акторів і режисерів, які, зокрема, дбали і про вдосконалення та розвиток сценічного мовлення. З метою продовження досліджень, розпочатих у Театрі Л. Курбаса, доцільно створити Національний Інститут Театру, одним з підрозділів якого може стати Лабораторія сценічного мовлення.

Ключові слова: Леся Курбас, театр, актор, сценічне мовлення, голос, слово, студія, «Молодий театр», «Березіль», система, мистецтво, педагог.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Процеси, пов'язані з девальвацією сценічного мовлення та надання пріоритету пластичним засобам акторської виразності на сучасній українській сцені, вимагають звернутися до унікального досвіду Театру Леся Курбаса, в якому було органічно поєднано і мовленнєве, і пластичне виховання студійців та акторів. Актуальність дослідження полягає у необхідності наукового осмислення творчих пошуків Театру Л. Курбаса в царині сценічного мовлення з метою їхнього продовження на сучасному етапі розвитку українського театру, науки і суспільства й із врахуванням сучасних викликів.

Мета дослідження – з'ясування процесу формування Леся Курбаса як національно свідомої мовної особистості, набуття досвіду художнього читання, здійснення новаторських пошуків у царині сценічного мовлення в створених та очолюваних ним театральних колективах.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Досить інформативною та відносно об'єктивною джерельною базою дослідження є опубліковані праці Леся Курбаса та спогади його учнів і соратників: І. Авдієвої, С. Бондарчука, В. Василька, Й. Гірняка, Т. Демчука, Г. Ігнатовича, Г. Мацкевич, З. Пігулович, О. Сердюка, Ю. Фоміної, Р. Черкашина, Й. Шевченка. Чимало цінної для дослідження інформації можна почерпнути з лекцій Л. Курбаса, протоколів засідань режисерського штабу «Березоля».

Гімназійні та студентські роки Л. Курбаса, його перші літературні й мистецькі захоплення висвітлені у спогадах Т. Водяного, який навчався з майбутнім реформатором українського театру в Тернопільській гімназії та Віденському університеті (Водяний, 2004). Безпосередньо темі нашого дослідження присвячені статті Н. Грицан «Слово актора у театрі Леся Курбаса» (Грицан, 2008) та О. Світличної і А. Біленької «Художнє слово в театрі “Березіль”» (Світлична, Біленька, 2018). Однак невеликий обсяг цих публікацій та їхня незначна джерельна база унеможливають розкриття згаданих тем.

Грунтовним дослідженням творчості Л. Курбаса є праці Н. Єрмакової: монографія «Березільська культура: Історія, досвід» (Єрмакова, 2012) та стаття «Музика у реформаторській діяльності Леся Курбаса» (Єрмакова, 2021), де побіжно висвітлено деякі питання сценічного мовлення.

Аналіз багатоджерельної бази дослідження свідчить, що значний масив документальних джерел дослідниками не врахований. Досі відсутнє комплексне дослідження проблем сценічного мовлення в Театрі Леся Курбаса.

Методологія дослідження. Методологічна стратегія дослідження ґрунтується на єдності акмеологічного, культурологічного, синергетичного, театрознавчого підходів та низці загальнонаукових і спеціальних методів. *Об'єктом дослідження* є Театр Леся Курбаса як цілісна система, що активно взаємодіє з навколишнім середовищем, а *предметом дослідження* – сценічне мовлення, що розглядається як його підсистема. Розгляд Театру Леся Курбаса як складної системи, а сценічного мовлення як його підсистеми, дало змогу здійснити системне дослідження та досягнути поставленої мети.

Виклад основного матеріалу. Для розуміння значення сценічного слова в творчості Леся Курбаса та його Театру, важливо з'ясувати витoki прищеплення йому любові до сценічного слова. З раннього дитинства він зростав за кулісами театру Товариства «Руська Бесіда», де працювали його батьки Степан Курбас (Янович) і Ванда Курбас (Яновичева), яка відіграла значну роль у вихованні сина. Дід, Пилип Курбас, був священником, а отже й ритором. Дитинство Курбаса минало на Тернопільщині, в селі Старий Скалат, на тлі чарівної природи Медоборів.

Навчання в гімназії та університеті. Першими вчителями Леся були його мати і дядько Роман Курбас, студент права. Хлопець мав можливість користуватися бібліотекою свого дядька, де, окрім правничих та інших наукових видань, були твори українських письменників і перекладені українською твори деяких зарубіжних авторів. Також до послуг Леся була бібліотека діда Пилипа, що містила твори російських класиків та деякі галицькі часописи (Водяний, 2004, с. 274-275).

В гімназії Курбас дуже багато читав, а тому вчителі «не раз дорікали йому, щоб менше читав, а більше вчився» (Водяний, 2004, с. 275). Добре знав українську літературу, високо цінував І. Франка, захоплювався поезіями О. Олеся і драмами Лесі Українки (Водяний, 2004, с. 276). Цікавили Леся також твори західноєвропейських авторів. Вже в 5 класі гімназії почав читати німецькі книжки, «тоді, коли інші учні в тім класі читали щойно байки і легкі оповідання» (Водяний, 2004,

с. 277). Читав також твори польських письменників, цікавився творчістю відомого угорського письменника і театального критика М. Йокаї. Хоча на той час читання російських книжок вважалося москвофільством, Лесь, особливо не криючись, читав твори І. Тургенєва, Ф. Достоевського, А. Чехова та ін. (Водяний, 2004, с. 277–278). Однак захоплення читанням не залишало часу для занять спортом, іграми, забавами.

Особливе захоплення у хлопця викликали драматургічні твори, фрагменти з яких міг цитувати напам'ять. Драматургію В. Шекспіра опановував в українському, польському і німецькому перекладах. «З якою пожадливістю і пієтизмом читав драматургів, свідчить те, що в 6 класі, щоб читати Шекспіра в оригіналі, вчився англійської, а в 8 класі (!), щоб читати Ібсена, – по-норвезьки», – згадує Т. Водяний (Водяний, 2004, с. 278). На думку Т. Водяного, захоплення Л. Курбаса саме поезією, драмою, белетристикою було пов'язано з тим, «що він уже від наймолодших літ думав вступити до театру» (Водяний, 2004, с. 278).

Якби в домі діда Пилипа не було рояля, то це б могло негативно позначитись на акторській, режисерській і педагогічній діяльності Л. Курбаса. Саме на дідовому роялі давала перші уроки гри малому Лесеві його мати. З юних літ у нього виявились виконавські здібності. Так, «почавши від 5 класу, виступав на шкільних концертах як соліст і декламатор, а в 8 класі на шевченківському концерті старшого громадянства співав соло “Гетьмани”» (Водяний, 2004, с. 279). Драматичний хист Л. Курбаса в гімназії був настільки очевидним, що його відразу ж охрестили «комедіантом, блазнем, паяцом, а згодом й клоуном, арлекіном, гансвурстом» (Водяний, 2004, с. 287). В юнацькі роки проявився також потяг Л. Курбаса до красивого письменства. Так, у 8 класі гімназії він написав під псевдонімом Зенон Мислевич оповідання «В гарячці», яке І. Франко подав у «Літературно-науковому віснику» за 1906 р.

У Віденському університеті Лесь записався на германістику і славістику, однак віддавав перевагу не навчанню, а відвідинам театрів, музеїв, книгарень, бібліотек і читанню творів світової літератури, а також спеціальної літератури, пов'язаної насамперед з театральним мистецтвом. Водночас відвідував у Відні драматичну школу при Віденській консерваторії (Водяний, 2004, с. 286–287). В університетські роки Л. Курбас проявив себе

також як виконавець художніх творів. Так, під час перебування у Відні на Шевченківському концерті 04.03.1911 р. він виконав поему «Кавказ» Т. Шевченка (Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 132, арк. 15).

З дитинства у Леся Курбаса спостерігався нахил до опанування іноземними мовами, що насамперед було викликне бажанням читати літературні твори в оригіналі. Дружина Л. Курбаса – Валентина Чистякова стверджувала, що він знав 8 мов. Й. Гірняк доводив, що знання Л. Курбасом «грецької та латинської мов давало йому змогу читати в оригіналах філософів і письменників тієї доби. Крім слов'янських мов, знав німецьку, французьку, англійську і норвезьку мови» (Гірняк, 2022, с. 189–190). В. Василько був здивований тим, що Л. Курбас володів «навіть древньоєврейською» (Василько, с. 206), тобто івритом, який вивчав в університеті. До цього можна було б додати говірку свого рідного Подільського краю, гуцульську говірку, яку засвоїв під час праці в Гуцульському театрі Г. Хоткевича, місцеву говірку німецької мови, яку опанував під час навчання у Віденському університеті, а також ідиш.

Знаючи потяг Леся до акторського мистецтва, його мати була категорично проти того, щоб він пов'язав свою долю з театром, оскільки на власному досвіді пізнала всі «принади» акторської професії. До того ж вона змушена була доглядати за своїм чоловіком, який в результаті нервових перевантажень, пов'язаних із театральною діяльністю, страждав на алкоголізм та психічну хворобу.

Система гімназійної та університетської освіти сприяла загальному розвитку Л. Курбаса, формуванню його світогляду, дала глибоке знання філософії, літератури, іноземних мов, розвинула пам'ять, що знадобилось митцеві у творчій діяльності.

Театр Товариства «Руська Бесіда». На професійній сцені Л. Курбас розпочав свій шлях у 1912 р. Період праці митця в театрі Товариства «Руська Бесіда» був дуже плідний. Він виконував головні ролі у багатьох виставах театру, був не лише талановитим актором, а й чудово володів мистецтвом художнього читання.

На студентському вечорі, присвяченому 40-річчю літературної та наукової праці І. Франка, що відбувся 1913 р. у Львові, Л. Курбас проникливо виконав вірші І. Франка «Якби знав я чари» і «Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі», викликавши бурю оплесків. На вимогу публіки Л. Курбас ви-

конав ще деякі вірші зі збірки «Зів'яле листя» І. Франка (Медведик, 1987, с. 91). У 1914 р. Л. Курбас виконав поему «Кавказ» в Станіславові під час академії, присвяченій 100-річчю від дня народження Т. Шевченка. Один з очевидців мистецького дійства був дуже вражений таким виконанням, запевняючи, що «якимсь одухотвореним аскетизмом і релігійною екстазою повіяло від постаті декляматора на концертній естраді!» (Гірняк, 2022, с. 55).

Під час перебування театру 27.05.1914 р. в Коломиї, Л. Курбас блискуче виконав уривки з поеми Т. Шевченка «Гайдамаки». Наступного дня на відкритті пам'ятника Великому Кобзареві в Коломиї, в якому взяв участь письменник В. Стефаник, він виконав поезії Т. Шевченка. Невдовзі Курбас разом з акторами театру Товариства «Руська Бесіда» виступав уже на Шевченківському святі в Чорткові (Медведик, 1987, с. 91).

На святкуванні 50-літнього ювілею театру Товариства «Руська бесіда», що відбувся у Стрию 29.03.1914 р., Л. Курбасу доручили виголосити перед виставою «Сонце руїни» В. Пачовського, в якій він виконував головну роль гетьмана Петра Дорошенка, віршований твір С. Чарнецького (Чарнецький, 2014, с. 128).

Вимагає введення до наукового обігу інформація про короточасну педагогічну працю Л. Курбаса (початок 1911 р. – початок 1912 р.) вчителем української мови в Копичинській приватній гімназії, що знайшло своє висвітлення у публікації О. Шлемко «Лесь Курбас – учитель гімназії» (Шлемко, 2019).

«Тернопільські театральні вечори». В очолюваних Л. Курбасом «Тернопільських театральних вечорах» він «був режисером і педагогом, балетмейстером і диригентом, а водночас чуйним і добрим товаришем» (Демчук, 1972, с. 201). Водночас «режисерський примірник п'єси ряснів умовними знаками. Лесь Курбас позначав мізансцени, емоційні інтонації, підкреслював фрази, які конче треба довести до публіки. Він же виправляв дикцію акторів, щоб їхнє слово було зрозуміле для публіки» (Демчук, 1972, с. 202).

«Молодий театр». Заснований у травні 1916 р. «Молодий театр» проіснував до квітня 1919 р., ставши справжньою революцією в українському театральному мистецтві. Театр діяв у надзвичайно складних суспільно-політичних та економічних умовах, коли часто змінювалися політичні режими. Вперше публічно студія заявила

про себе на мітингу, що відбувся у Києві 20 травня 1917 р. в приміщенні міського театру (сучасної Національної опери України), створивши символічну картину «Революційний Рух», де, зокрема, В. Василько уособлював «розкутого Прометей», а Л. Курбас – «розкуте українське слово» (Бондарчук, 1991, с. 121). Отже, образна символіка «розкутого українського слова» і дух «розкутого Прометей» стали репрезентацією та ідейним кредо «Молодого театру», офіційне відкриття якого успішно відбулось 24 вересня 1917 р. виставою «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка.

В есе «Театральний лист», датованому 17.10.1918 р., Л. Курбас, звертаючись до неіснуючої пані Ліллі, піддав нищівній критиці сучасний театр, в якому «вмер жест, умерло слово, вмерли засоби акторського проявлення мистецтва <...>» (Курбас, 1991, с. 42) і виклав своє бачення майбутнього актора: «Мусить прийти нове покоління, сильне волею і індивідуальностями, що, як непотрібне шмаття, викине з театру весь мотлох традиції, шаблону, нутра і безграмотності <...> Це буде розумний арлекін» (Курбас, 1991, с. 42). Л. Курбас оголошує «Молодий театр» театром пошуків, оскільки вважає це єдиною можливим шляхом розвитку сучасного театру. Пошуки тривають у всіх царинах сценічного мистецтва, включно зі сценічним мовленням.

Незважаючи на непрості стосунки Л. Курбаса з корифеями українського театру, саме їх безцінний досвід став благодатним підґрунтям для творчих пошуків митця в царині сценічного мовлення. Значна частина акторів «Молодого театру» мала за плечима навчання в Музично-драматичній школі імені Миколи Лисенка (з 1918 р. – Вищий музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка), де драматичний відділ очолювала М. Старицька, яка викладала також майстерність актора, художнє читання, дикцію і постановку голосу (Коваленко, 1968, с. 620).

Молодотеатрівці дуже відповідально готувалися до «Шевченкової вистави». Насамперед вони відвідали у Каневі Кобзареву могилу, поклонилися праху геніального поета. Під час репетицій вистави студійці пережили хвилини творчого піднесення. В. Василько з цього приводу зазначає: «У постановці двох невеликих віршів “У неділеньку та ранесенько...” та “І небо невмите...” Курбас зробив спробу перекласти на мову театру лірику. Для першого вірша режисер добрав невелику групу жінок, для другого – чоловіків. Поділивши слова за принципом хорового аранжування, часом використовув-

ючи соло і поєднавши цю колективну декламацію з ритмопластичними рухами і театральною дією, він створив дуже цікаві й складні композиції» (Василько, 1991, с. 228). Л. Курбас домагався від акторів уміння виконувати поетичні твори, дотримуватись «законів римованого тексту, тонкого відчуття ритму, стежив за тим, щоб виконавці не впадали в побутові інтонації» (Василько, 1991, с. 211). Митець чудово грав на фортепіано, що допомагало йому займатись зі студійцями ритмічною організацією тексту.

Л. Курбас приділяв велику увагу не лише підвищенню професійної майстерності акторів основного складу, а й дбав про підготовку кваліфікованої зміни через «вишкіл», як називав він студію. У студії «Молодого театру», очолюваній Л. Курбасом, студійна робота «проходила натхненно, урочисто, святочно й радісно <...> робили мімодраматичні етюди на різні теми, опрацьовували мімічно без слів монологи» (Бондарчук, 1991, с. 143). Навчали студійців педагоги Вищого музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка, а також провідні актори «Молодого театру» В. Василько і М. Терещенко. Сам Л. Курбас, маючи природжений педагогічний талант, викладав фахову дисципліну «Система виховання актора». Причому Л. Курбас та згадані молодотeatрівці свою викладацьку діяльність здійснювали безоплатно, оскільки не було коштів на утримання студії (Ігнатович, 1969, с. 128).

Постановкою голосу молодотeatрівців займався запрошений викладач – диригент Київської опери Лунд, який «мав власний метод опрацювання резонаторів звуку, і часом його вправи викликали здивування» (Бондарчук, 1991, с. 143). Студійці, працюючи над словом під метроном, випрацьовували техніку дихання, що «дало кожному відчуття ритмічного ладу, пластичності, здатності тримати своє тіло в готовності до організованої дії, свідомо розпоряджатися своїми засобами сценічного виразу» (Бондарчук, 1991, с. 145). До підвищення культури сценічного мовлення акторів «Молодого театру» залучався відомий театральний діяч і педагог В. В. Сладкопєвцев.

За ініціативою Л. Курбаса молодотeatрівці брали активну участь у заходах клубу «Мистецький льох». Зокрема, виконували колективну мелодекламацію віршів П. Тичини за інсценізацією Л. Курбаса. Подаючи особистий приклад, «Л. Курбас читав вірші Василя Чумака, Павла Тичини, Івана Франка. Він мав загальне визнання

і всіх полонив своєю чарівністю та елегантністю» (Василько, 1991, с. 227).

Педагогічна обдарованість Л. Курбаса полягала у тому, що він як тонкий знавець психології акторської творчості й талановитий актор «умів запалити молодотeatрівців, заохотити їх до ґрунтовної роботи над образами <...> Водночас він виховував у кожного робочу самостійність та вміння аналізувати власні знахідки і помилки. І ніколи він не нав'язував акторові свого розв'язання творчого завдання <...>» (Бондарчук, 1991, с. 149).

Ще у Відні Лесь Курбас захопився антропософським вченням Р. Штайнера, яке певною мірою позначилося згодом на його творчості. Надання Л. Курбасом особливого значення ритму та музики перегукується з евритмією, що виникла на антропософському ґрунті й була започаткована Р. Штайнером у 1912 р. як мистецтво, що є «вираженням людської душі» (Штайнер, 2012, с. 14).

За короткий час «Молодий театр» «в прискореному темпі пройшов увесь той шлях шукань, що ним йшли експериментальні театральні формування Росії і Європи в перші 20 років ХХ століття» (Шевченко, 1991, с. 77).

Київський драматичний театр. Л. Курбас у 1920 р. створює на базі молодотeatрівців новий театральний колектив – Київський драматичний театр (Киїдрамте). Шефство над театром взяла 45-а Червонопрапорна дивізія, яка всіляко допомагала театрові долати труднощі. Колектив театру працював на принципах студійності, забезпечуючи себе без обслуговуючого персоналу і костюмами, і декораціями, і всім необхідним. В умовах розрухи Л. Курбасу вдалось здійснити першу на українській сцені постановку шекспірівської п'єси – «Макбет».

Наприкінці серпня 1920 р. колектив театру переїхав до Умані, де перебував вже під егідою політвідділу 12-ї армії, особовий склад якої й становив переважну більшість специфічних глядачів, які під час вистави «розмовляли, лузали насіння, палили цигарки, голосно перегукувались між собою та кидали репліки на адресу дійових осіб» (Василько, 1984, с. 181). Тож акторам доводилось надавати голосу форсованого звучання. В Умані Л. Курбас створив театральну студію на основі місцевого гуртка молоді. Л. Гаккебуш викладала в студії сценічне мовлення і постановку голосу, а В. Василько – мімодраму (Василько, 1984, с. 186).

Після невдалої спроби створення нового театру в Харкові, Л. Курбас з групою акторів знову

повернувся до Білої Церкви і створив тут дві театральні студії – українську та єврейську. Митець переклав на ідиш п'єсу В. Шекспіра «Макбет» «для студійних занять і читав лекції. З українською групою він репетирував “Нору” Г. Ібсена» (Василько, 1984, с. 204).

Мистецьке об'єднання «Березіль». Створюючи в 1922 р. Мистецьке об'єднання «Березіль» (далі – МОБ), Л. Курбас прагнув не лише створити зразковий експериментальний театр, а й закласти основи для реформування всього українського театру, вирішення його кадрового потенціалу. В творчий колектив МОБу влилася переважна більшість творчого складу Кийдрамте.

Митець чудово розумів, що виховання справжніх митців, чи то акторів, чи режисерів, неможливе без виховання їх насамперед як особистостей. Саме тому він був глибоко переконаний, що митець, якщо він духовно неглибокий, безхарактерний, «не може глибоко впливати на своїх співгромадян» (Курбас, 2022, с. 92).

Упродовж чотирьох років перебування МОБу в Києві, Л. Курбасу вдалося створити і запустити в роботу шість театральних майстерень, що діяли в Києві та Одесі, й ще дві на провінції. Водночас кипіла творча робота у різноманітних комісіях, станціях, лабораторіях. Особливою гордістю Л. Курбаса був режисерський штаб, що навіть за своїм найменуванням нагадував військовий штаб, де вироблялась тактика і стратегія боротьби на мистецькому фронті за модерний український театр. Своєрідна інституалізація українського театального простору, здійснена Л. Курбасом шляхом створення окремих «точок мистецького зростання», що охоплювали різноманітні напрями професійного та аматорського театального мистецтва, була інноваційним кроком і сприяла цілісному розвитку національного театального організму. Величезна увага надавалась трудовій дисципліні.

Культура мовлення в МОБі була поставлена на високий рівень, а в навчальній, експериментальній і творчій роботі виняткового значення надавалось роботі над мелодикою мови та її інтонаційною палітрою. Найважливішим процесом людського організму Л. Курбас вважав дихання. Заради справедливості слід сказати, що «в ті роки загального піднесення навчальної роботи питанням сценічної мови в театрах і мистецьких колективах приділялось максимум уваги» (Ігнатович, 1969, с. 126).

Під час лекції, що відбулась 17.03.1925 р., Л. Курбас наголосив на тому, що залишається занебаним питання слова, а тому найбільшу увагу слід звернути на слово і звук. Тож було обрано комісію з голосу у складі І. Мар'яненка, Б. Кудрицького, О. Сердюка, Л. Гаккебуш (голова) та комісію з питань слова у складі В. Чистякової, Р. Нещадименко, З. Пігулович, І. Стешенко, В. Василька (голова) (Курбас, 2022, с. 165). Невдовзі згадані дві комісії були об'єднані в станцію мови та термінології при режіштабі. Як консультанта з мовних питань було запрошено «видатного мовознавця та літературознавця, академіка Андрія Ніковського, який, певний час, крім усього, читав курс лекцій “з української мови та літературної вимови”, перекладав і редагував для МОБу окремі п'єси» (Єрмакова, 2021, с. 57).

Л. Курбас запросив професора Йосипа Куніна з метою практичного втілення елементів його системи в роботі з акторами «Березоля». Митець добре знав Й. Куніна, оскільки вони разом викладали у Вищому музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка, залучалися до роботи в першій єврейській театральній студії (Мелешкіна, 2019, с. 20). Й. Кунін захоплювався популярним у 20-ті роки ХХ ст. мистецтвом колективної мелодекламації, а також розробив власну систему постановки голосу драматичного актора, що ґрунтувалась на його дослідженнях Кабали та використанні деяких таємниць «старовинного єврейського культового співу» (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 271). За спогадами І. Авдієвої практичне використання системи Куніна полягало у тому, що «голос треба було вміти посиляти у сім сфер (центрів) тіла, що надавало йому певної характеристики» (Авдієва, 1969, с. 149-150). Деякі елементи системи Куніна, пов'язані з постановкою голосу, були осмислені й творчо використані. З. Пігулович зазначає, що «актор, засвоївши і усвідомивши шляхом цілої низки вправ свій психофізичний апарат, натискаючи, як на клавіші рояля, на будь-яку “сферу”, отримував гамму забарвлених емоціями резонаторів, піднімав чи опускав на будь-який регістр свій голосовий апарат» (Пігулович, 2014, с. 177). Л. Курбас запрошував для проведення занять з акторами також відомого оперного співака Федора Орешкевича, який викладав у Вищому музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка (Ігнатович, 1969, с. 125).

Л. Курбас надавав великого значення правильному диханню акторів, а тому радив: «<...> важ-

ливо виробити собі міцні легені, міцну діафрагму, вишколити свою нервову систему в напрямку дисциплінування органів побороення. Щодо вашої волі, то тут найважливіше вміння полягає в тому, щоб ніколи, говорячи, не випускати всього повітря, яке є у вас у легенях» (Курбас, 2022, с. 216). Для виправлення недоліків дихання митець пропонував систему відомого лікаря і спортсмена Олександра Анохіна, що відома як «вольова гімнастика».

На засіданні режисерського штабу 02.08.1925 р. було затверджено план праці станції мови та термінології при режштабі, до складу якої входили: М. Кононенко, В. Василько, Л. Гаккебуш, І. Стещенко, Б. Дробинський. Серед завдань станції: зразкове вдосконалення мови в МОБі щодо чистоти мовлення, наголосів, вимови; вироблення та прищеплення української термінології в галузі театрального мистецтва. Передбачалось проведення кампанії серед працівників МОБу щодо усвідомлення ними моменту українізації, необхідності «самим досконало українізуватися, розмовляти лише українською мовою, рішуче й раз і назавжди покінчити з усякими жаргонами» (*Протоколи засідань режисерського штабу «Березоля»*, 2022, с. 528-529). Водночас пропонувалось «для товаришів, що вже володіють українською мовою, заснувати гурток для вдосконалення в ній <...> Для товаришів, які не володіють українською мовою або погано володіють, влаштувати лекції української мови» (*Протоколи засідань режисерського штабу «Березоля»*, 2022, с. 529). Насамкінець передбачалось проведення іспитів. Актори уважно стежили за мовленням одне одного не лише на сцені, а й у житті.

Концепція «образного перетворення», запропонована і культивована Л. Курбасом, передбачала, зокрема, і акторське перетворення. В одній з лекцій він наводить різні приклади перетворення, пояснює, що театр є сплавом трьох основних факторів: драматурга, режисера і актора, а тому «не треба думати, що вся гра актора буде складена лише з перетворень» (Курбас, 1988, с. 128). Насамкінець митець наголошує, «що театр мусить бути тим центром, де мусить виробитися жива мова, зразкова чиста мова. Театр завжди був культиватором мови» (Курбас, 1988, с. 130).

Можна погодитись із твердженням Н. Єрмакової, що всю діяльність Мистецького об'єднання «Березіль» «слід розглядати як реалізацію педагогічної доктрини Л. Курбаса й під відповідним

кутом зору дивитися на весь обшир практики МОБу» (Єрмакова, 2012, с. 175).

Театр «Березіль». Перед переїздом «Березоля» в Харків, Л. Курбас вибудовуючи плани створення в Харкові центру української культури, залучення нових творчих кадрів, прагнув зробити з них «справжніх березильців, які б заразили всю театральну культуру, щоб ця склочна, кар'єристична, самодурна, некультурна, безграмотна театральна дійсність українська перетворилась» (Курбас, 2022, с. 660).

Після переїзду «Березоля» у 1926 р. до Харкова – тодішньої столиці Радянської України, змінюється статус колективу, який стає зразковим столичним театром. Відповідно припинилась і робота його станцій та комісій, що діяли в Києві. Проте Л. Курбас намагається відновити фахове навчання березильських акторів. Як зазначає Р. Черкашин, який разом зі своєю дружиною Ю. Фоміною вступив до «Березоля» в 1928 р., у цьому театрі «ніколи не припинялося навчання. Щодня відбувався тренінг з танцю й пластики, провадилися заняття з постановки голосу й співу. Культивувався спорт. Працювала театральна студія, різні гуртки» (Черкашин, 1969, с. 271). Робочий день в театрі починався о дев'ятій годині ранку «й закінчувався пізно ввечері. Не в дивину були й вечірні репетиції <...> Перед початком репетицій – обов'язковий тренаж. Танець, фехтування, постановка голосу» (Черкашин, Фоміна, 2008, с. 39).

У 1930 р. при театрі «Березіль» було відкрито театральну студію, діяльність якої спрямовував безпосередньо Л. Курбас. Тренажами займалися не лише студійці, а й актори театру. Г. Мацкевич згадує: «На ранкові заняття пластикою та акробатикою приходили крім нас, студійців, усі актори театру. На уроках постановки голосу, художнього читання, культури мови ми старанно працювали над розвиненням свого мовного апарату» (Мацкевич, 1969, с. 247). Лише «на початку другого року навчання нам дозволяли вживати в етюдах по одному – два слова» (Мацкевич, 1969, с. 249). Студійців вражало педагогічне чуття Л. Курбаса, глибоке проникнення в психологію кожного студійця, тактовність і водночас вимогливість.

Наприкінці 1930 р. Л. Курбас знову повертається до проблеми культури мовлення, наголошуючи: «Справа мистецтва виголошення слова – центральна справа культури, останнє завдання. *Театр – це передусім мистецтво слова (курсив наш. – Авт.)*»

(Курбас, 2022, с. 252). За спогадами Г. Ігнатовича, актори на сцені розмовляли тією ж мовою, що й в житті, прагнучи досягти єдності процесу мислення та його втілення в слові (Ігнатович, 1969, с. 126). Однак розрив між сценічним мовленням акторів та їх побутовим спілкуванням, де перше відбувалось українською, а друге – російською, набув згодом широкого розповсюдження.

Значний вплив на розвиток українського сценічного мовлення мали п'єси М. Куліша. Саме у зв'язку «з появою Кулішевої драми з її запашною мовою Курбас поставив питання культури і чистоти рідної мови наріжним каменем у стінах свого театру» (Гірняк, 2022, с. 242).

Розглядати культуру сценічного мовлення в театрі «Березіль» неможливо у відриві від загальної мовної ситуації в Україні та в місцях перебування театру в Києві і Харкові, де переважало російськомовне середовище і водночас спостерігався низький рівень культури українського мовлення. До того ж в цей час тривав процес унормування української мови. Тому «Березіль» перебував в авангарді боротьби за українську мову, був своєрідною лабораторією формування українського сценічного мовлення.

Л. Курбас як педагог переймався також вихованням майбутніх театральних педагогів. Тож чимало його вихованців стали згодом театральними педагогами: В. Чистякова, Р. Черкашин, Л. Сердюк, Б. Тягно та ін.

Висновки. Отже, в дитячі та юнацькі роки Леся Курбаса було закладено літературно-мистецькі підвалини для його подальшого зростання на ниві сценічного мистецтва. Вища освіта надала йому не лише глибоких знань, а й можливість набути режисерських та акторських навиків у студентському театрі, ознайомитись із театральним життям Львова і Відня.

Театр Л. Курбаса став своєрідним центром нової пасіонарної енергії. На відміну від багатьох митців сучасної споживацької цивілізації, які живуть лише сьогоднішнім днем, Л. Курбас умів працювати не лише з сучасним, а й з майбутнім. Митець був рушійним ядром цього театру, надавав йому відповідний вектор розвитку, висував ідеї, яке тогочасне суспільство не завжди могло адекватно сприймати, змушений був вступати у конфлікт з правлячим режимом. Оберегом, другом і порадицею для Л. Курбаса була його мати – Ванда Курбас (Яновичева), яка не лише виховала свого сина, а й завжди допомагала йому.

Кожен етап діяльності Театру Л. Курбаса відзначався специфікою практичного опанування сценічного мовлення та його наукового осмислення. Найбільшої інтенсивності це сягнуло в МОБі, де було створено режисерський штаб, комісію з питань мови, комісію голосу, станцію мови і термінології, залучено фахових спеціалістів. Творча діяльність «Березоля» фактично збіглася з періодом українізації і стала його потужним двигуном. Після переїзду «Березоля» у 1926 р. до Харкова, він стає зразковим столичним театром.

Л. Курбас мав природжений талант театрального педагога, виховавши цілу плеяду українських акторів та режисерів, які, зокрема, дбали і про вдосконалення та розвиток сценічного мовлення. Митець підпорядковував власне життя і творчу діяльність досягненню ідеальної мети – створення модерного українського театру та виховання нового інтелектуального актора.

Виклики, що постали перед сучасною вищою театальною освітою, вимагають вироблення національної системи сценічного виховання майбутніх фахівців, що враховує як світовий досвід, так і національні традиції. Театральна освіта неодмінно має послуговуватись практичною і теоретичною спадщиною Л. Курбаса, яка потребує глибокого осмислення, систематизації і своєрідної верифікації. З метою продовження в Україні досліджень в царині сценічного мистецтва, розпочатого в Театрі Л. Курбаса, доцільно було б створити в Україні *Національний інститут театру*, одним зі структурних підрозділів якого могла б стати *Лабораторія сценічного мовлення*.

Джерела та література

- Авдієва, І. (1969). Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки. *Леся Курбас: Спогади сучасників* / За ред. В. С. Василька. Київ : Мистецтво. С. 143-157.
- Бондарчук, С. К. (1991). «Молодий театр». Чому я взявся за перо? *«Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи* / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво. С. 103-166.
- Василько, В. С. (1984). *Театру віддане життя*. Київ : Мистецтво. 407 с.; іл.
- Василько, В. С. (1991). У «Молодому театрі». *«Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи* / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво. С. 206-234.

- Водяний, Т. (2004). Курбас якого я знав з юнацьких літ. *Рукопис: Український альманах щоденників, листів, документів, світлин*: у 2 т. / Під заг. ред. І. Дзюби. Київ : Криниця. Т. 1. С. 265-300.
- Гірняк, Й. (2022). *Спомини* / Упорядн. Б. Бойчук; авторка передм. Т. Бойко. Харків : Видавець Олександр Савчук. 512 с.
- Грицан, Н. (2008). Слово актора у театрі Леся Курбаса. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. XII–XIII. Івано-Франківськ : Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника. С. 168-172.
- Демчук, Т. (1972). Спогади про Леся Курбаса. *Український календар*. Варшава : Українське суспільно-культурне товариство в Польщі. С. 199-204.
- Єрмакова, Н. (2012). *Березільська культура: Історія, досвід* ; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс. 512 с.
- Єрмакова, Н. (2021). Музика у реформаторській діяльності Леся Курбаса. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мист. НАМ України; редкол.: О. О. Роготченко (голова редкол.), В. Д. Сидоренко, Л. А. Дрофань та ін. Київ : ІПСМ НАМ України. Вип. 17. С. 36-67.
- Ігнатович, Г. (1969). Pro futuro. *Лесь Курбас. Спогади сучасників* / За ред. В. С. Василька; упоряд. М. Лабінський. Київ : Мистецтво. С. 123-134.
- Коваленко, П. (1968). Перша українська музично-драматична школа та її організатор М. В. Лисенко. *М. В. Лисенко у спогадах сучасників* / Упорядкув. О. Лисенка; ред. та коментарі Р. Пилипчука. Київ : Музична Україна, 1968. С. 612-632.
- Курбас, Л. (2022). Доповідь про поїздку в Харків. *Курбас Л. Філософія театру* / Упорядн.: М. Лабінський; післямови: М. Москаленко, Д. Лабінська; ред. М. Москаленко. Харків – Київ : Видавець Олександр Савчук; Основи. С. 654-661.
- Курбас, Л. (2022). Постановка дихання і майстерність актора. *Курбас Л. Філософія театру* / Упорядн.: М. Лабінський; післямови: М. Москаленко, Д. Лабінська; ред. М. Москаленко. Харків – Київ : Видавець Олександр Савчук; Основи. С. 215-218.
- Курбас, Л. (2022). Про виховання самостійно мислячого, творчо активного режисера. *Курбас Л. Філософія театру* / Упорядн.: М. Лабінський; післямови: М. Москаленко, Д. Лабінська; ред. М. Москаленко. Харків – Київ : Видавець Олександр Савчук; Основи. С. 89-98.
- Курбас, Л. (2022). Про мистецтво виголошення слова. *Курбас Л. Філософія театру* / Упорядн.: М. Лабінський; післямови: М. Москаленко, Д. Лабінська; ред. М. Москаленко. Харків – Київ : Видавець Олександр Савчук; Основи. С. 252-253.
- Курбас, Л. (1988). Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя. *Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини* / Упоряд. і прим. М. Лабінського; передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро. С. 124-131.
- Курбас, Л. (2022). Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності. *Курбас Л. Філософія театру* / Упорядн. М. Лабінський; післямови: М. Москаленко, Д. Лабінська; ред. М. Москаленко. Харків – Київ : Видавець Олександр Савчук; Основи. С. 158-165.
- Курбас, Л. (1991). Театральний лист. «Молодий театр»: *Генеза. Завдання. Шляхи* / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво. С. 38-45.
- Мацкевич, Г. (1969). Курбас у студії театру. *Лесь Курбас. Спогади сучасників* / За ред. В. С. Василька; упоряд. М. Лабінський. Київ : Мистецтво. С. 247-252.
- Медведик, П. (1987, травень). Курбасові весняні вечори. До 100-річчя від дня народження О. С. Курбаса. *Жовтень*. № 5 (511). С. 81-95.
- Мелешкіна, І. (2019). Лесь Курбас і єврейський театр: стежки і зустрічі. *Річник Музею театального, музичного та кіномистецтва України*, № 1. С. 16-32.
- Пігулович, З. (2014). Спогади про Олександра Степановича Курбаса. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2014* : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; наук. керівник теми і голов. наук. ред. І. Д. Безгін; редкол.: А. В. Чебикін, І. Д. Безгін, А. О. Пучков та ін. Київ : Фенікс. Вип. 6 (17). С. 170-178.
- Програма Шевченківського концерту у Відні*. (1911, 04 березня). Центральний державний історичний архів України у Львові. Ф. 309. Оп. 1. Спр. 132. Арк. 15.
- Протоколи засідань режисерського штабу «Березоля». *Курбас Л. (2022). Філософія театру* / Упорядн.: М. Лабінський; післямови: М. Москаленко, Д. Лабінська; ред. М. Москаленко. Харків – Київ : Видавець Олександр Савчук; Основи. С. 289-558.
- Світлична, О. О., Біленька, А. М. (2018). Художнє слово у театрі «Березіль». *Соціально-гуманітарний вісник*. Вип. 20–21. С. 55-59.
- Чарнецький, С. (2014). Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів : Літопис. 584 с. 106 с.: іл.
- Черкашин, Р., Фоміна, Ю. (2008). Ми – березильці. Театральні спогади-роздуми / Упорядн. та автор приміток В. Собіянський; передм. Н. Єрмакової. Харків : Акта. 348 с.
- Шевченко, Й. В. (1991). «Молодий театр», його роль і робота. *«Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи* / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво. С. 75-77.
- Шлемко, О. Д. (2019). Лесь Курбас – учитель гімназії. *«Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології»* : матеріали Дванадцятій міжнарод. науково-творчої Інтернет-конференції. Київ : НАКККіМ. С. 48-52.

References

- Avdiieva, I. (1969). Pro naikrashchu liudynu, yaku ya znala v yunatski roky [About the best person I knew in my youth]. *Les Kurbas: Spohady suchasnykiv* / Za red. V. S. Vasyuka. Kyiv : Mystetstvo. S. 143-157. [in Ukrainian]
- Bondarchuk, S. K. (1991). «Molodyi teatr». Chomu ya vziavsia za pero? [«Molodyy Theatre». Why I took up the pen?]. *«Molodyi teatr»: Heneza. Zavdannia, Shliakhy* / Uporiadn., avt. vstup. st. M. H. Labinskyi. Kyiv : Mystetstvo. S. 103-166. [in Ukrainian]
- Vasyuko, V. S. (1984). *Teatru viddane zhyttia* [A life dedicated to theatre]. Kyiv : Mystetstvo. 407 s. : il. [in Ukrainian]
- Vasyuko, V. S. (1991). U «Molodomu teatri» [In «Molodyy Theatre»]. *«Molodyi teatr»: Heneza. Zavdannia, Shliakhy* / Uporiadn., avt. vstup. st. M. H. Labinskyi. Kyiv : Mystetstvo. S. 206-234. [in Ukrainian]
- Vodiani, T. (2004). Kurbas yakoho ya znay z yunatskykh lit [Kurbas, whom I knew from my youth]. *Rukopys: Ukrainyskiy almanakh shchodennykiv, lystiv, dokumentiv, svitlyn*: u 2 t. / Pid zah. red. I. Dziuby. Kyiv : Krynytsia. T. 1. S. 265-300. [in Ukrainian]
- Hirniak, Y. (2022). *Spomyny [Memories]* / Uporiadn. B. Boichuk, avtorka peredm. T. Boiko. Kharkiv : Vydavets Oleksandr Savchuk. 512 s. [in Ukrainian]
- Hrytsan, N. (2008). Slovo aktora u teatri Lesia Kurbas [The actor's word in Les Kurbas theatre]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*. Vyp. XII–XIII. Ivano-Frankivsk : Prykarpatskyi nats. un-t im. V. Stefanyka. S. 168-172. [in Ukrainian]
- Demchuk, T. (1972). Spohady pro Lesia Kurbas [Remembrances of Les Kurbas]. *Ukrainskyi kalendar*. Varshava : Ukrainske suspilno-kulturne tovarystvo v Polshchi. S. 199-204. [in Ukrainian]
- Iermakova, N. (2012). *Berezilska kultura: Istoriia, dosvid* [Berezil culture: History, experience]; Instytut problem suchasnoho mystetstva Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy. Kyiv : Feniks. 512 s. [in Ukrainian]
- Iermakova, N. (2021). Muzyka u reformatorskii diialnosti Lesia Kurbas [Music in the reformatory activities of Les Kurbas]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*: zb. nauk. prats / In-t problem suchas. myst. NAM Ukrainy; redkol.: O. O. Rohotchenko (holova redkol.), V. D. Sydorenko, L. A. Drofan ta in. Kyiv : IPSM NAM Ukrainy. Vyp. 17. S. 36-67. [in Ukrainian]
- Ihnatovych, H. (1969). Pro futuro [In Memory]. *Les Kurbas. Spohady suchasnykiv* / Za red. V. S. Vasyuka; uporiad. M. Labinskyi. Kyiv : Mystetstvo. S. 123-134. [in Ukrainian]
- Kovalenko, P. (1968). Persha ukraiyinska muzychno-dramatychna shkola ta yiyi organizator M. V. Lysenko [The First Ukrainian Musical-Drama School and its organizer M. V. Lysenko]. *M. V. Lysenko u spogadax suchasnykiv* / Uporyad. O. Lysenka; red. ta komentari R. Pylypchuka. Kyiv : Muzychna Ukrayina, S. 612-632. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. (2022). Dopovid pro poizdku v Kharkiv [Report on the trip to Kharkiv]. *Kurbas L. Filosofiia teatru* / Uporiadn.: M. Labinskyi; pisliamovy: M. Moskalenko, D. Labinska; red. M. Moskalenko. Kharkiv – Kyiv : Vydavets Oleksandr Savchuk; Osnovy. S. 654-661. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. (2022). Postanovka dykhannia i maisternist aktora [Breath control and the actor's mastery]. *Kurbas L. Filosofiia teatru* / Uporiadn.: M. Labinskyi; pisliamovy: M. Moskalenko, D. Labinska; red. M. Moskalenko. Kharkiv – Kyiv : Vydavets Oleksandr Savchuk; Osnovy. S. 215-218. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. (2022). Pro vykhovannia samostiino mysliachoho, tvorcho aktyvnoho rezhysera [On nurturing an independently thinking, creatively active director]. *Kurbas L. Filosofiia teatru* / Uporiadn.: M. Labinskyi; pisliamovy: M. Moskalenko, D. Labinska; red. M. Moskalenko. Kharkiv – Kyiv : Vydavets Oleksandr Savchuk; Osnovy. S. 89-98. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. (2022). Pro mystetstvo vyholoshenoho slova [On the Art of Pronunciation]. *Kurbas L. Filosofiia teatru* / Uporiadn.: M. Labinskyi; pisliamovy: M. Moskalenko, D. Labinska; red. M. Moskalenko. Kharkiv – Kyiv : Vydavets Oleksandr Savchuk; Osnovy. S. 252-253. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. (1988). Pro peretvorennia yak ody z obraznykh zasobiv rozkryttia hlybokoi suti zhyttia [On transformation as one of the figurative means of revealing the deep essence of life]. *Kurbas L. Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny* / Uporiad. i prym. M. Labinskoho; Peredm. Yu. Boboshka. Kyiv : Dnipro. S. 124-131. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. (2022). Pro svidomyi pidkhid do tvorchoi roboty, pro sut maisternosti [On a conscious approach to creative work, on the essence of mastery]. *Kurbas L. Filosofiia teatru* / Uporiadn.: M. Labinskyi; pisliamovy: M. Moskalenko, D. Labinska; red. M. Moskalenko. Kharkiv – Kyiv : Vydavets Oleksandr Savchuk; Osnovy. S. 158-165. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. (1991). Teatralnyi lyst [Theatrical letter]. *«Molodyi teatr»: Heneza. Zavdannia. Shliakhy* / Uporiadn., avt. vstup. st. M. H. Labinskyi. Kyiv : Mystetstvo. S. 38-45. [in Ukrainian]
- Matskevych, H. (1969). Kurbas u studii teatru [Kurbas in the theatre studio]. *Les Kurbas. Spohady suchasnykiv* / Za red. V. S. Vasyuka; uporiad. M. Labinskyi. Kyiv : Mystetstvo. S. 247-252. [in Ukrainian]
- Medvedyk, P. (1987, traven). Kurbasovi vesniani vechory. Do 100-richchia vid dnia narodzhennia O. S. Kurbas [Kurbas's spring evenings. Celebrating the 100th anniversary of O. S. Kurbas's birth]. *Zhovten*, № 5 (511). S. 81-95. [in Ukrainian]
- Meleshkina, I. (2019). Les Kurbas i yevreyskiy teatr: stezhky i zustrichi [Les Kurbas and the Jewish theatre: paths and encounters]. *Richnyk Muzeiu teatralnoho*,

- muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy*, № 1. S. 16-32. [in Ukrainian]
- Pyhulovych, Z. (2014). Vospomynanye ob Aleksandre Stepanovychе Kurbase [Memories of Oleksandr Stepanovych Kurbas]. *Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky : Mystetski obrii 2014 : zb. nauk. prats / In-t problem suchas. mystets. NAM Ukrainy; nauk. kerivnyk temy i holov. nauk. red. I. D. Bezghin; redkol.: A. V. Chebykin, I. D. Bezghin, A. O. Puchkov ta in.* Kyiv : Feniks. Vyp. 6 (17). S. 170-178. [in Ukrainian]
- Prohrama Shevchenkivskoho kontsertu u Vidni* [Program of the Shevchenko concert in Vienna]. (1911, 04 bereznia). Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Lvovi. F. 309. Op. 1. Spr. 132. Ark. 15. [in Ukrainian]
- Protokoly zasidan rehzhyserskoho shtabu «Berezolia» [Protocols of the meetings of the directing staff of «Berezil»]. *Kurbas L. Filosofiia teatru* (2022) / Uporiadn.: M. Labinskyi; pisliamovy: M. Moskalenko, D. Labinska; red. M. Moskalenko. Kharkiv – Kyiv : Vydavets Oleksandr Savchuk; Osnovy, 2022. S. 289-558. [in Ukrainian]
- Svitlychna, O. O., Bilenska, A. M. (2018). Khudozhnie slovo u teatri «Berezil» [Artistic word in the «Berezil» theatre]. *Sotsialno-humanitarnyi visnyk.* Vyp. 20–21. S. 55-59. [in Ukrainian]
- Charnetskyi, S. (2014). *Istoriia ukrainskoho teatru v Halychyni. Narysy, statti, materialy, svitlyny* [History of Ukrainian theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photographs]. Lviv : Litopys. 584 s. + 106 s. il. [in Ukrainian]
- Cherkashyn, R., Fomina, Yu. (2008). *My – bereziltsi. Teatrалni spohady-rozdumy* [We are Berezil members. Theatrical memories-reflections] / Uporiadn. ta avtor pryमित V. Sobiianskyi; peredm. N. Yermakovoi. Kharkiv : Akta. 348 s. [in Ukrainian]
- Shevchenko, Y. V. (1991). «Molodyi teatr», yoho rol i robota [«Molody Theatre», its role and work]. *«Molodyi teatr»: Heneza. Zavdannia. Shliakhy* / Uporiadn., avt. vstup. st. M. H. Labinskyi. Kyiv : Mystetstvo. S. 75-77. [in Ukrainian]
- Shlemko, O. D. (2019). Les Kurbas – uchytel himnazii [Les Kurbas – a teacher at the gymnasium]. *«Kulturno-mystetske seredovyshche: tvorchist ta tekhnolohii»* : mat. Dvanadtsiatoi mizhn. nauk.-tvorchoi Internet-konferentsii. Kyiv : NAKKKiM. S. 48-52. [in Ukrainian]

Olga Shlemko

Les Kurbas Theatre: innovative searches in the field of stage speech

Abstract. *The aim of the article* is to elucidate the process of Les Kurbas's development as a nationally conscious linguistic personality, his acquisition of experience in artistic recitation, and his innovative explorations in the field of stage speech within the theatrical collectives he established and led. The processes associated with the devaluation of stage speech and the prioritisation of plastic means of actorly expression on the modern Ukrainian stage prompt a return to the unique experience of Les Kurbas Theatre, where speech and plastic training of students and actors were organically combined. **The research methodology** is based on the integration of acmeological, cultural, synergistic, and theatre studies approaches, along with a range of general scientific and specialised methods. **The scientific novelty** of the research lies in identifying the genesis of innovative explorations in the field of stage speech within Les Kurbas Theatre, highlighting the dynamics and specificities of each of its periods («Ternopil Theatre Evenings», «Young Theatre», Kyiv Drama Theatre, the Art Association «Berezil», and the «Berezil» Theatre), and examining the innovative nature of efforts to refine stage speech techniques. **Conclusions.** In Les Kurbas's childhood and youth, the literary and artistic foundations for his future growth in the field of stage art were laid. Each stage of activity in Les Kurbas Theatre was marked by the unique features of practical mastery of stage speech and its scholarly interpretation, reaching its peak intensity in the Art Association «Berezil». There, a director's staff, a language commission, a voice commission, a language and terminology station were established, and professional specialists were involved. Les Kurbas possessed a natural talent as a theatre educator, nurturing a whole generation of Ukrainian actors and directors who, among other contributions, worked on the improvement and development of stage speech. To continue the research initiated in Les Kurbas Theatre, it would be appropriate to establish a National Institute of Theatre, with one of its departments potentially being a Laboratory of Stage Speech.

Keywords: Les Kurbas, theatre, actor, stage speech, voice, word, studio, «Molodyi Theatre», «Berezil», system, art, teacher.

Неупокоєв Руслан Валентинович,
доцент, завідувач кафедри мистецтва
театру ляльок, заслужений діяч мистецтв
України. Київський національний
університет театру кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Ruslan Neupokoiev,
Associate Professor, Head of the Puppet
Theater Arts Department, Honored
Art Worker of Ukraine. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

СЦЕНІЧНИЙ ТРЮК ЯК ІНСТРУМЕНТ СТВОРЕННЯ ГЛЯДАЦЬКОГО ВРАЖЕННЯ

Анотація. Мета статті – визначити онтологічні особливості трюку як феномену на прикладі мистецтва ігрової ляльки, включаючи механізм створення та вплив на глядацьке враження. **Методологія дослідження.** В процесі визначення онтологічних особливостей сценічного трюку використано метод мистецтвознавчого та культурологічного аналізу, систематизації та узагальнення, у роботі над методичними засадами створення трюку використано методи синтезу та картографування. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні онтології трюку як культурного феномену, його уточнення з урахуванням специфіки мистецтва ігрової ляльки. Запропоновано розглядати сценічний трюк з точки зору концепції поверхневих ефектів Ж. Дельоза у поєднанні із семіотичними методами Р. Барта. **Висновки.** Визначено, що трюк є прийомом у різних видах мистецтва, спрямованим на створення глядацького враження, у процесі якого відбувається взаємодія культурних міфів. З'ясовано, що трюк є головним інструментом створення враження та утримання глядацької уваги, як у випадку нелінійного наративу, створеному відповідно до концепту ризому, так і у разі фрактального лінійного наративу, притаманного класичній драматургії. Запропоновано переглянути режисерську концепцію конфлікту, як головного механізму утримання глядацької уваги. Вперше головною умовою утримання глядацької уваги під час взаємодії визначено створення трюку.

Ключові слова: трюк, враження, мистецтво ігрової ляльки, концертний номер, ризом, поверхневі ефекти, конфлікт.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Розвиток сценічного мистецтва й, зокрема, мистецтва ігрової ляльки ставить завдання з осмислення та концептуалізації деяких базових елементів його онтології та екзистенції, а одним із таких елементів є сценічний трюк, який можна було б назвати умовно вивченим у цирковому мистецтві, проте сама специфіка мистецтва ігрової ляльки ставить низку питань, розгляд яких з позиції інших видів мистецтва є проблематичним. Так, гострота поняття

концертного номеру та його принципової відмінності від сценічного етюду виникає лише в умовах мистецтва естрадної ляльки (Неупокоєв, 2019), оскільки в інших видах мистецтва диференціація цих понять не має онтологічного значення. Проводячи паралель, до прикладу, із мистецтвом танцю, бачимо, що танець може бути як сюжетним етюдом, так і безсюжетним номером, в основі якого закладено розвиток взаємодії форм і положень людського тіла. Обидва танці будуть класифікуватися як концертні номери

з єдиною відповідною онтологією, тому його поєднання із сюжетом як етюдною формою лише збагачує палітру засобів виразності. Слід зазначити, що безсюжетний танець в аналізі концертного номеру є показовим прикладом, оскільки він за своєю суттю є візуальним феноменом музики, втіленим у пластичності людського тіла. У музиці форма є також первинною, а сенс народжується в результаті взаємодії певних акустичних форм, що складаються із звуків, відмінних за тембром, висотою та тривалістю. Отже, як у музиці, так і в танці сенс не є первинним, він народжується в результаті взаємодії відповідних форм. Первинним у обидвох випадках є дельозіанське картографування (Deleuze, Guattari, 1976), дослідження цих форм, їхньої взаємодії та поведінки у запропонованих обставинах. Концертний номер із лялькою будується за тим самим принципом первинності форми (Неупокоев, 2019). Отже, сценічний трюк у мистецтві ігрової ляльки, будучи невід'ємною складовою концертного номеру, стає певною точкою процесу подібної взаємодії форм, точкою народження сенсу. Питання народження сенсу із взаємодії форм глибоко вивчає вже згаданий французький філософ-постструктураліст Ж. Дельоз (Deleuze, 1990), і, таким чином, звернення до його напрацювань у питанні сценічного трюку в мистецтві ігрової ляльки, зважаючи на наші попередні дослідження, стає цілком природним.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Поняття сценічного трюку у мистецтві ігрової ляльки потребує уточнення визначення для фіксації відмінностей із визначеннями циркових або каскадерських трюків, де, відповідно до характерних засобів виразності, передбачається оволодіння певними технічними прийомами, заради здивування глядача людськими можливостями або ілюзією таких можливостей. Трюк у мистецтві ігрової ляльки теж створюється із метою здивувати глядача, але через інші засоби виразності, які мають міцний зв'язок із специфікою цього виду мистецтва (Неупокоев, 2018). Мистецтво ігрової ляльки лежить на перетині образотворчого та сценічного, просторового та часового мистецтв, що є значним екзистенціальним чинником для сценічного трюку у мистецтві ігрової ляльки.

У контексті розмови про визначення поняття «трюк», звернемося до словника, у нашому разі – Словника української мови в 11 томах (СУМ-11) Академічного тлумачного словника (1970–1980),

який є базою для більшості сучасних українських тлумачних словників.

Отже словник визначає трюк як:

1. Складний цирковий номер.<...>

2. Вправний ефектний прийом у різних видах мистецтва. (СУМ-11, 1979, с. 304.)

Перший пункт демонструє об'єктивні складнощі, що існують із визначенням та диференціацією двох понять: трюк та номер, яку словник ігнорує. Власне, питання їхньої диференціації і спонукало наше дослідження. Проте ототожнення номеру та трюку в такій спрощеній моделі лише вказує на екзистенціальне значення трюку для номеру, яке авторам визначення здається очевидним. У другому пункті трюк визначено ефектним прийомом у різних видах мистецтва, що певною мірою дає відповідь на поставлене питання. «Прийом», за визначенням того самого словника, є способом або методом (СУМ-11, 1976, с. 630) і таким чином поняття трюку переходить в сферу методології, а це означає можливість створення алгоритму практичної роботи із трюком. У визначенні до слова «прийом» додається прикметник «ефектний», надаючи якісну характеристику прийому та зв'язуючи трюк із глядацьким враженням, бо ефект – це «Сильне враження, викликане ким-, чим-небудь...» (СУМ-11, 1971, с. 492). Все ж таки у нашому дослідженні будемо розрізняти слова «ефект» та «враження», не зважаючи на їхню близькість, оскільки «враження» – поняття зі сфери глядацької рецепції, а поняття «ефект» нас цікавить з позиції «Логіки сенсу» Ж. Дельоза як точка виникнення сенсу в результаті сценічного трюку. Вважатимемо, що ефект випереджає враження, оскільки враження пов'язане безпосередньо із реципієнтом, а ефект знаходиться на межі знаку, створеного трюком, та глядацького враження, яке має більш тривалий за ефект характер. Отже, морфологічний аналіз дефініцій допоміг нам вибудувати логічний ланцюжок «трюк-ефект-враження», що дає змогу побудувати подібний ланцюжок із досліджень у сферах, пов'язаних із даними дефініціями. Із досліджень в області трюку ми обрали роботи О. Жуковіна, українського режисера та педагога, який присвятив питанням трюку свою кандидатську дисертацію (Жуковін, 2015). Жуковін також прив'язує поняття трюку до враження як мети трюку. У розмові ж про ефекти та сенси, із ними пов'язаними, цілком логічним є звернення

до вже названої «Логіки сенсу» Ж. Дельоза та безпосередньо до розділу «Поверхневі ефекти».

Ми вже згадували, що враження є елементом глядацької реакції на знак, а якщо точніше, систему знаків, створену в результаті виконання трюку, тому в аналізі процесу і логічним було б звернення до семіології Р. Барта (Барт, 2008).

Мета статті – визначити онтологічні особливості трюку як феномену на прикладі мистецтва ігрової ляльки, включаючи механізм створення та вплив на глядацьке враження.

Завдання дослідження:

1. Уточнити визначення сценічного трюку з урахуванням специфіки мистецтва ігрової ляльки.
2. Знайти актуальне онтологічне обґрунтування сценічного трюку.
3. Закласти основи методики роботи із сценічним трюком як інструментом створення глядацького враження.

Виклад основного матеріалу.

Цінність дослідження О. Жуковіна полягає в уточненні визначення трюку, даного академічним словником, таким чином ми можемо просунутися і у визначенні сценічного трюку, враховуючи специфіку мистецтва ігрової ляльки. О. Жуковіна, зважаючи на сферу його діяльності, цікавить перед усім каскадерський трюк, тому, спираючись на інших дослідників, він додає певні деталі до визначення трюку, як, наприклад, його формотворчий характер (Дятчук, 2002, С. 83), а ми в контексті розмови про танець та музику, звернули увагу, наскільки важливою є форма для цих видів мистецтва, тому зазначимо, що трюк є певною точкою формотворення. О. Жуковін уточнює та узагальнює визначення трюку у сфері мистецьковидовищних форм, називаючи трюк вправним, ефектним, майстерним, іноді ризикованим, специфічним способом (або методом) вираження образу дії в різних формах видовищного мистецтва. Також він пропонує авторську класифікацію трюків за ознакою природи їхнього виконання: корпоральні (донесені до глядача руховими процесами організму, моторикою артиста-виконавця), технологічні (виконані виключно за допомогою технічних засобів), мішані (в основі яких лежить поєднання тілесної природи актора та новітніх технологій) (Жуковін, 2015, С. 42). Така класифікація залишається актуальною і для трюку у мистецтві ігрової ляльки.

Окремим чином він відзначає трюки, призначені для візуалізації чудес (вознесіння на небеса, провалювання в пекло, рух Віфлеємської зірки тощо). Варто зазначити, що візуалізація чудес стосується не лише певної категорії трюків, а є характерною для самого поняття трюк, оскільки будь-який «вправний ефектний, майстерний, іноді ризикований специфічний прийом», створено із метою враження на глядача, який інтерпретуватиме трюк як чудо, поки не розгадає технології його створення. Саме фраза «візуалізація чудес» надає визначенню трюку ключовий акцент, якого йому до того не вистачало, та який стає міцним елементом для скріплення ланцюгу прийом-ефект-враження. Ефект, створений трюком, і є візуалізацією чудес, яка має на меті справити враження на глядача. Розбираючись із сенсом слова 'чудо», звернемося до того ж Словника української мови.

«Чудо (мн. чудеса). 1. За марновірними та релігійними уявленнями – явище, нібито викликане надприродними силами, чаклунством, втручанням божої сили».

«2. перен. Те, що гідне великого подиву, незвичайне, дивовижне.»

«3. Те, що викликає загальне захоплення, вражає своїми якостями, властивостями, красою».

(СУМ-11, 1980, С. 374)

Отже, чудо – елемент, здатний створити незвичайне і дивовижне враження, великий подив. Всі три визначення працюють у питанні визначення трюків у різних видах мистецтва, а розуміння каскадерського трюку нам потрібно для виокремлення та демонстрації позиції створення візуального ефекту трюку як візуалізації чуда, що створюється засобами виразності, непритаманними мистецтву ігрової ляльки. І навпаки, знаходження спільних рис дозволить визначити онтологічні особливості трюку як явища незалежно від його форм.

О. Жуковін, спираючись на дослідників, вказує і на інші елементи, які притаманні трюку у видовищній культурі, зокрема, що трюк може бути пов'язаний з обманом та ілюзіями, а однією з головних умов у його створенні є неочікуваність. (Жуковін, 2015, С. 29). До логічного ряду «обман та ілюзія» як процесу візуалізації чудес сміливо можна додати ще одне принципове слово – «імітація», яке ми застосовуємо стосовно специфіки мистецтва ігрової ляльки, яка полягає у оживленні неживого матеріалу (Неупокоев, 2018), уточнюючи, що під оживленням неживого матеріалу

мається на увазі імітація неживим матеріалом поведінки живого, що, згідно нашого аналізу, само по собі є трюком, якщо вважати «оживлення» (ілюзію оживлення) неживого візуалізацією чуда. Таким чином ми включаємо до розмови про трюк в контексті мистецтва ігрової ляльки специфіку безпосередньо цього виду мистецтва. Будь-який матеріал, в тому числі неживий, передбачає наявність поверхні, яка, зважаючи на свою фактуру відіграє значну роль у створенні знакової системи, пов'язаної із трюком. Відповідно, будь-яка дія стосовно неживого матеріалу у процесі візуалізації чуда під час виконання трюку у мистецтві ігрової ляльки передусім означатиме процеси взаємодії із поверхнею цього неживого матеріалу. Поверхні взаємодіють між собою, створюючи певні ефекти взаємодії, які в свою чергу можуть створювати відповідне враження у глядача. Така постановка питання напругу пов'язує поняття трюку у мистецтві ігрової ляльки із поверхневими ефектами описаними Ж. Дельозом у «Логіці сенсу» як метафори для опису механізму створення сенсу. Головною думкою автора є те, що сенс є подією, його виникнення пов'язано із взаємодією, для якої, як мінімум, потрібні дві поверхні, тому двійка є улюбленою цифрою Ж. Дельоза, з неї він починає будь-який рахунок, число, менше за два, не має сенсу (Deleuze, 1990, С. 17-32), оскільки сенс це наслідок взаємодії. Жиль Дельоз зазначає, що всі речі теж можна розділити на дві категорії: тілесні та безтілесні (ми їх називаємо метафізичними). Тілесні: фізичні тіла (предмети) та їхні фізичні стани. Безтілесні – ефекти взаємодії поверхонь фізичних тіл. (Deleuze, 1990, С. 17-32). Отже, на думку Дельоза фізичні поверхні в результаті взаємодії створюють безтілесні (метафізичні) ефекти.

Поверхневий ефект розглядається Ж. Дельозом не як зміна фізичного стану всіх або деяких тіл, а як атрибут – відзнака або знак відмінності. Така позиція переводить поверхневий ефект у категорію знаків, що, в свою чергу передбачає наявність позначника та позначуваного. Атрибут, власне і є позначником, відповідно він має метафоричні стосунки із позначуванним. Саме наявність атрибуту як складової поверхневого ефекту в свою чергу переводить це питання до семіотичної сфери, яка напругу пов'язана із мистецтвом, зокрема перформативним.

Під час трюку у мистецтві ігрової ляльки ми спостерігаємо за взаємодією поверхонь неживого

матеріалу із відповідними ефектами, що несуть сенсові навантаження, таким чином, поверхневі ефекти у мистецтві ігрової ляльки і трюки – явища абсолютно тотожні Заради справедливості уточнимо, що трюк, окрім взаємодії поверхонь (предметів і фактур) може бути також створено за допомогою інших засобів виразності: слова, звуку, світла й т.п. Проте трюк, як і поверхневий ефект, завжди передбачає атрибут, інакше він не має сенсу, оскільки атрибут і є точкою виникнення сенсу. Сенс же за досліджуваною Дельозом логікою, завжди виникає між двома об'єктами, самого по собі сенсу у чистому та об'єктивному вигляді, за його словами, не існує, сенс – завжди наслідок взаємодії, подія, ефект взаємодії (Deleuze, 1990, с. 17-32). Дельозіанська концепція сенсу як ефекту відкриває методику роботи із сценічним трюком заради створення глядацького враження, до якого і призводить поверхневий ефект, що залишає на поверхні атрибут, який є, за своєю природою, знаком, що передбачає позначник та позначуване, а їхнє об'єднання і є сенсом.

Зауважимо, що в силу діонісійства мистецтва ігрової ляльки, трюки у концертному номері з лялькою створюватимуть переважно символічні атрибути, а символ, як знак, має нескінченну кількість позначуваних, які відповідають одному позначнику – атрибуту поверхневого ефекту. Ж. Дельоз наводить приклад: скальпель, розрізавши шкіру, наділяє її атрибутом бути розрізаною (Deleuze, 1990, с. 17-32). Розріз є символом порізаності, ця порізаність як позначник може мати безліч позначуваних: крім травми (в тому числі психічної), це може бути викриттям прихованого змісту, проникненням у несвідоме, невідворотністю долі, непридатністю для використання, болем і т.п. Полісемантичність символу в поєднанні з відповідною естетикою створюють метафоричне поле, на якому виростає безліч сенсів, які теж починають взаємодіяти між собою, створюючи власні ефекти взаємодії, переводячи концепт поверхневих ефектів на якісно інший рівень: у сферу метафізики. Як уже зазначалося, поверхні є знаками, а точніше позначниками, тобто позначувані теж вступають у взаємодії, так само, як і поверхні, відповідно, ми маємо справу із взаємодією позначуваних, відповідно і отримання позначуванним атрибуту. Аналізуючи концертний номер, ми визначили, що у його процесі відбувається дослідження поведінки певної функції

у незвичних для неї запропонованих обставинах (Неупокоев, 2019). Р. Барт у «Міфологіях», описуючи принципи семіології, доходить висновку, що на певному семіотичному рівні позначуване може виступати у ролі позначника, що має власне позначуване (Барт, 2008, с. 79), Ж. Дельоз називав таке явище регресом (Deleuze, 1990, с. 33-47). У випадку концертного номеру з лялькою функція перетворюється на знак другого порядку, тобто за нею, як позначуване, на думку Барта, стоїть певний міф. Таким чином, у концертному номері під час поверхневого ефекту на метафізичному рівні ми зустрічаємося із випадком взаємодії міфів, і саме ця зустріч і викликає глядацький інтерес. Оскільки ми моделюємо ситуацію поверхневого ефекту на метафізичному рівні, кожне позначуване, що відповідає поверхні, стає позначником другого порядку, відповідно їхня взаємодія має атрибут другого порядку. Таким чином, метафізично трюк є «поверхневим ефектом» взаємодії міфів (метанаративів, дискурсів), а це означає, що за аналогією із поверхневим ефектом в результаті трюку один із міфів у взаємодії з іншим отримує свій атрибут – знак відзнаки, як результат певної його деформації. Один міф у результаті трюку деформує інший міф, нагороджуючи його атрибутом. Такий ефект здатний створити глибокий сенс та яскраве глядацьке враження, що його можна інтерпретувати як візуалізацію чудес.

У концертному номері із лялькою «Джесіка», режисерка О. Бучма, досліджує, з одного боку, взаємодію міфу про жіночу сексуальність у шоу-бізнесі, а з іншого – з міфом про вічну невдачу, репрезентованим поламаним мікрофоном. Взаємодія цих міфів породжує низку трюків, фінальним із яких є вибух мікрофона – вибух міфу про вічну поламаність (атрибут бути зруйнованим) після взаємодії із міфом про сексуальність у шоу-бізнесі, який виявився сильнішим. Остання формула нагадує ідею, чи наявність авторської думки, проте Ж. Дельоз не погодився б із таким твердженням, адже об'єктивного сенсу, як такого, за його словами, не існує (Deleuze, 1990, с. 17-32), його неможливо вкласти, він виникає лише в результаті взаємодії, на відміну від платонічної ідеї. Саме з платонічного концепту народжується літературний жанр байки, яка розповідається заради моралі, де наратив стає ілюстрацією до ідеї твору, лінійному наративу байки протистоїть нелінійний наратив міфу, який досліджує процеси та поведінку форм методом картографування (Deleuze,

Guattari, 1976), знаходячи у них сенси. Ці літературні жанри мають діаметрально протилежні вектори і відповідають концептам ризому та дерева (Deleuze, Guattari, 1976), або, як ми запропонували назвати останній, – фракталу (Неупокоев, 2021).

Атрибути міфів і сенси як їхні позначувані стають головними чинниками твору, що фокусують увагу глядача, проте така теза вступає у певну суперечність із головним постулатом режисури, що увага глядача тримається на конфлікті, а конфлікт – передусім є конфліктом ідей. Можемо припустити, що цей режисерський постулат у контексті нашого дослідження теж слід переглянути. Безумовно, конфлікт є взаємодією, точніше, одною із форм взаємодії, що має вочевидь деструктивний характер. Конфлікт ідей лінійного наративу можна розглянути і як конфлікт міфів: позначуваних другого порядку, що стоять за цими ідеями, тобто маємо картину взаємодії міфів, як і у разі з поверхневими ефектами трюку у нелінійному наративі концертного номеру. Таким чином, спускаючись на перший семіологічний порядок, у ситуації із класичним конфліктом, ми так само мали б отримати трюк, що народжується в результаті конфлікту, і саме на трюку має бути зосереджена увага глядача, оскільки ми визначили – метою трюку є створення глядацького враження. Аналізуючи трюк у концертному номері з лялькою як оригінальний спосіб створення глядацького враження, притаманного нелінійному наративу, ми дійшли висновку, що ті самі механізми створення глядацького враження працюють і в ситуації організації класичного конфлікту у лінійному наративі класичної режисури, а саме: глядацьку увагу зосереджено не на самому конфлікті як протистоянні ідей (міфів), а на поверхневих ефектах, що виникають у процесі конфлікту. Подібну ситуацію спостерігаємо і у випадку конструктивної взаємодії, що відбувається без дестrukції конфлікту та протистояння ідей. Це розширює формулювання основного режисерського завдання, воно полягає не лише в організації конфлікту, а в організації взаємодії, а конфлікт є лише одним із випадків взаємодії, її деструктивної форми. Глядач спостерігає не за конфліктом, а за поверхневими ефектами, що їх конфлікт створює, тобто за трюками, саме в них і створюються сенси згідно з твердженням Ж. Дельоза (Deleuze, 1990, с. 17-32). Ми розглядали таке як процес картографування взаємодії пластичних форм, музику як взаємодію акустичних форм, де спостерігається створення сенсу та гля-

дацького враження, як і у разі концертного номеру з лялькою, з єдиною різницею, що в останньому випадку маємо справу безпосередньо із взаємодією поверхонь і поверхневими ефектами, як їх описав Дельбоз, а в інших – із поверхневими ефектами другого порядку: взаємодією міфів. Свого часу у аудіовізуальному мистецтві теж було зроблене відкриття, відоме нам як ефект Кулішова, коли будь-який кадр монтується із будь-яким іншим, створюючи відповідні сенси під час монтажу. Завдяки Р. Барту можемо охарактеризувати всі ці явища як атрибут міфів, або поверхневих ефектів, другого семіологічного порядку, власне, у цій ролі й виступає сценічний трюк, переводячи певні фізичні явища на рівень метафізики другого порядку.

Висновки. Ми визначили, що трюк є прийом у різних видах мистецтва, спрямованим на створення глядацького враження, як результату візуалізації чуда, у процесі якого відбувається взаємодія культурних міфів із певною деформацією одного з них та народженням відповідного сенсу.

Трюк є головним інструментом створення враження та утримання глядацької уваги, як у випадку нелінійного нарративу, створеному відповідно до концепту ризоми, так і у випадку фрактального лінійного нарративу, притаманного класичній драматургії. Таким чином, ми пропонуємо переглянути режисерську концепцію конфлікту, як головного механізму утримання глядацької уваги, оскільки з'ясували, що увага тримається не на самому конфлікті, а на ефектах, ним створених у процесі його розгортання, в тому числі й на поверхневих ефектах, які й є сценічними трюками. Це означає, що увагу глядача можна утримувати не лише процесом розгортання конфлікту, як деструктивної взаємодії, а будь-якою взаємодією, що може мати і конструктивний характер, як це відбувається у безсюжетному танці. Головною умовою утримання глядацької уваги під час взаємодії є створення трюку. Таким чином, відповідає потреба організації конфлікту, наприклад, у сценах кохання вистав класичної драматургії, замінивши цей процес конструктивною взаємодією зі створенням метафоричних атрибутів цієї взаємодії. Така постановка питання спонукає до перегляду визначення основного режисерського завдання від організації конфлікту до організації взаємодії та трюків, що виникають в її процесі, що відкриває перед режисерами додаткові можливості та професійні інструменти.

Джерела та література

- Барт, Р. Міфології. (2008). Академічний проект. Серія: Філософські технології. 351 с.
- Дятчук, В. В. (2002). Український тлумачний словник театральної лексики. Київ: Просвіта. 150 с.
- Жуковін, О. В. (2015). Мистецтво трюку у контексті видовищної культури. Дис... канд. ... наук: 26.00.01. Київ, НАКККиМ. 160 с.
- Неупокоев, Р. В. (2018). Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності. *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Зб. наук. праць. Вип. 23. С. 27-34.
- Неупокоев, Р. В. (2019). Екзистенціальні особливості естрадного номеру із лялькою. *Культурологічна думка. ІК НАМ України*. Зб. наук. праць. Вип. 14. С. 205-215.
- Неупокоев, Р. В. (2021). Культурний феномен концепту ризоми. *Культурологічна думка. ІК НАМ України*. Зб. наук. праць. Т. 20, № 2. С. 57-66.
- Словник української мови: в 11 т. Т. 2. (1971). Київ: Наукова думка.
- Словник української мови: в 11 т. Т. 7. (1976). Київ: Наукова думка.
- Словник української мови: в 11 т. Т. 10. (1979). Київ: Наукова думка.
- Словник української мови: в 11 т. Т. 11. (1980). Київ: Наукова думка.
- Deleuze, G. (1990). *Logic of Sense*. London: The Athlone Press. 405 p.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1976). *Rhizome*. Paris: Minuit. 269 p.

References

- Barthes, Rolan (2008). Mifologii [Mithologies]. *Akademichnyi prospekt, seriia: Filosofski tekhnologii*. 351 p. [in Ukrainian]
- Diatchuk, Volodymyr (2002). *Ukrainskyi tлумachnyi slovnyk teatralnoi leksyky*. [Ukrainian explanatory dictionary of theatrical vocabulary]. Kyiv: Prosvita. 150 p. [in Ukrainian]
- Zhukovin, Olexandr (2015). *Mystectvo triuku u konteksti vydpyvshchnoi kultury*. Dysertacia kand. nauk: 26.00.01. [Trick art in the context of entertainment culture. Dissertation of the candidate of sciences: 26.00.01]. Nac. akad. ker. kadriv kultury i mystectv. 160 p. [in Ukrainian]
- Neupokoiev, Ruslan (2018). Ontologia mystecrva igrovoi lialky iak kulturne vtilennia specyfichnykh zasobiv vyraznosti [Ontology of the play puppets art as a cultural embodiment of specific means of expression].

- Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karoho. Zbirnyk naukovykh prats'*. Vyp. 23. P. 27-34. [in Ukrainian]
- Neupokoiev, Ruslan (2019). Ekzystentsial'ni osoblyvosti estradnoho nomeru iz lyal'koyu. [Existential features of a variety show with a puppet]. *Kul'turolohichna dumka. IK NAM Ukrayiny. Zb. nauk. prats'*. № 14. P. 205-215. [in Ukrainian]
- Neupokoiev, Ruslan (2021). Kul'turnyy fenomen kontseptu ryzomy. [The cultural phenomenon of the rhizome concept]. *Kul'turolohichna dumka. IK NAM Ukrayiny. Zb. nauk. prats'*. T. 20, № 2. P. 57-66. [in Ukrainian]
- Slovnyk ukrayins'koyi movy: v 11 t. T. 2.* (1971). [Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
- Slovnyk ukrayins'koyi movy: v 11 t. T. 7.* (1976). [Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
- Slovnyk ukrayins'koyi movy: v 11 t. Tom 10.* (1979). [Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
- Slovnyk ukrayins'koyi movy: v 11 t. Tom 11.* (1980). [Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
- Deleuze, G. (1990). *Logic of Sense*. London: The Athlone Press. 405 p. [in English]
- Deleuze, G., Guattari, F. (1976). *Rhizome*. Paris: Minuit. 269 p. [in French]

Ruslan Neupokoiev

Stage trick as a tool for creating a spectator experience

Abstract. Goal. To determine the ontological features of the trick as a phenomenon on the example of the art of the game puppet, including the mechanism of creation and the impact on the audience's impression.

Research methodology. In the article, in the process of determining the ontological features of a stage trick, the method of art and cultural analysis, systematization and generalization was used, while the methods of synthesis and mapping were used in the work on the methodical principles of creating a trick. **The scientific novelty** of the study consists in the definition of the ontology of the trick as a cultural phenomenon, its clarification taking into account the specifics of the art of the play puppet, it is proposed to consider the stage trick from the point of view of the concept of surface effects of J. Deleuze in combination with the semiotic methods of R. Barthes. **Conclusions.** It was determined that a trick is a technique in various forms of art, aimed at creating an audience impression, in the process of which the interaction of cultural myths takes place. It was found that the trick is the main tool for creating an impression and keeping the audience's attention, both in the case of a non-linear narrative created according to the rhizome concept, and in the case of a fractal linear narrative inherent in classical drama. It is proposed to revise the director's concept of conflict as the main mechanism of holding the audience's attention. For the first time, the main condition for holding the audience's attention during interaction is the creation of a trick.

Keywords: trick, impression, play puppet art, concert number, rhizome, surface effects, conflict.

УДК 792.037.4(430) "192":792.038.6(477) "20"(045)
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6525-7429>
DOI: 10.34026/1997-4264.35.2024.318065

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

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

«ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ» ТЕАТР ЕРВІНА ПІСКАТОРА: ДАДАЇСТСЬКІ ВИТОКИ ТА СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Анотація. Мета статті – встановити ідейно-естетичні зв'язки між німецьким дадаїзмом і концептуальними витоками та арт-практикою «документального» театру Е. Піскатора 1920-х рр., і виявити їх рецептивні елементи у сучасному українському «документальному» театрі, який став одним із впливових факторів вітчизняного театрального процесу на тлі соціополітичних катаклізмів, що тривають від 2014 року. **Методологія** дослідження базується на застосуванні аналітичного, культурно-історичного, компаративного та описового методів для презентації предмету дослідження та належного обґрунтування висновків. **Наукова новизна** дослідження полягає у висвітленні питання дадаїстських ідейно-художніх передумов формування концепції «політичного» театру Е. Піскатора та форми «документального» театру як її драматично-сценічного виразника. У **Висновках** зазначено, що ідейно-естетичні засади «документального» театру як драматично-сценічного виразника ширшої концепції «політичного» театру були сформульовані у теоретичних працях та апробовані у сценічній практиці німецького режисера-авангардиста Ервіна Піскатора першої половини 1920-х рр. Водночас такі особливості нової драматично-сценічної форми, як політична тенденційність, антимілітаристський пафос, деструкція драматургічного матеріалу, об'єктивізація сценічної реальності, колажно-монтажний принцип організації дії, нові форми комунікації з глядачем, дають підстави для її компаративного зіставлення з арт-практикою європейського дадаїзму, презентованою зокрема акціями берлінського «Клубу Дада», членом якого Е. Піскатор був у 1918–1920 рр. Зауважено, що «документальний» театр не втрачав ідейно-естетичної актуальності впродовж минулого століття: його прямим наступником став європейський «соціальний» театр 1960–1970-х, а більш віддаленим – перформанси і гешпєнінги 1980-х років. Актуалізація жанру в Україні, пов'язана з активізацією соціально-політичного життя після Революції гідності і прагненням діячів вітчизняної сцени відгукнутися на події російсько-української війни, виявляє його рецепцію у постмодерністському дусі: збереження ідейно-змістовного наповнення з одночасною трансформацією формальних елементів.

Ключові слова: історичний авангард, політичний театр, документальний театр, Е. Піскатор, дадаїзм, соціальний реалізм, техніцизм, актуалізація, дух постмодернізму.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Одним із новітніх видів театру, що доволі динамічно розвивається в Україні від початку 2010-х рр., є «документальний» театр. Сучасне західне та українське театрознавство визначає його як «театральні-експериментальні спроби, ґрунтовані на документах, зафіксованих засобами художнього монтажу; мають усталену соціально-особистісну позицію, вивчають теми, що реально відображають сучасне життя, написані «живою» мовою, яка копіює або збігається з реальною мовою існування обраних для мистецького опису тематичних людських обставин» (Апчел, 2011, с. 215).

Поширення цього явища світової культури територією України вітчизняні дослідники пов'язують насамперед із соціополітичними катаклізмами під час і після 2014 року. Достатньо згадати лише кілька вистав, щоб виразно проілюструвати той факт, що саме «адопція» європейського «документального» театру задовольнила нагальну потребу українського театрального середовища у влучній концептуальній формі самовираження, а її здатність «оперативно відгукуватися на актуальні події, у лаконічній і мобільній сценічній формі доносити до глядача важливу інформацію обумовило те, що вистави документального театру викликали значний інтерес з боку самих митців і публіки» (Сухомлин, 2024, с. 88).

«Кого чути у справі Бейліса» (реж. Дмитро Левицький, 2022) – історія про звинувачення єврея Менделя Бейліса у вбивстві християнського хлопчика начебто задля ритуальних цілей, що розгорталась у 1911-1913 роках у Києві часів Російської імперії. Як вказують самі автори вистави, міф про «кривавий наклеп» у справі Бейліса – одна з антисемітських тез, що їх використовувала Російська імперія для пропаганди, щоб виправдати свої насильницькі дії проти т.з. «об'єктивного ворога». Нині, щоб приховати масові вбивства українців і виправдати «спеціальну військову операцію», використовуються ті ж самі методи. «Театр Переселенця» Георга Жено (2015) створений на основі реальних історій біженців із Донбасу. «Тиловий Що?Денник» Чернігівського обласного молодіжного театру (реж. Роман Худяшов, 2022) – про хронологію подій окупованого міста на основі текстів, які збирали волонтери й молодь блокадного Чернігова. «Вона Війна» (реж. Костянтин Васюков, 2022) львівського театру «Варта» – за-

снована на спогадах харківських жінок-біженок. «Лишатися (не) можна...» (2022) режисера Євгена Резніченка разом з акторами Херсонського театру ім. Миколи Куліша – які й представляли свої історії на сцені як безпосередні свідки й учасники спротиву української громадськості в Херсоні. «Маріупольська драма» (реж. Євген Тищук, 2023) від артистів Донецького академічного обласного драматичного театру міста Маріуполь – до річниці бомбардування їхнього театру російськими військовими, зіграна в Ужгороді. «Обличчя кольору війни» (реж. Олексій Гнатюк, 2022) у Театрі на Подолі – розповідь на основі спогадів акторів маріупольських театрів, яким вдалося вибратись із тимчасово окупованого Маріуполя. «Зелені коридори» за п'єсою Наталі Ворожбит у Київському театрі на Подолі (реж. Максим Голенко, 2023) у партнерстві з мюнхенським театром «Каммершпіле» – про українських жінок-біженок, які опинилися в Німеччині після повномасштабного вторгнення країни-агресора.

Проте популярність цього виду сценічного мистецтва та різноманітність форм його вияву, неодноразово наголошених сучасними дослідниками, на нашу думку, зумовлені не лише наявністю відповідного контексту, а й укоріненістю деяких аспектів явища в естетичній теорії та практиці європейського й українського «історичного авангарду». По суті, «документальний» театр є одним із тих художніх феноменів, що якнайкраще доводять перманентність розвитку та трансформації певних сценічних традицій. Тож звернення до постаті Ервіна Піскатора – провідного німецького режисера-авангардиста, чиї вистави стали зародком нового типу сценічного видовища, а також встановлення передумов і витоків його виникнення і формування сприяє розумінню особливостей арт-практики «документального» театру початку ХХІ ст., зокрема в його національному варіанті.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. В українському театрознавстві до постаті Е. Піскатора першим звернувся П. Рулін, давши у передмові до україномовного видання книги німецького режисера «Політичний театр» (Харків, 1932) вичерпну характеристику його театральних поглядів і відповідної практики. У наш час вистави Е. Піскатора ставали предметом компаративного аналізу у наукових студіях Г. Веселовської, Н. Владимирової, М. Гринишиної, Н. Єрмакової, О. Кле-

ковкіна, Н. Корнієнко. Зазвичай автори цих дописів наголошували на їхній політичній заангажованості та техніцизмі. Натомість сучасні німецькі театрологи вводили мистецьку практику провідного європейського режисера-авангардиста в історичний контекст концепцій «постдраматичного театру» (Х.-Т. Леманн) та «перформативного повороту» (Е. Фішер-Ліхте), а англomовні історики сцени акцентували її вплив на становлення драми і театру «соціального реалізму» (Дж. Стайн) і формування естетики та техніки «документального театру» 1950–1970-х рр. (Г. Ф. Доусон). Однак певний її аспект залишився менш дослідженим, а саме питання дадаїстських ідейно-художніх передумов формування піскаторівської концепції «політичного театру» та форми «документального театру» як її драматично-сценічного виразника.

Відтак стаття має комплексну *мету*: по-перше, встановлення ідейно-естетичних зв'язків між німецьким дадаїзмом і концептуальними витоками та арт-практикою «документального» театру Е. Піскатора 1920-х рр., по-друге – вияв їхніх рецептивних елементів у сучасному «документальному» театрі на теренах України.

Виклад основного матеріалу. В історію світового сценічного мистецтва німецький театральний режисер Ервін Піскатор (1893–1966) увійшов як «перший прихильник» наряду, «згодом названого “епічним театром”» (Брокетт & Гілді, 2014, с. 451), як фундатор концепції «політичного театру» і як першопроходець на ниві «документального театру» (Стайн, 2004, с. 176-177). Усі три концепти мали однакову мету перетворення театру на відкритий майданчик для суспільно-політичного дискурсу, спільні естетико-художні позиції, натхнені авангардистським запереченням постулатів європейської естетичної думки, характерної для позаминулого століття, і ті само ідейно-художні витоки, пов'язані з участю їхнього автора у 1918–1920 рр. у берлінському дадаїстському русі.

Колишній випускник Мюнхенського університету, де він вивчав філософію, історію мистецтва і германістику, й недавній актор «Фронтового театру», у чийх виставах він грав комедійні ролі та ролі молодих бонвіванів, «соромлячись приналежності до цієї професії» (Піскатор, 1932, с. 22-23), приєднався до берлінського «Клубу Дада» наприкінці 1918 р. На той момент «ядро» угруповання становили поет Ріхард Гюльзенбек, письменник-сатирик

Вальтер Мерінг, малярка-колажистка Ганна Хех, художник-графік Георг Гросс, маляр і письменник Рауль Хаусман. Попри приналежність до різних творчих професій, вони разом «ототожнювали дійсність і мистецтво і таким чином подумки долали бар'єр, який <...> визначав естетичне мислення буржуазних митців Європи: відмежування мистецтва від дійсності (Schumann, 1991, s. 158). Щось подібне читаємо в Е. Піскатора: «Коли до того часу я бачив життя тільки крізь фокус літератури, то завдяки війні сталося протилежне: відтепер я почав бачити літературу і мистецтво вже крізь фокус життя» (Піскатор, 1932, с. 22).

Однак неодмінний учасник їхніх нескінченних дискусій про мистецтво і «до того – тільки в сунку його до політики», він доволі скоро розчарувався в їхній практиці, а саме у дадаїстських «акціях», що демонстрували лише «давнє анархічне ставлення до міщанства, бунт проти мистецтва і іншого духовного життя»: «До того часу цей гурток (за виїмком Гросса, що його гострі малюнки політичного напрямку були тоді першим поштовхом наперед) не дав нічого, крім вистав “Дада”, на які напалися і висміювали в буржуазних колах. Під девізом “Мистецтво є кал” почали дадаїсти його деструкцію. З декламацією мішаних віршів найнезрозумілішого змісту, з дитячими револьверами, клозетним папером, фальшивими бородами і віршами Вольфганга Гете і Рудольфа Пресбера рушили ми на прихильну до мистецтва «кюрфюрстендамську» публіку» (Піскатор, 1932, с. 26-28).

Утім, організований Е. Піскатором власним коштом у Кенігсберзі взимку 1919/1920 рр. напіваматорський театр із симптоматичною назвою «Трибунал» також відзначався лише антимілітаристською та антибуржуазною спрямованістю. Та й загалом модерний та експресіоністичний репертуар (п'єси А. Стріндберга, Ф. Ведекінда, Е. Толлера та ін.) очільник театру підбирав вочевидь не на власний розсуд, але орієнтуючись на смаки місцевої публіки. Аби його дещо актуалізувати, Е. Піскатор позбавляв «мову» п'єс «лірично-експресіоністичних висловів» і «будував сцени якомога реалістичніше». Такою ж була й виконавська манера акторів-аматорів (Піскатор, 1932, с. 28). Проте невдовзі театр припинив існування через опозицію «місцевої громадськості і преси» (Там само). Можна припустити, що причиною закриття стали не вистави, але скандально-епатажні захо-

ди у дадаїстському дусі, якими супроводжувалася сценічна діяльність трупи.

Повернувшись до Берліна, Е. Піскатор побачив, що за час його відсутності у місті «Дада» стало ще зловіснішим. Давнє анархічне ставлення до міщанства, бунт проти мистецтва і іншого духовного життя загострилось і вже набрало форми майже політичної боротьби. Гасло: «Кожен сам собі футбольна опуха» було ще тільки зухвалим «*epater le bourgeois*». Але «Банкрот» (що його видавали Гросс і Гартфілд) уже був рукавичкою, кинутою буржуазному суспільству. Малюнки і вірші були вже зорієнтовані не на художні постулати, а на політичне діяння. Зміст визначав форму. Або, краще сказати, безцільні форми набували знову виразніших і гостріших контурів, набирали їх завдяки змістові, що, не знаючи манівців, прямував до визначеної мети» (Піскатор, 1932, с. 28).

Однак режисерові було вже замало тих змін, що сталися у дадаїстському русі. Адже загалом дадаїсти залишилися на минулих соціально-критичних позиціях, тоді як піскаторівські орієнтири стосувалися агітаційно-пропагандистського «пролетарського» мистецтва, якому чимало німецьких митців часів Ваймарської республіки приписували усілякі ідейно-художні «чесноти». Відтак вчорашніх соратників по справі радикальної модернізації художньої творчості нині ріднило лише бажання «звільнитись від мистецтва, кінець йому – і край!!!» (Піскатор, 1932, с. 28).

«Ми цілком вигнали слово “мистецтво” з нашої програми, наші “п’єси” були відозвами, що ними ми вганялися в актуальні події. Ми хотіли “займатися політикою”», – цими словами Е. Піскатор (1932, с. 36) визначив власну стратегію творення «театру політичного впливу у найширшому сенсі» (Стайн, 2004, 3, с. 170), чим він, власне, займатиметься наступні тридцять років. На практиці пошук відповідних методів означав переосмислення та перетворення у дадаїстському дусі, тобто без оглядки на авторитети та традиції чинних натуралістичних та експресіоністичних драматичних форм. Насамперед це стосувалося літературної основи вистави – Е. Піскатору була потрібна драма, «позбавлена фотографічності», що «має радше раціонально, ніж емоційно виражати пекучі соціальні чи політичні проблеми», аби стати «предметом суттєвої дискусії з глядачами» (Стайн, 2004, кн. 3, с. 172). Через те, що

він «ніколи не мав до своєї роботи п’єси, що його задовольнила б з ідейного й з формального боків» (Рулін, 1932, с. 7), Е. Піскатор вдавався до переробок класичної та сучасної драматургії, а також адаптував та інсценізував прозу.

Намагаючись максимально об’єктивувати сценічну реальність, аби якомога повніше відобразити у виставі сучасне йому суспільне життя, Е. Піскатор, щойно йому щастило очолити репертуарний театр, починав використовувати у виставах сучасні механізми (рухомі платформи, ескалатори, ліфти тощо), застосовувати різноманітні технічні прийоми (кінохроніка, діапозитиви, світлини тощо), які, по-перше, допомагали йому замінити традиційні декорації, по-друге – ставали своєрідними візуальними коментарями та ілюстраціями до сценічних подій.

Його перші здобутки у цьому керунку припадають на 1924–1925 рр., коли режисер очолював берлінську «Народну сцену», що до його приходу являла собою пересічний комерційний театр, керований соціал-демократами, які проголосили суворий політичний нейтралітет. Е. Піскатор, натомість, збирався підняти догори «блисучий меч театру, гартований для того, аби розрубати гордієві вузли капіталістичних суперечностей і нашого власного жебрацтва» (Піскатор, 1932, с. 48). За неповні два сезони він кардинальним чином змінив напрям діяльності закладу – саме з цією сценою пов’язані значні авангардні постановки німецького театру першої половини 1920-х рр. – «Прапори» за А. Паке і «Буря над Готландом» за Е. Вельком. Ці вистави проклали шлях європейському театру нового типу – театру «документальному»: беручи за основу драматичні твори німецьких авторів, Е. Піскатор створював окремий сценарій для кожного спектаклю, монтуючи удавані події з реальними і чергуючи сценічну дію або з кінохронікою, або зі спеціально зафільмованими кіносюжетами.

«Прапори» за А. Паке – це драматизований репортаж, побудований на документальних історичних матеріалах, що відображають тяжкий побут чикагських робітників кінця XIX століття. Головною темою вистави стали «процеси над анархістами 1886 р. у Чикаго, а їхня сценічна інтерпретація нагадувала відверту пропаганду, що послідовно розгорталася в епізодах, доповнених коментарем денних новин і музичними акцентами» (Стайн,

2004, кн. 3, с. 169). З метою максимальної документалізації сюжету режисер використав два екрани, на які проєктувалися світлини персонажів і стислий переказ подій окремого епізоду. Частиною глядацької зали і передовою німецькою критикою вистава загалом була сприйнята як своєрідний символ пролетарської визвольної боротьби.

Дія «Бурі над Готландом» відбувається у Німеччині XV ст. Але замість розказувати про середньовічних балтійських піратів і первинно-комуністичний соціальний устрій їхньої острівної комуні, режисер, додавши до власне драматичної дії документальні кадри про знущання над робітничими ватажками у різних країнах світу, створив широку панораму революційного руху, апофеозом якої ставав жовтневий переворот у Росії. В одному з епізодів Е. Піскатор загримував під Володимира Леніна ватажка повсталих рибалок, в іншому – увів у дію спеціально змонтований епізод під умовною назвою «марш до комунізму», де п'ятірка акторів здалеку рухалася назустріч камері. Мірою наближення їхнє вбрання поступово змінювалося, перетворюючи їх на учасників революційних заколотів різних історичних часів – Селянської війни, 1789, 1848, 1918 рр. «Цього вечора про мистецтво й не йшлося. Його повністю поглинула політика. Не усвідомлюючи цього, публіка потрапила на комуністичне передвиборче агітаційне зібрання, на своєрідні ленінські урочистості. У фіналі над сценою запалала радянська червона зірка», – задоволено констатував Е. Піскатор (1932, с. 52). Проте соціал-демократичне керівництво Фольксбюне було категорично незадоволене цією виставою, тож звільнило режисера з посади очільника творчого колективу.

У постановці «Попри усе» (1925) Е. Піскатор задумав уперше в історії театру «здійснити діалектичну взаємодію фактичного матеріалу – до прикладу, протиставлення політичних намірів (патріотичні промови у Рейхстагу) і їхніх військових наслідків (жорстокі вбивства на Західному фронті)» (Rorrison, 1980, р. 35). У виставі, замовленій німецькими комуністами, режисер здійснив грандіозний монтаж реальних промов, газетних статей, листівок, закликів і фото. На сцені рейнгартівського «Великого будинку для вистав» спорудили поворотку конструкцію з коридорів та отворів, де, власне, відбувалася дія. Аби кожен епізод був до кінця зрозумілий, а його сенс пра-

вильно тлумачився залом, колишній член «Клубу Дада», художник Джон Гартфілд намалював відповідні плакати.

Сюжет дійства містив двадцять три епізоди берлінського життя від передодня Першої світової війни до 15 січня 1919 р. – дати вбивства Карла Лібкнехта і Розі Люксембург. Проте з метою показати, що справа комуністичних ватажків «живе й перемагає», Піскатор закінчив виставу кадрами, на яких Лібкнехт виступав із промовою на робітничому мітингу.

Насамперед режисер домагався у такий спосіб щонайактивнішої реакції публіки. Сцена і глядацька зала мало не на кожній виставі Піскатора на правду ставали місцем політичного мітингу. «Тисячі людей, присутніх у залі, сміються, знущаються, тупотять, загрозливо трясуть кулаками. Біля трибуни з'являється озброєний вояк у линялому військовому однострої. Це Карл Лібкнехт. А у наступному епізоді він на вулиці роздає листівки і виголошує антивоєнну промову. Його заарештовують, і, коли натовп покійно дозволив його увести, у глядацькій залі здійснюється гамір, глядачі відчують сором», – писав рецензент однієї з газет після перегляду вистави (Стاین, 2004, кн. 3, с. 172).

Бурхлива реакція здебільшого переповненої зали на виставах Е. Піскатора якнайкраще доводила, що його «політичний театр» досягав своєї агітаційно-пропагандистської мети. Попри доволі складну драматургічну фактуру, «документальна» драма зазвичай відзначалася ясним лінійним сюжетом, в якому діяли типові персонажі та відомі історичні особистості, чия поява на сцені викликала у переважно «пролетарської» публіки передбачувані емоції. Зрештою, вихід театру на прямий контакт із глядачем, свідоме руйнування бар'єрів між сценою і залом в очікуванні її миттєвої, безпосередньої реакції на сценічні події також можна вважати наслідком участі Е. Піскатора в численних акціях берлінського «Клубу Дада».

Отже, свідомий пошук нових форм комунікації з глядачем можна вважати підсумковим пунктом програми «документального» театру Е. Піскатора. Йому передують такі особливості нової драматично-сценічної форми, як політична тенденційність, антимілітаристський пафос, деструкція драматургічного матеріалу, об'єктивізація сценічної реальності, колажно-монтажний принцип організації дії. На наше переконання,

сценічні експерименти з її формування, проведені німецьким режисером-авангардистом впродовж 1920-х рр., були певною мірою спровоковані його нетривалою, але, як виявилось, досить плідною співпрацею з берлінськими дадаїстами.

Висновки. Європейський театр 1920–1930-х рр. «дуже схвально сприйняв експерименти Піскатора: кабаре-політичне ревю, поєднання акторської гри, малюнків і фільмів заклало новий драматичний жанр» (Стайн, 2004, кн. 3, с. 177). Прямим наступником «документального театру» доби «історичного авангарду» став європейський «соціальний театр» 1960-1970-х рр., а більш віддаленим – геппенінги і перформанси 1980-х рр. Актуалізація жанру «документального» театру в Україні від 2014 р., пов'язана з активізацією соціально-політичного життя в країні після Революції гідності й прагненням діячів вітчизняної сцени відгукнутися на події російсько-української війни, також вказує на певну рецепцію жанру: збереження ідейно-змістовного наповнення та трансформацію формальних елементів.

Джерела та література

- Апчел, О. (2011). Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. *Культура України: зб. наук. праць*. Вип. 33. С. 213-221.
- Брехт, Б. (1977). Про мистецтво театру. Київ: Наукова думка. 362 с.
- Брокетт, О., Гілді, Ф. (2014). Історія театру. Львів: Літопис. 730 с.
- Піскатор, Е. (1932). Політичний театр. Харків: ДВУ. 193 с.
- Стайн, Дж. (2004). Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: в 3 кн. Кн. 3. Львів: ЛНУ ім. І. Франка. 287 с.
- Сухомлин, Г., Цивата, Ю., Чорнойван, А. (2024). Реалії російсько-української війни в документально-

му театрі України. *Вісник КНУКіМ. Серія Сценічне мистецтво*, № 7 (1). С. 87-98. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967>

- Dadaismus in Zürich, Berlin, Köln und Hannover* (1991). K. Schumann (Ed.). Berlin: G. Kiepenheuer Verlag. 544 p.
- Rorrison, X. (1980). Piscator's Production of Hoppla, Wir Leben!, 1927. *Theatre Quarterly*, Nr 10 (37). P. 30-41.

References

- Apchel, O. (2011). Dokumentalniy teatr u teatralniy kulturi postradyanskogo prostoru, zokrema suchasnoi Ukraini [Documentary theater in theatrical culture post-Soviet space, in particular modern Ukraine]. *Culture of Ukraine*. Vyp. 33. P. 213-222. [in Ukrainian]
- Brecht, B. (1977). *Pro mystetstvo teatru* [About the mystique of the theater]. Kyiv: Naukova dumka. 362 p. [in Ukrainian]
- Brockett, O., Hildy, F. (2014). *Istoriia teatru*. [Theater history] Lviv: Litopys. 730 p. [in Ukrainian]
- Piscator, E. (1932). *Politychnyi teatr*. [Political theater] Kharkiv: DVU. 193 p. [in Ukrainian]
- Styan, J. L. (2004). *Suchasna dramaturhiia v teorii ta teatralnii praktytsi* [Modern drama in theory and practice]: v 3 kn. Kn. 3. Lviv: LNU im. I. Franka. 287 p. [in Ukrainian]
- Sukhomlyn, H., Tsyvata, Yu., Chornoivan, A. (2024). Realii rosiisko-ukrainskoi viiny v dokumentalnomu teatri Ukrainy [The realities of the Russian-Ukrainian war in the documentary theater of Ukraine]. *Visnyk KNUKIM. Seriya Stsenichne mystetstvo*. Nr 7 (1). P. 87-98. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967> [in Ukrainian]
- Dadaismus in Zürich, Berlin, Köln und Hannover* (1991). K. Schumann (Ed.). Berlin: G. Kiepenheuer Verlag. 544 p. [in German]
- Rorrison, X. (1980). Piscator's Production of Hoppla, Wir Leben!, 1927. *Theatre Quarterly*, Nr 10 (37). P. 30-41. [in English]

Yaroslav Chygliaiev

«Documentary» theater of Ervin Piscator: Dadaist origins and modern Ukrainian context

Abstract. The *purpose* of the article is to establish the ideological and aesthetic connections between German Dadaism and the conceptual origins and art-practice of the «documentary» theater of Erwin Piscator of the 1920s and manifestation of their receptive elements in modern Ukrainian «documentary» theater, which become one of the influential factors of the Ukrainian theatrical process in connection with sociopolitical cataclysms that have been ongoing in Ukraine since 2014. The research *methodology* consists in the application of analytical, cultural-historical, comparative and descriptive methods to represent the subject of the study and properly justify the conclusions. The *scientific novelty* of the research consists in highlighting the issue of Dadaist ideological and artistic prerequisites for the formation of the concept of “political” theater by E. Piscator and the form of the «documentary» theater as its dramatic and stage expression. It is stated in the *conclusions* that the ideological and aesthetic principles of «documentary» theater as a dramatic and scenic expression of a wider the concepts of «political» theater were formulated in theoretical works and tested in the stage practice of the German vanguard director Erwin Piscator in the first half of the 1920s. At the same time, such features of the new dramatic and stage form as political tendency, anti-militaristic pathos, destruction of dramatic material, objectification of stage reality, collage-montage principle of action organization, new forms of communication with the audience, give grounds for its comparative comparison with the art practice of European Dadaism, presented in particular by actions of the Berlin Dada Club, of which E. Piscator was a member in 1918-1920. It was noted that the «documentary» theater didn't lose its ideological and aesthetic relevance during the last century: its direct successor was the European «social» theater of the 1960s and 1970s and more distantly – the performances and happenings of the 1980s. The actualization of the genre in Ukraine, connected with the intensification of social-political life after the Revolution of Dignity and the desire of the Ukrainian theater artists to respond to the events of the Russian-Ukrainian war, reveals its reception in the postmodernist spirit: the preservation of ideological content with the simultaneous transformation of the formal elements.

Keywords: historical vanguard, political theater, documentary theater, E. Piscator, Dadaism, social realism, technicism, actualization, postmodernism spirit.

УДК 792.82(100) "192/202":782.91(44) "1928"Бол](045)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7694-3078>

DOI: 10.34026/1997-4264.35.2024.318090

Лягущенко Андрій Геннадійович,
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри
організації театральної справи імені І. Д. Безгіна,
заслужений діяч мистецтв України. Київський
національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна.
Завідувач кафедри хореографічних та мистецьких
дисциплін коледжу хореографічного мистецтва
«КМАТ імені Сержа Лифаря»

Andrii Liagushchenko,
PhD of Art studies, professor of the Theatricals
Organization Department named after I. D. Bezgin,
Honored art Worker of Ukraine. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine
Head of Khoreography and Art Disciplines
Department of Khoreography Art College
«KMAD named after Serge Lifar».

РИТМ ЕПОХИ. МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ ІСТОРІЇ НАРОДЖЕННЯ БАЛЕТУ «БОЛЕРО»

Анотація. Мета статті – виявивши найбільш суттєві особливості балету Моріса Равеля «Болеро», дослідити мало досліджені обставини народження задуму його першої постановки, що стала базовою для найвідомішої сучасної хореографічної версії твору авторства Моріса Бежара. **Методологія дослідження.** В процесі розгляду теми було застосовано аналітичний метод, який знадобився для всебічного вивчення проблеми соціально-естетичних впливів, що зумовили формування балетмейстерської концепції першої постановниці балету Броніслави Ніжинської. У статті використано метод теоретичного узагальнення для розгляду особливостей мистецького середовища Києва перших десятиліть ХХ ст., коли там творила Ніжинська. Культурно-історичний підхід обумовив загальну мистецтвознавчу та соціокультурну спрямованість дослідження й допоміг реалізувати його мету. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що розглядалося мало вивчене питання, пов'язане із обставинами виникнення постановочної ідеї балету «Болеро» у київський період творчості Ніжинської. В процесі дослідження було з'ясовано, що, перебуваючи у Києві, Броніслава Ніжинська тісно співпрацювала з видатними представниками українського й світового авангардного мистецтва: Олександром Екстер, Вадимом Меллером, Лесем Курбасом. Завдяки цій співтворчості склалося новаторське розуміння проблеми ритму в образотворчому і хореографічному мистецтві, як відбитка суспільних рефлексій епохи. Відтоді принцип ритмізованих, геометрично подібних композицій став характерною рисою балетмейстерського почерку Броніслави Ніжинської. Київські експерименти «Школи рухів» Ніжинської знайшли своє продовження у постановках в антрепризі Дягілева, власному колективі та трупі Рубінштейн, де і побачило сцену «Болеро». **Висновки.** Розглянуто мало досліджені обставини народження задуму першої постановки балету Моріса Равеля «Болеро». З'ясовано, що середовищем, де у першій постановниці Броніслави Ніжинської виникла початкова балетмейстерська ідея, був Київ кінця 10-х – початку 20-х рр. ХХ ст. Доведено, що балетмейстерські ідеї цього балету та інших творів Ніжинської базувалися на новаторській концепції ритму у хореографії, розробленій у Києві. Дослідницькі матеріали статті стануть у пригоді в навчальних курсах з історії балету, театру і сценографії.

Ключові слова: балет, ритм, епоха, «Школа рухів», «Болеро», Равель, Ніжинська, Бежар, Київ.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У 1902 р. у Львові українською мовою вийшла праця «Філософія штуки» видатного французького філософа й культуролога Іпполіта Тена. Увів цей твір до вітчизняного наукового простору громадсько-політичний діяч та історик, який також займався питаннями культури і мистецтва, Олександр Барвінський. Він був із славної когорти зачинателів українського мистецтвознавства та культурології, до якої належать Іван Франко, Володимир Антонович, Михайло Грушевський.

Іпполіт Тен, зокрема, писав у вказаній праці: «Так дійшли ми до усталення того правила: щоб зрозуміти твір штуки, артиста або громаду артистів, треба собі докладно уявити всі обставини духовного життя і обичаїв того часу, до якого вони належали» (Тен, 1902, с. 9). Запропонований культурно-історичний підхід у широкому сенсі передбачав, що для розуміння обставин народження того чи іншого явища мистецтва, потрібно розглянути соціальне середовище, у якому діяв митець, відбувався сам творчий акт або, принаймні, народжувалася його ідея.

Тяглість цієї традиції, яку Олександр Клековкін влучно назвав, «позитивізмом класичної гуманітарної науки» (Клековкін, 2012, с. 48), підживлюють і сучасні українські мистецтвознавці. Серед них слід назвати львів'янина Юрія Прохаська, киян Мирона Петровського та Віру Агееву, представників діаспори Мирославу Мудрак і Мирослава Шкандрія. Такий самий підхід притаманний і дослідникам історії театрального, хореографічного та музичного мистецтва Ростиславу Пилипчуку, Юрію Станішевському, Олександру Клековкіну, Ганні Веселовській, Олені Зінич, Марині Курінній, Майї Ржевській, Олександру Чепалову, Аліні Підлипській та багатьом іншим.

У 10-20 рр. XX ст. Київ став своєрідним *genius loci* (генієм місця, як називали цей феномен ще давні римляни) для багатьох митців. Відбиток тогочасного життя Києва несли твори, які народжувались не тільки в цьому місці і не тільки у цей дивовижний період. Місту, за визначенням Юрія Прохаська, була притаманна унікальна атмосфера присутності «множинних національних і культурних аспірацій, прихильностей і відраз, впливів і змагальності» (Прохасько, 2013, с. 15). У цьому аспекті актуальним є розгляд проблеми впливів вказаних чинників на творця та на результати самого мистецького акту. Особливо цікавим й показовим такий підхід

стає щодо розгляду видатних творчих явищ. Зокрема, до цього елітарного клубу світового мистецтва належить балет Моріса Равеля «Болеро». Важливим є те, що ідея його першої постановки, яка надалі стала базовою для найбільш знаного хореографічного прочитання шедевра, виникла саме у Києві на початку 20 рр. XX ст.

Мета статті – виявити мало досліджені обставини народження задуму першої постановки балету Моріса Равеля «Болеро», що стала базовою для найвідомішої сучасної хореографічної версії твору.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Зарубіжні джерела, присвячені створенню «Болеро», часто розглядали хореографічну інтерпретацію цього твору у ширшому контексті аналізу творчості Моріса Равеля. Наголошувалося, що його балетна музика є яскравим відображенням драматичного часу між світовими війнами. Зокрема дослідники Арбі Оренштейн, Джеральд Ларнер та інші звертають увагу на різні сенсові рівні музики «Болеро». Традиційне сприйняття цього музичного твору Равеля базується на його іспанській назві та мелодійності. Хоча є й інше, не етнічне, а індустріальне відчуття цього твору. Навертає на це майже механічно повторюваний ритм «Болеро». Хтось чує в ньому мало не звук перпетуум-мобіле нового часу. А для інших ритмічна організація «Болеро» є виявом духу епохи світових війн за участю машин-убивць. До речі, таке дуалістичне етнічно-індустріальне відчуття твору мав сам його автор. Американський музикознавець Арбі Оренштейн наводить характеристику, яку Моріс Равель дав твору: «В основі мого “Болеро” лежить ідея фабрики. Колись я б хотів виконати його з величезними індустріальними заводами на задньому плані» (A Ravel Reader, 1990, с. 399). Тут вбачається протистояння живої природи виконавця та ритмізованої механіки танцю, хоча сам композитор не акцентував на такій суперечності. Але його відчули автори найбільш відомих хореографічних інтерпретацій твору.

Зарубіжні автори Жан П'єр Пасторі, Рене Занд, Мішель Робер зосереджуються на творчості найбільш відомої хореографічної версії «Болеро» – Морісові Бежарі. Так само у контексті цієї знаменитої постановки видатного французького балетмейстера розглядають «Болеро» й українські дослідники Олена Зінич та Олександр Чепалов. Також про балетмейстерські трансформації первинної ідеї «Болеро» згадують Олександр Ру-

дяченко, Віктор Рубан, Єва Коваленко. Зокрема, О. Зінич зазначає: «Усю цю багатоплановість твору М. Равеля, як на структурному, так і на образному рівнях, дуже тонко відчув і втілював М. Бежар. «Болеро» в його версії – найбільш довершений (з усіх наявних постановок) хорео-пластичний еквівалент музики, що точно відтворює не тільки структурно-композиційні принципи музичної драматургії, але й темброву драматургію» (Зінич, 2015, с. 17).

Виклад основного матеріалу. За приблизними обрахунками, від дня прем'єри у Паризькій опері (22.11.1928 р.) і до появи версії Моріса Бежара, балет Моріса Равеля «Болеро» мав близько сорока постановок на різних сценах світу. Серед тих, хто звертався до цієї магічної музики, були такі видатні балетмейстери, як Михайло Фокін, Борис Романов, Леонід Мясін, Серж Лифар, Тетяна Гзовська, Ролан Петі. В Україні «Болеро» вперше втілював Микола Трегубов у Донецькому театрі опери і балету в 1959 р. Але однією з найбільш відомих, можна сказати «сакральних», постановок цього хореографічного шедевра, є версія Моріса Бежара, вперше представлена ним 10 січня 1961 р. у трупі «Балет ХХ століття».

Бежар у своїх мемуарах «Миттєвість із життя інших» писав про цю виставу: «...я намагався виділити мелодію, яка просочується у цю річ і невтомно звивається навколо самої себе. Ритм іде на принаду цієї мелодії, дає затягнути себе, заграє із нею, стає все потужнішим й напруженим. Все завершується, коли ритм нарешті пожирає мелодію. Я доручив мелодію одній танцівниці, яку підняв на величезний червоний стіл. Навколо столу – стільці, на стільцях – всі танцюристи трупи...» (Vèjart, 1979, с. 151). Цією першою обраницею була сербська балерина Душка Сіфніос. Після неї мелодію танцювали – Таня Барі, Анжела Альбрехт, Майя Плісецька, Сьюзен Фарел, Марсія Хайде, Шона Мірк, Сільві Гіллем, Елізабет Рос. Через два десятки років Бежар змінив концепцію й у центрі балету стали чоловіки від Хорхе Дона до Жульєна Фавро. Відомий дослідник хореографічного мистецтва та особистий біограф Моріса Бежара Жан-П'єр Пасторі зазначає, що балетмейстер у «Болеро» «підхопив ідею, яку розвивала Ніжинська із трупою Іди Рубінштейн (1928 р.): стіл, одна солістка та група зачарованих нею чоловіків» (Pastori, 2017, с. 44-45).

Існує світлина, зроблена у 1914 р., де на типовому паризькому балконі стоять меланхолійний Моріс Равель, задумливий Вацлав Ніжинський

і напружена Броніслава Ніжинська. Всі вони тією чи іншою мірою будуть причетні до народження балету «Болеро», хоча звичайно тоді ще ніхто із них не знає про те, що відбудеться через 14 років. Але внутрішня напруга творчо-інтелектуального пошуку відчувається в кожному із присутніх. Равель уже написав у 1912 р. «Дафніса і Хлоу» для антрепризи Дягілева. Ніжинський уже поставив у цій трупі в 1913 р. «Весну священну» Стравінського, де на сцену вирвався прадавній ритм поганських ритуалів. Вони із Броніславою вже пішли від Дягілева й устигли пропрацювати зі своєю антрепризою у Лондоні, де сестра уважно та пильно придивлялася до балетмейстерської праці брата, який поновив свої ранні балети і переставив відомі хореографічні твори Фокіна. До речі, варіант Вацлава знаменитих фокінських «Половецьких танців» пізніше стане одним із поштовхів до народження у Броніслави постановочної ідеї «Болеро».

Божевільна для парижан хореографія «Весни священної» мала у балетмейстера Ніжинського ще одне джерело натхнення, окрім власне ритмів музики Стравінського. Це були ідеї видатного новатора, автора теорії, а радше вчення про зв'язок музичного ритму із рухом тіла, Еміля Жак-Далькроза. Відповідно до концепції Жак-Далькроза музичний ритм визначає рух, який йому підпорядковується і від нього залежить. Дослідником була розроблена система вправ, за допомогою якої ритм можна було відчутися і пережити у русі. Для реалізації цих ідей на практиці у німецькому містечку Геллерау в 1911 р. був відкритий Інститут ритму Жак-Далькроза, який одразу став місцем прощі всіх шукачів нового у царині музики, театру й хореографії. Бував у Геллерау і Ніжинський, коли його перед постановкою «Весни священної» привозив туди Дягілев.

Вчення Еміля Жак-Далькроза, як власне й інші модерні та авангардні мистецькі ідеї, дуже швидко досягло українських земель та їх головного творчого осередку – Києва. Вже за кілька років після відкриття Інституту ритму його випускники приступили до реалізації далькрозовських ідей в українському місті (Коломієць, 2024, с. 287). Одним із носіїв зарубіжного досвіду стала Броніслава Ніжинська, яка у сезоні 1914-1915 рр. почала працювати артисткою балету у Київському міському театрі (сучасна Національна опера України). А вже у березні 1916 р. вона взялася за створення при театрі студії хореографічного мистецтва, де передбачалися заняття ритмічною гімнастикою. В той період з викладацькою діяльністю не склалося, але потяг

до пошуку нових шляхів у хореографії міцно засів у Броніславі Ніжинській. Київ став для неї місцем натхнення, містом, де виникла й сформувалася її непересічна постать балетмейстера та педагога.

Об'єктивно цьому сприяло згадуване вище унікальне середовище Києва, сформоване у 10–20 рр. ХХ ст. на перетині різновекторних національно-культурних потенцій. Тут перемішалися й сплавилися традиції давньоруського і особливо барокового мистецтва у його оригінальній українській козацькій версії, а також новітні західні ідеї, які діставалися Києва переважно прямим шляхом із Європи, оминаючи імперські російські столиці. Місто у той період стало одним із центрів світового мистецького авангарду. Насамперед у галузі образотворчого мистецтва, а потім театру й хореографії.

Виникнення такого феномену відбулося попри несприятливі суспільно-політичні обставини Першої світової війни, революції, національно-визвольних змагань і подальшої більшовицької окупації України. Хоча, з іншого боку, соціальний пафос цієї трагічної епохи безперечно сприяв творчим пошукам і народженню нового у мистецтві. Важливим суб'єктивним фактором був також щасливий збіг обставин, який зібрав в одному місті й місці значну кількість непересічних творчих особистостей. Як зазначає літературознавиця Віра Агеєва, «творча дружба й співпраця поетів, режисерів, малярів, скульпторів – прикметна риса київського мистецького побуту початку століття» (Агеєва, 2023, с. 12).

У створенні подібної атмосфери значну роль зіграла видатна майстриня – художниця Олександра Екстер. Вона, окрім власної мистецької унікальності – фундатора нового стилю кубо-футуризму і на його базисі дієвої сценографії, – мала непересічні педагогічні здібності та божий дар об'єднувати митців, різних за фахом, освітою, уподобаннями. Творчим кредо Олександри Екстер та її послідовників, серед яких виокремлювався видатний український художник-сценограф Вадим Меллер, був принцип ритмічної організації простору. З урахуванням ритму будувалася колористика робіт, які ставали яскравими ніби буяння фарб української природи. Крім того, Екстер надихалася народним декоративно-ужитковим мистецтвом, яким опікувалася живучи в Україні. Саме цими факторами художниця пояснювала вчителям і старшим колегам Жоржеві Браку та Пабло Пікассо надмірну яскравість своїх робіт.

Як зазначає мистецтвознавець Дмитро Горбачов, Олександра Екстер вважала ритм голов-

ною дійовою силою у мистецтві. У заснованій нею «Студії декоративного мистецтва», яка була центром художнього життя Києва 1918–1919 рр., «навчали взаємодії висхідних і низхідних хвиль, чергування слабких і сильних ритмів, енергійному їхньому переплетінню. Вчили збивати ритм, переривати його, поєднувати різні ритми. Неодмінною частиною ритмічної структури вважався інтервал (пауза, білий звук)» (Горбачов, 2020, с. 93). Власне, до такого розуміння ритму прийшла за допомогою Олександри Екстер Броніслава Ніжинська. Вони познайомились у 1917 р. в Москві на прем'єрі вистави «Соломея» у Камерному театрі Олександра Таїрова, а потім вже почали співпрацювати в Києві. Живопис став для Ніжинської джерелом її хореографічних ідей і новаторської діяльності, а Екстер та Меллер – натхненнями нового шляху. Зазначимо, що звідтоді розуміння магічної сили ритму в мистецтві стало для балетмейстера Ніжинської фундаментальним. «Головне – той ритм, у якому все ведеться», – писала вона у Києві (Nijinska, 1918–1919).

«Школа рухів» Броніслави Ніжинської відкрилась у Києві 10 лютого 1919 р. До речі, Ніжинська використовувала саме таке написання і виголошення назви – «Школа рухів» у множині, що видно з програм, оголошень та афіш студії, багато з яких зберігаються в бібліотеці Конгресу США у фонді балетмейстера. Там само знаходяться і рукописи її знаменитого трактату «Школа і Театр рухів» та київський щоденник. Ознайомитися з ними, як і з іншими зарубіжними публікаціями, люб'язно допоміг наш друг – французький кінорежисер, закоханий у балет, Бертран Норман (Bertrand Normand). Навчальний план «Школи рухів» був уже не традиційною програмою пересічної хореографічної студії, яку Ніжинська відкривала у 1916 р. Ми бачимо розробку стратегії, покликаної виховати виконавця, здатного втілити новаторські балетмейстерські ідеї Броніслави Ніжинської. В цей період вона, зокрема, відходить від сліпого використання згадуваної вище ритмопластики Еміля Жак-Далькроза.

Одночасно з практичною роботою, Ніжинська намагається теоретично узагальнити свої пошуки у трактаті «Школа і Театр рухів». Там вона, зокрема, зазначає: «Я знайшла необхідним створити школу, підготувати необхідний для себе матеріал із ним приступити до роботи» (Nijinska, 1918–1919). Наслідки цієї роботи, що проводилась у класах школи та демонструвалася на сцені Київського

міського театру, мали велике значення для українського театрального мистецтва. Передусім драматичного, а не танцювального, яке ще не пройшло етап освоєння академічних балетних форм і тільки змогло, стараннями Василя Верховинця, виробити власну методику народно-сценічного танцю, відділивши його від фольклорного. Як зазначав геніальний реформатор українського театру Лесь Курбас, який багато спілкувався тоді з Броніславою Ніжинською, «кількарічна робота Ніжинської в Києві поклала глибоке тавро на танок і пластику на Україні» (Курбас, 2022, с. 680-681).

Пошуки «Школи рухів» стосовно проблеми ритму в мистецтві із зосередженням саме на танці приводять Ніжинську до первинної, сакральної ідеї майбутнього «Болеро». У Києві Броніслава веде щоденник, де у записі 2 січня 1920 р., згадуючи постановку Вацлава «Половецькі танці» та Обраницю із «Весни священної», пише: «Вона одна (як у Ваці) і чоловіки. Вона ходить, танцює над ними. Вони увесь час внизу, несміливі, віддані, налякані, бажаючи, палаючи, затиснуті перед нею, великою й сильною» (Nijinska, 1919-1922). До цього запису можна ставитися по-різному. Але слід розуміти, що тут, окрім конкретної балетмейстерської ідеї, наявні особисті відчуття людини. І от ці емоції сили й страху, влади маси над людиною та спротиву особистості, що були розлиті у атмосфері тогочасного Києва, Ніжинська понесе із собою тривалий час. Вони стануть натхненням майбутніх постановок, у яких бринітиме могутня сила ритму тієї драматичної епохи.

Через три роки в Києві у Мистецькому об'єднанні «Березіль» з'явиться геніальна рефлексія Леся Курбаса на соціальне серцебиття того часу. Вона мала форму драматичної вистави у сценографії Вадима Меллера під назвою «Газ». П'єса німецького експресіоніста Георга Кайзера про вибух на газовій фабриці була вирішена режисером-новатором в естетиці та прийомах умовного театру. Всім хто бачив цю постановку закарбувалася у пам'ять велетенська машина, створена як пластична геометрична композиція із тіл акторів. Виконавці синхронно та ритмізовано рухалися під наростаючий потужний музичний ритм, який завершувався вибухом і перетворював машину на грудю розкиданих людських тіл. Більш потужний образ влади індустріального середовища над людиною важко знайти, якщо звичайно не знати композиторську ідею фабрики в основі «Болеро», про що ми згадували на початку. Драматичний ритм

епохи визначав схожість рефлексій і Курбаса, і Меллера, і Равеля, і Ніжинської.

У тому ж 1923 р. Броніслава Ніжинська в Парижі у балетній трупі Сергія Дягілева зробить свою першу спробу винести у повноцінній виставі, а не в окремих номерах, як у Києві, своє відчуття ритму тієї епохи. Ця робота мала величезне значення для світового хореографічного мистецтва. У одноактному балеті «Весіллячко» Стравінського, Ніжинська, мабуть, уперше показала європейському глядачу незвичні раніше на балетній сцені геометричні композиції, чітко підпорядковані «круговерті ритмів» (Хоцяновська, Білаш, 2019, с. 25). Головним було те, що ритмізований рух кордебалету, який постійно переміщувався по сцені навколо нареченої, зовні виглядав абсолютно автоматизованим і створював ілюзію фабричного механізму. Глядачі та критики називали балет фабричним весіллячком, а його концепцію мало не комуністичною. І вони мали рацію – Ніжинська принесла це відчуття епохи з країни більшовиків, до якої потрапив Київ на початку 20-х рр. XX ст. Її емоції балетмейстера очікували музику, суголосну цьому драматичному часу.

Після «Весіллячка» Ніжинська, поставивши ще кілька балетів у дягільевській трупі, пішла від видатного продюсера. Здобувши гроші, вона створила у 1925 р. власний камерний ансамбль із 11-ти танцюристів – «Хореографічний театр Ніжинської». Саме для цієї трупи Олександра Екстер розробила костюми і декорації, віддавши Броніславі Ніжинській київський борг, оскільки тоді номери «Школи рухів» переважно оформлював Вадим Меллер. Серед вистав нового колективу, були задумані ще у Києві «Етюди» Баха. У цьому балеті Ніжинська разом із Екстер продовжила розвивати ідею синтезу хореографічного та образотворчого мистецтв, об'єднаних єдиним ритмом. Головними у цій виставі також були ритмізовані геометричні композиції кордебалету, в центрі яких була солістка у виконанні самої Ніжинської.

І от нарешті, у 1928 р., народилося «Болеро». Зустрілися наповнені новаторськими ідеями індустріальної музики композитор Равель і просякнута відчуттям драматичного ритму епохи балетмейстер Ніжинська. З'єднуючою силою, яка звела їх разом для створення балетного шедевра, стала уродженка щедрої слобожанської землі Іда Рубінштейн. Вона була з тих людей, чие кредо: бачу мету – не бачу перешкод. Метою було виконавське мистецтво, перешкодами – практично повна від-

сутність здібностей до нього. Іда мала від природи слабкий, як для драматичної актриси, і не мелодійний, як для співачки, голос. Була худорлявою, але дуже сухою і не надто координованою, як для хореографії. Але мала величезне бажання підкорити сцену і не менш великі власні кошти на це. На неї працювали Михайло Фокін, поставивши скандальної слави «Танок семи покривал», і Сергій Дягілев, придумавши славнозвісну «Шехеразadu», її малювали наймодніші тодішні паризькі художники й театральні оформлювачі – Леон Бакст і Жорж Барб'є.

У 1928 р. Іда Рубінштейн дозріла до створення власної балетної антрепризи. Вона орендувала приміщення Паризької опери, зібрала труп, куди перейшли деякі актори Сергія Дягілева, а головне – співробітничати з якою зголосилася когорта його давніх творчих соратників – Олександр Бенуа, Леонід Мясін, Ігор Стравінський, Моріс Равель і, звісно, Броніслава Ніжинська. Композитори дуже старалися осипати Іду своїми новими шедеврами. Зокрема, Стравінський написав для неї «Поцілунок феї», а Равель «Вальс» та «Болеро». На останній твір Іда покладала особливі надії, й Равель із Ніжинською її не підвели. На прем'єрі вона в іспанському убранні стояла на великому столі у таверні, навколо якого юрмилися чоловіки.

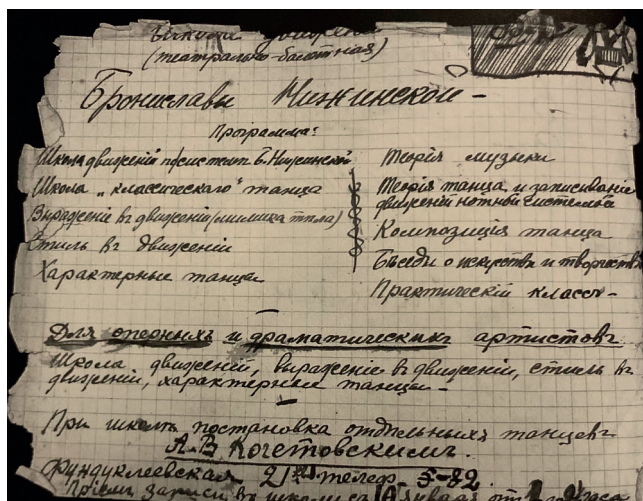
Але чи побачили і відчули тоді глядачі у сценічному творі ті рефлексії композитора й балетмейстера, про які йшлося вище? Навряд чи. Іда Рубінштейн робила те, що вміла і хотіла, а тому далі апробованої пластики «Танку семи покривал» та «Шехеразadi» не пішла. Ритм епохи залишився у музиці й балетмейстерській ідеї. Арбі Оренштейн наводить меланхолійно-іронічні слова композитора: «Я написав лише один шедевр – “Болеро”. На жаль, у ньому немає музики». (Orenstein, 1975, с. 103). Якнайближче дістатися до розуміння сутності цього шедевра вдалося через тридцять три роки Морісові Бежару. Вважається, що успіх його хореографічної версії забезпечило звільнення від всіх етнічних, побутових і навіть індустріальних деталей та наближення твору до прадавнього міфологічного ритуалу, чим, по суті, ця музика й є, як вважає французький антрополог Клод Леві-Строс (Lévi-Strauss, 1971, с. 592). Може, тому «Болеро», і як музичний опус і як балет, вже майже сто років продовжує залишатися одним із найбільш виконуваних творів у світі.

Висновки. Ми розглянули мало досліджені обставини народження задуму першої постановки балету Моріса Равеля «Болеро», яка згодом стала

основою найвідомішої на сьогодні хореографічної версії цього твору авторства Моріса Бежара. З'ясувалося, що середовищем, де у першій постановниці «Болеро» Броніслави Ніжинської виникла початкова балетмейстерська ідея, був Київ кінця 10-х – початку 20-х рр. XX ст. Місту в цей період була притаманна атмосфера перетину та змішування різних національно-культурних традицій і модерних мистецьких течій, насамперед у живописі та театрі. Водночас Київ був місцем, де найбільш жорстко виявилися суперечності епохи світових війн і революцій. Опинившись у цьому місці, Броніслава Ніжинська, шукаючи нових шляхів у хореографії, відчула значний вплив митців, які зробили тодішній Київ одним із центрів світового авангардного мистецтва. Завдяки спілкуванню та співпраці з такими визначними творчими особистостями, як Олександра Екстер, Вадим Меллер, Лесь Курбас, балетмейстерка змогла сформувати у своєму навчально-дослідному центрі «Школа рухів» власну концепцію реформи балету. Вона базувалася на новаторському розумінні проблеми ритму в мистецтві у контексті суспільних рефлексій тієї драматичної епохи. Саме у рамках названої концепції у Києві народилася первинна постановочна ідея, яка зустрівшись у 1928 р. із новаторською музикою Моріса Равеля, дала світові першу постановку «Болеро», яка, у свою чергу, стала відправною точкою широко відомої версії балету авторства Моріса Бежара. Але все це не здійснилося б без київського періоду, без пошуків у царині руху і ритму всесвітньо відомої хореографічної новаторки Броніслави Ніжинської. Віримо, що і сьогодні «Genius loci не покидає древнього міста» (Агеева, 2023, с. 18), а пам'ять про Броніславу Ніжинську та її родину буде невдовзі увічнена у топоніміці Києва.

Джерела та література

- Агеева, В. (2023). Марсіани на Хрещатику. Літературний Київ початку XX ст. Київ: Віхола. 408 с.
- Горбачов, Д. (2020). Лицарі голодного Ренесансу. Київ: Дух і літера. 376 с.: іл.
- Зінич, О. (2015). Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху). *Студії мистецтвознавчі: Театр, музика, кіно*. Число 1 (49). С. 14-24.
- Клековкін, О. (2012). Ростислав Пилипчук. До 75-річчя від дня народження. *Актуальні проблеми мистець-*



кої практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії. Вип. 4 (14–15). С. 48–51.

Коломієць, В. (2024). Ідеї ритмопластики Еміля Жак-Далькроза в танцювальних студіях Радянської України кінця 1910-х – початку 1920-х років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*, № 1. С. 285-290.

Курбас, Л. (2022). Філософія театру. Харків-Київ: Видавець Олександр Савчук ; видавництво «Основи». 920 с.

Прохасько, Ю. (2013). Genius чи Genius loci? *Критика*.
Рік XVII, число 3–4 (185–186). С. 13-16.

Тен, Г. (1902). Фільософія штуки. Переложення Олександра Барвінського. Львів: Українсько-руська видавнича спілка. 98 с.

Хоціановська, Л., Білаш, О. (2019). Творча діяльність Вацлава та Броніслави Ніжинських в контексті розвитку світового й українського балетного мистецтва. *Танцювальні студії*. № 1. С. 19-28.

A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews / Compiled and edited by Arbie Orenstein (1990). New York: Columbia University Press. 653 p.

Bèjart, M. (1979). *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*. Paris: Flammarion. 298 p.

Lévi-Strauss, C. *Mythologiques. L'Homme nu*. Librairie.
Paris: Plon, 1971. 686 p.

Nijinska, B. (1919-1922). *Diary*. Library of Congress.
Bronislava Nijinska collection. Box 59. Fold 1.

Nijinska, B. (1918-1919). *School and Theater of Movements*. Library of Congress. Bronislava Nijinska collection. Box 55. Fold 5.

Orenstein, A. (1975). *Ravel, man and musician*. New York: Columbia University Press. 291 p.

Pastori, J. P. (2017). *Maurice Béjart. L'univers d'un chorégraphe*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes. 142 p.

References

Ageeva, B. (2023). *Marciany na Hreshatyku. Literaturnyi Kyiv na pochatku XX st.* [Martians on Khreschatyk. Literary Kyiv of the early 20th century]. Kyiv: Vihola, 408 p. [in Ukrainian]

Gorbachov, D. (2020). *Lytsari holodnogo Renesansu* [Knights of the hungry Renaissance]. Kyiv: Duh i litera. 376 p. : il. [in Ukrainian]

Zynych, O. (2015). Plastychna vzayemodiya riznyh obraznyh system u mystetstvi baletu (aspekt spivvidnesnosti muzychnogo ta horeografichnogo ruhu) [Plastic interaction of different image systems in art ballet (aspect of correlation of musical and choreographic movement)]. *Studii mystetstvovnavchi: Teatr, muzyka, kino*. Chyslo I (49). P. 14-24. [in Ukrainian]

Klekovkin, O. (2012). Rostyslav Pylypchuk Do 75-richcha vid dnya narodzhennya [Rostyslav Pylypchuk. To the

- 75th anniversary of the birth]. *Aktualni problemu mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky: Mystetski obrii*. Vyp. 4 (14–15). P. 48–51. [in Ukrainian]
- Kolomiets, V. (2024). Idei rytmoplastyky Emilya Jaque-Dalkroza v tantsuvalnykh studiyah Radyanskoï Ukrainy kintsia 1910h – pochatku 1920h rokiv [Rhythmoplasty ideas of Emile Jacques-Dalcroze in dance studios of Soviet Ukraine in the late 1910s – early 1920s]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: nauk.jurnal*, № 1. P. 285–290. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. (2022). *Filosofiya teatru* Harkiv-Kyiv: Vydavets Oleksandr Savchuk ; vydavnytstvo «Osnovy». 920 p. [in Ukrainian]
- Prohasko, U. (2013). Genius chy Genius loci? [Genius or Genius loci?] *Krytyka*. Rik XVII, chislo 3–4 (185–186). P. 13–16. [in Ukrainian]
- Ten, G. (1902) *Filosofiya shuky. Perelozhennya Oleksandra Barvinskogo* [The philosophy of the piece. Translated by Oleksandr Barvynskyi]. Lviv: Ukrainsko-ruska vydavnycha spilka. 98 p. [in Ukrainian]
- Hotsanovska, L., Bilash, O. (2019). Tvorchy diyalnist Vatslava ta Bronislavy Nizhynskykh v konteksti rozvytku svitovogo y ukrainskogo baletnogo mystetstv [Creative activity of Vaclav and Bronislava Nijinsky in the context of the development of world and Ukrainian ballet arts] *Tantsuvalni studii*, № 1. S. 19–28. [in Ukrainian]
- A Ravel Reader: *Correspondence, Articles, Interviews / Compiled and edited by Arbie Orenstein* (1990). New York: Columbia University Press. 653 p. [in English]
- Béjart, M. (1979). *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*. Paris: Flammarion. 298 p. [in French]
- Lévi-Strauss, C. *Mythologiques. L'Homme nu. Librairie*. Paris: Plon, 1971. 686 p. [in French]
- Nijinska, B. (1919–1922). *Diary*. Library of Congress. Bronislava Nijinska collection. Box 59. Fold 1. [in Ukrainian]
- Nijinska, B. (1918–1919). *School and Theater of Movements*. Library of Congress. Bronislava Nijinska collection. Box 55. Fold 5. [in Ukrainian]
- Orenstein A. (1975). *Ravel, man and musician*. New York: Columbia University Press. 291 p. [in English]
- Pastori, J. P. (2017). *Maurice Béjart. L'univers d'un chorégraphe*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes. 142 p. [in Switzerland]

Andrii Liagushchenko

Rhythm of era.

Little-known pages in the history of the birth of the ballet «Bolero»

Abstract. The aim of the article. To find the most important peculiarities of the ballet «Bolero» by Maurice Ravel, to consider the circumstances of its first staging that are still researched little and became basic for the most famous modern choreography version by Maurice Béjart. **Research methodology.** During the process of the study of this theme, the analytical method was used that was necessary for versatile research of the problem of the social and esthetic impacts. This stipulated the formation of the ballet master's conception of the first staging of the ballet by Bronislava Nijinska. The method of theoretical generalization is used in the work to examine the peculiarities of the art environment of Kyiv in the first decades of the XX century when Nijinska was creating there. Cultural and historical approach stipulated general art, social and cultural focus of the research and helped to realize its aim. **Scientific novelty** of the research is that the issue had been explored a little, it is explained by circumstances of stage idea of the ballet «Bolero» during the Kyiv period of creative work of Nijinska. Studying this issue, it was considered that during her Kyiv period Bronislava Nijinska collaborated with outstanding representatives of Ukrainian and world avant-garde art: Oleksandr Ekster, Vadym Meller, Les Kurbas. Thanks to this collaboration, innovative understanding of the rhythm problem in fine arts and choreography art was formed as the reverberation of the social reflections of the era. Since then, the principal of rhythmic geometrical compositions became the characteristic feature of the ballet master's manner of Bronislava Nijinska. Kyiv experiments of «School of movements» by Nijinska found its continuation in the enterprise by Dyagilev, in their own ballet troupe and in Rubinstein's Company where we can see the scene of «Bolero». **Conclusions.** The circumstances of the birth of the idea of the first staging of Maurice Ravel's «Bolero» that had been studied very little before, are regarded in the article. It is researched that the environment where the first ballet master's idea of staging by Bronislava Nijinska appeared was Kyiv at the end of 10-th – beginning of the 20th years of the XX century. It is proved that the ballet master's ideas for this ballet and other works of art by Nijinska were based on an innovative concept of rhythm and choreography that was worked out in Kyiv. Research materials of this article will be useful in instructive courses of the history of ballet, history of theater and history of set design.

Keywords: ballet, rhythm, era, «School of movements», «Bolero», Ravel, Nijinska, Béjart, Kyiv.

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

Daria Shestakova,
Senior Lecturer of the Theatre Studies
Department. I. K. Karpenko-Karyi National
Theatre, Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

САЙТ-СПЕЦИФІК ТЕАТР: ОСОБЛИВОСТІ КОМУНІКАЦІЇ

Анотація. *Мета статті* полягає у визначенні основних комунікативних принципів, характерних для сайт-специфік театру, мистецької практики, що була започаткована у XX столітті й досі залишається однією з актуальних форм європейського, північноамериканського театру та тих театральних культур, що розвиваються у схожій парадигмі. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми було використано аналітичний метод, що є необхідним для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми. Застосовано також методи систематизації та узагальнення для аргументації самобутності феномена сайт-специфік театру, його місця в сучасному театральному процесі. Формальний метод покликаний дослідити форму художнього, у даному разі сценічного, твору, з метою визначення його специфіки. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що постановки, обрані для аналізу, які презентують таку форму театру, розглядаються через проблему не лише особливостей організації простору, а й через проблему комунікації. Такий двовекторний підхід дає можливість систематизувати їх за цими двома базовими критеріями. Охарактеризовано та систематизовано базові типи постановок у контексті цієї форми з урахуванням їхнього подієвого потенціалу. **Висновки.** Аналіз вистав, репрезентативних для даної мистецької практики, дає підстави розглядати її не лише як форму, що передбачає розміщення театального контенту у позаінституціональних приміщеннях. Простір стає формотворчою одиницею у конструюванні наративу театального твору, що спонукає до формування особливих комунікативних принципів, якими керуються при постановках: комунікація глядачів із простором/неживими об'єктами (сценографія, реквізит); інтеракція між глядачами й акторами. Можна виокремити два базових комунікативних принципи, характерних для зазначеної форми. Один передбачає фізичну присутність глядачів у змодельованому світі вистави. Другий принцип передбачає, крім цього, ще й функціональну заангажованість глядачів, пропонуючи їм різні рівні партисипації. Дослідницькі матеріали статті, розширюють арсенал знань щодо особливостей такої форми театру, як сайт-специфік, та уможливають їх використання в навчальних курсах з теорії та історії театру.

Ключові слова: сайт-специфік театр, комунікативні принципи, тілесність, простір, театр середовища, вистава-променад.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Театр – найбільш соціальний вид мистецтва, в основі якого лежить діалогічна природа, яка передбачає розгалужену систему комунікативних зв'язків: між акторами, акторами і простором, акторами і глядачами, глядачами і простором тощо. З появою сцени-коробки у XVI столітті в європейському театрі сформувалася комунікативна конвенція, удосконалена згодом принципом четвертої стіни, який був уперше сформульований у XVIII столітті Дені Дідро (Stevenson, 1995). У рамках цього типу комунікації, який прийнято вважати традиційним, передбачається певний регламент, основні елементи якого можна зафіксувати у наступній формулі: актори і глядацька аудиторія обов'язково розділені у просторі на дві протилежні групи, утворюючи, відповідно, сцену і глядацьку залу. Попри відносну варіативність цієї форми комунікації (можливість акторів виходити на сцену через зал, зближення акторів і глядачів у форматі малої сцени тощо), її константою є пасивний статус глядачів (мається на увазі тілесність глядачів – Прим. наша. – Д.Ш.), які фізично і функціонально відокремлені від штучно змодельованого на сцені світу вистави. При цьому глядачі можуть бути активними у процесі сприйняття сценічного твору, його осмислення, у емоційних реакціях на цей мистецький об'єкт тощо. Сайт-специфік театр, практика якого була започаткована у XX столітті й досі залишається актуальною формою театру, презентує не лише новий тип організації простору, а й, у результаті, інший тип комунікації.

Мета статті полягає у визначенні основних комунікативних принципів, актуальних для сайт-специфік театру. Матеріалом для аналізу обрані вистави, репрезентативні для даної форми театру.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Відповідно до об'єкта та предмета дослідження, наша розвідка передбачає звернення до праць, присвячених сайт-специфік театру. Існує значний корпус літератури, що розглядає цю тему. Це не лише окремі статті, присвячені конкретним постановкам, які теж важливі при аналізі, а й ґрунтовні теоретичні праці. Серед них можна звернути увагу на дослідження Фіони Вілкі, де розглядається феномен цієї форми театру та особливостей його функціонування, зокрема, взаємодії тіла і простору, й розгортаються ідеї з більш раннього дослідження Річарда Шехнера, присвяченого театру середовища. Майк Пірсон про-

понує поглянути на сайт-специфік театр як на більш складне явище, ніж спрощена ідея театральної дії, що відбувається у незвичному місці. Схожі ідеї можна побачити у Ніка Кея, який одним із перших почав теоретизувати досвід сайт-специфічного мистецтва, розглядаючи цей феномен у кроссекторальному вимірі. У монографії Роуз Біггін, присвяченій практиці британської театральної компанії Punchdrunk, яка позиціонує себе як сайт-відгучлива, досліджуються реалії нового глядацького досвіду у зв'язку з ефектом «занурення», що виникає при використанні певної форми організації простору у постановках. Важливою, в контексті даного дослідження, видається стаття Енді Філд у The Guardian, де проблематизується існування сайт-специфік постановок у досвіді театру XXI століття, а її авторка наполягає на необхідності чіткого визначення даної театральної форми (Field, 2008). Окремої уваги заслуговує робота лудолога Гордона Кальехи, який при вивченні відеоігр аналізує схему комунікативних зв'язків, у тому числі й із простором, а британська теоретик театру Джозефін Мечон, відштовхуючись від ідей Г. Кальехи, пропонує свою теорію осмислення рівнів залученості глядача в мистецькому акті. Подібні дослідження можна використовувати як теоретичну базу, що дає змогу проводити театрознавчі розвідки, предметом яких є проблема комунікації у сайт-специфік театрі. У роботі над матеріалом використані методи аналізу, узагальнення та систематизації, формальний метод.

Виклад основного матеріалу. До сайт-специфік театру, який слід розглядати у контексті альтернативної для театрального мистецтва комунікативної конвенції, що у XXI столітті вже абсолютно легітимно співіснує із традиційною¹, можна віднести вистави, які відбуваються у не театральних приміщеннях. Тобто сам термін *site-specific in situ* театр застосовується при означенні просторової організації мистецького твору, який відбувається не у інституціональному театальному приміщенні. Таке загальне, широке визначення потрібно уточнити, вказавши на його естетичну відмінність від інших форм театру, адже практика сайт-специфік передбачає прив'язку до

¹ Під традиційною комунікативною конвенцією авторка має на увазі комунікативний принцип, який використовується з моменту поширення сцени-коробки у європейському театальному контексті і у якому передбачається розподіл театрального простору на сцену і глядацьку залу, при фізично пасивному статусі глядацької аудиторії, про що більш докладно йдеться у тексті вище.

конкретного місця/простору, завдяки чому і реалізується мистецька подія (Field, 2008). Сам термін сайт-специфік (site-specific art) став відомий уже в другій половині 1970-х років, уперше застосований американським художником Робертом Ірвіном щодо своїх творчих експериментів із просторовими інсталяціями. А невдовзі, у 1980-х, термін почали використовувати для визначення не лише експериментальних практик у контексті образотворчого мистецтва, а й сценічного також.

Сайт-специфік театр, що виник наприкінці ХХ століття, продовжує своє існування й у контексті театрального процесу нашого часу. Попри умовну новітність даної форми театру, його формотворчі елементи можна відшукати на різних етапах розвитку театрального мистецтва. І в Античності, коли природні пейзажі («спеціальні місця» – прим. наша. – Д.Ш.) були легітимними елементами сценографічних рішень вистав. І у Середньовічній театральній культурі – від експериментів у контексті літургійної драми, коли біблійні сюжети розміщалися в просторі церкви, до містеріальних дійств, що реалізувалися поза інституціональними театральними просторами, «оточуючи» глядачів-містян. І у пошуках нових способів комунікації вже на початку розвитку режисерського театру, наприклад, у постановках Макса Рейнагардта, одним із улюблених прийомів якого була відмова від рампи, що розділяє акторів і публіку, і який дозволяв зухвалі, для свого часу, експерименти, вмонтовуючи дію вистав у простір соборної площі, старої церкви ба, навіть пропонуючи формат вистави-променаду у своєму бароковому маєтку Леопольдскрон (Рейнгардт, 2015). Важливими на шляху формування сайт-специфічного театру були і практики американського театру першої половини ХХ століття і, звичайно, перформативний поворот, який відбувався у кілька етапів і своїми пошуками нових комунікативних зв'язків серйозно вплинув на розвиток цієї форми театру та специфіку його комунікативних принципів.

Наразі театр сайт-специфік розвивається за двома основними напрямками: енвайронмент (театр середовища) та променадний театр. Зараз, на підставі аналізу постановок, що презентують цю форму, вже можна говорити про існування шаблонів щодо способів організації простору в рамках цих двох основних векторів, де спільною константою залишається конструювання взаємодії сцена – зал за допомогою руйнування принципу чет-

вертої стіни, а відтак і самої просторової опозиції цих двох базових елементів. Нижче пропонується розгляд основних просторових шаблонів.

Використання реального «документального» або «спеціального» простору/об'єкта для реалізації мистецького акту. При цьому може існувати варіативність подібного шаблону. Обраний об'єкт може бути компліментарним до наративу сценічного твору або контрапунктним. Одним із прикладів першого варіанта може бути мистецька практика чиказького театру Walkabout. Їхні вистави Psycho-So-Matic та Downsize, реалізовані у місцевій пральні та низці громадських вбиралень відповідно, а дія безпосередньо пов'язана зі специфікою вказаних місць (Metz, 2005). За схожою схемою, коли простір компліментарний до сюжету, реалізувалася, у 1989 році, одна з перших «локаційних ігр» – вистава «Повний дім без вакансій». Місцем дії був старий пансіонат у Сент-Кілді, у минулому – розкішний маєток вікторіанської доби. У «документальному» просторі розгортався сюжет про протистояння мешканців пансіонату розселенню і знищенню їхнього притулку. Що ж до форми організації простору, то тут застосовувався шаблон, за яким передбачалося переміщення груп глядацької аудиторії кімнатами, при цьому кожна група ставала свідками всіх епізодів вистави, але у різному порядку перегляду. Схожий шаблон, карусельного типу, але з контрапунктною транскрипцією, часто застосовується у створенні вистав британською театральною компанією Punchdrunk. Так, у своїй культовій постановці «Sleep no more», вони розміщують історію шекспірівського «Макбета» у просторі старих складів, переоблаштованих у «готель». Їхній «Утоплений: голлівудська історія» відбувається на чотирьох поверхах колишнього сортувального офісу поряд із вокзалом Паддінгтон у Лондоні. А, скажімо, на «Фаусті» глядачам давали можливість досліджувати тютюновий склад у східному Лондоні, який був наповнений сценами з п'єси Гете (Hoggard, 2013). І це лише кілька прикладів з їхньої творчої спадщини, яких достатньо, щоб побачити послідовну реалізацію схеми, що будується на протистоянні географічного простору і драматургічного змісту, а в результаті і народжує новий сценічний наратив. Ще одним прикладом у даному контексті може бути вистава «Then She Fell» від нью-йоркської компанії Third Rail Projects, яка пропонує свою версію пригод «Аліси у краї-

ні чудес», переносячи дію у покинутий шпиталь у Вільямсбурзі. До речі, Енді Філд у своїй статті наголошує, що мистецькі практики, які претендують бути дотичними до сайт-специфічного театру, не мають нав'язувати смисли вже наявному простору, забезпечуючи лише зовнішній ефект (2008). На її переконання, суть даної креації якраз і полягає у тому, що саме місце провокує певний подієвий акт (Field, 2008).

Взагалі, процес «прогулянки» простором у рамках сайт-специфік театру можна вважати однією з родових ознак форми загалом, адже в більшості постановок у цьому форматі глядачам надається можливість самостійного вивчення простору з метою створення індивідуального глядацького нарративу. При цьому вистава-променад може бути й окремим шаблоном, допустимим у цій формі театру. Тут можна згадати одну з перших вистав такого формату від компанії Theater Work 1982 року – «Штурм Мон-Альберта на трамваї». У цьому проєкті театральним простором і водночас місцем дії був трамвай, який рухався містом, і особливо естетично привабливим тут було порушення звичайного розподілу на акторів і глядачів, а таке перформативне зіткнення (актор/глядач; театр/сцена/дійсність) відкривало справжню тривимірну форму театральної практики (Nichol, 2020). Подібний експеримент видається практичною ілюстрацією теоретичних позицій Н. Кея, який зазначав про актуальність ідеї перформанізації простору міста і перетворення об'єктів архітектури на події (Кауе, 2000). У XXI столітті в рамках шаблону вистави-променад можна говорити про спектакль швейцарської групи Rimini Protocol «Remote X», що перетворився на франшизу, за якою здійснювалися постановки у різних містах та країнах, у тому числі й у Києві. За цим шаблоном передбачено вихід за межі вузького локусу/об'єкта і розширення середовища до рівня цілого міста. При цьому мегаполіси можуть змінюватися, а от внутрішні об'єкти – точки переміщення – залишаються незмінними: кладовище, церква, торгівельний центр, спортивна зона, громадський транспорт, висотна будівля. Група глядачів переміщується містом у навушниках, отримуючи підказки, які спрямовують їх, а, відповідно, і сюжет вистави. Ця робота актуалізує важливу проблему дослідження простору навколо себе і реалізацію його подієвого потенціалу, що, на думку Ф. Вілкі, є однією з ознак сайт-специфік мистецтва (Wilkie, 2004). Звісно, кожен шаблон, який

існує в рамках цієї форми, попри функціонування за певними правилами, не позбавлений інтерпретаційної пластичності і може передбачати виникнення міксованих форматів.

Простір, вочевидь, стає формотворчою одиницею у конструюванні нарративу театрального твору. Але це має провокувати не кристалізацію форми, а мультиплікацію смислів, адже у постановках, у контексті даного театру, передбачається не сакралізація «спеціального місця», а його активне переосмислення» (Pearson, 2010, с. 8). Таким чином, специфічна форма організації простору у сайт-специфік театрі спонукає до формування особливих комунікативних принципів. Простір використовується не лише як місце для розташування тіл (акторів і глядачів), а отримує нові рівні осмислення, перетворюючись на матеріал (для виконавців і глядачів) і на співавтор (поряд із глядачами). Простір у перформансі, вплив якого на сайт-специфік театр важко переоцінити, на думку М. Пірсона досліджується «як феномен множинності у поєднанні досвіду і вимислу» (Pearson, 2010, с. 49). У різних постановках ці рівні взаємодії із простором можуть використовуватися одночасно або може акцентуватися один з них. Так, у вище згадуваній виставі «Sleep no more» світ перетворено на великий атракціон розміром із п'ятиповерхову будівлю. Кімнати, сходи, коридори тощо надані глядачам для вивчення і отримання унікального досвіду під час вистави. При цьому взаємодія у цій виставі для глядачів доступна лише із простором і предметним світом: вони можуть самостійно ним пересуватися, наближатися або віддалятися від акцій, які реалізуються виконавцями. Але, у межах зазначеного спектаклю, глядач займає незмінну позицію підглядаючого: спілкування з акторами не передбачене, актори у своєму сценічному існуванні ігнорують присутність глядачів у ігровому просторі. Таким чином, ця вистава пропонує комунікативний принцип, у якому, в контексті мистецького твору, передбачена лише фізична присутність глядача, що виконує екстрадієгетичну (термін Ж. Женетта, прим. наша – Д. Ш.) функцію, знаходячись у просторі вистави, він залишається представником первинної реальності. Але у сайт-специфік театрі комунікація глядачів із простором передбачає не лише фізичне перебування у ньому, хоча і це вже, як бачимо, відрізняється від конвенційної комунікації, адже при цьому глядач може долати позицію

відстороненого спостерігача і фізично розташовуватися всередині запропонованих обставин (змодельованого світу вистави). Ще один комунікативний рівень у цій формі театру може реалізуватися за допомогою інтеракції. Інтерактивність – це не ексклюзивний елемент сайт-специфік театру, але її реалізація тут передбачає перетворення глядачів на співучасників дії, тобто забезпечує їхню не лише фізичну, а й функціональну присутність. У найбільш радикальних варіантах даного типу комунікації інтеракція є одним із базових смисло- і формотворчих елементів вистави, без якого її реалізація стає неможливою. Так, театральна компанія «Dotdotdot» у своїй виставі «Somnai» теж пропонує глядачам опанування простору – величезного складського приміщення і, за формою організації простору, це схоже на вже описаний шаблон у рамках сайт-специфік мистецтва. Але в цьому разі наратив конструюється за допомогою глядачів, які не лише опановують новий простір, а й отримують новий досвід, обираючи шлях, розгортаючи певні можливості сюжету. Так само рухають сюжет глядачі-учасники й у проєкті «Staat 1-4» від Rimini Protocol. У такому разі вони будують демократію, причому тут ця метафора реалізується буквально через фізичну дію. На відміну від практики Punchdrunk, подібні постановки апелюють не лише до фізичної присутності, а й до функціональної участі глядачів, перетворюючи їх на «інтрадієгетичних адресатів» (Женетт, 1998, с. 427) – відвідувачів мистецької події, які стають частиною уявлюваного світу, яких не ігнорують, а грають, враховуючи їхню присутність в історії. По суті, про це говорить Г. Кальєха, який, будучи теоретиком відеоігор і вивчаючи різні ігрові моделі, описує два рівні залученості до ігрової ситуації: «поглинання», яке передбачає пасивний характер взаємодії між суб'єктом і середовищем» (Calleja, 2011, с. 23) і відповідає ролі глядача-спостерігача у практиці сайт-специфік театру; і «"перенос", що дає відчуття переносу в іншу реальність» (Calleja, 2011, с. 27). При цьому останній рівень включає у себе «поглинання», додаючи до нього складну систему комунікативних елементів для створення відповідного ефекту, що узгоджується із рівнем залученості у виставі, при якому глядач перетворюється на співучасника. Так само і в шаблоні, запропонованому у виставі «Remote X», описаному вище, де передбачене функціональне залучення глядачів у мистецький акт, також ак-

центується саме співавторський рівень взаємодії глядачів і простору великого міста у запропонованих виставою обставинах. Попри універсальність випрацюваного маршруту, урбаністичні об'єкти, особливості їхнього розташування, ситуативний контекст навколо, погодні умови, випадкові переходи й тому подібні фактори здатні впливати не стільки на об'єктивний подієвий ряд сюжету, скільки на формування індивідуального досвіду окремих відвідувачів. Така практика ніби апелює до поняття «тотальної імерсивності», яке, використовуючи ідеї Г. Кальєхи, вводить у театрознавчий ужиток Дж. Мечон (2013, с. 63). Це визначення передбачає обов'язкову фізичну (тілесну) присутність суб'єкта (глядача) у контексті ігрової ситуації. Але, як вже зрозуміло, сама фізична присутність глядачів всередині сценічного твору не вичерпує можливостей сайт-специфік театру в контексті проблеми комунікації.

Особливість комунікації у виставах сайт-специфік театру передбачає активнішу позицію глядачів, коли вистава сприймається не як готовий арт-об'єкт, а радше як арт процес, усередині якого глядач і перебуває (Biggin, 2017). Спираючись на теми, які використовує Р. Біггін у дослідженні комунікативних принципів у сайт-специфік театрі і основними з яких є інтерактивність, гра, наратив, простір, можна побачити наступне. У сайт-специфічному театрі передбачено два базових принципи: комунікація глядачів із простором/ неживими об'єктами (сценографія, реквізит) в односторонньому порядку; інтеракція між глядачами і акторами/простором. Вони можуть проявлятися у комплексі або комунікація глядачів із середовищем може реалізовуватися без інтеракції актор – глядач. Залежно від обраного способу, можна говорити про два рівня залученості глядачів – фізичний та/або функціональний. Тобто, на відміну від типу комунікації, характерного для традиційної конвенції, при якій глядач має перманентно пасивний статус (у цьому разі йдеться про тілесну залученість), у сайт-специфік театрі передбачене залучення тілесності глядачів у контексті мистецького акту. При цьому глядачі можуть або лише фізично включатися до змодельованого світу вистави, або, крім цього, ще й перетворюватися на необхідні елементи цього моделювання у процесі самої вистави, тобто набувати функціональної активності, роблячи неможливою реалізацію вистави без їхньої участі.

Висновки. При розгляді особливостей даної практики, використовуючи приклади вистав, які її презентують, можна побачити, що вона позначена не лише особливостями в організації сценічного простору, а й складною комунікативною системою. Більше того, спрощення сайт-специфік театру до рівня мистецьких акцій поза театральним приміщенням, спростовує його легітимність, на думку багатьох дослідників такої форми мистецької практики. Вихід за межі інституціонального театального приміщення передбачає конструювання комунікативних актів/ситуацій, при яких відбувається зміна статусу глядача, що із пасивного споглядача може перетворюватися на активного агента, рівні участі якого у мистецькому акті здатні коливатися від «присутнього» до «співучасника». Саме за рівнями залученості глядачів можна виокремити два базових комунікативних принципи, характерних для такої форми постановок. Один принцип передбачає фізичну присутність глядачів у змодельованому світі вистави. Другий, крім цього, – ще й функціональну присутність глядачів, пропонуючи їм різні рівні партисипації.

Зроблені висновки стосуються лише поставленої у цій розвідці мети і не вичерпують даної теми, подальше дослідження якої може передбачати формулювання основних комунікативних моделей у рамках вистав сайт-специфік театру, з акцентуванням уваги на феномені «занурення», який часто виникає при реалізації цієї мистецької практики.

Джерела та література

- Райнгардт, М. (2015). *Я лише театроман*. Львів: ЛНУ ім. І. Франка. 184 с.
- Biggin, R. (2017). *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*. London: Independent Scholar London. 225 с.
- Calleja, G. (2011). *In-Game: from immersion to incorporation*. London: MIT Press. 240 с.
- Field, A. (2008, February 6). 'Site-specific theatre'? Please be more specific. *The Guardian*. Retrieved from: URL: <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/feb/06/sitespecifictheatrepleasebe>
- Hoggard, L. (2013, July 14). *Felix Barrett: the visionary who reinvented theatre*. *The Guardian*. Retrieved from: URL: <https://www.theguardian.com/theobserver/2013/jul/14/felix-barrett-punchdrunk-theatre-stage>
- Kaye, N. (2000). *Site-Specific Art Performance, Place and Documentation*. London: Routledge. 256 с.
- Machon, J. (2013). *Immersive theatres: intimacy and immediacy in contemporary performance*. London: Red Globe Press. 344 с.
- Metz, N. (2005, May 19). Review: Psycho-So-Matic/Walkabout Theater. *Newcitystage*. Retrieved from: URL: <https://www.newcitystage.com/2005/05/19/review-psycho-so-maticwalkabout-theater/>
- Nichol, B. (2020, October 19). Archive feature: Storming Mont Albert By Tram (1982). *Theatre Works*. Retrieved from: URL: <https://web.archive.org/web/20210830045025/https://www.theatreworks.org.au/archive-feature-storming-mont-albert-by-tram-1982/>
- Pearson, M. (2010). *Site-Specific Performance*. London: Palgrave. 207 p.
- Stevenson, J. (1995). The Fourth Wall and the Third Space. *Centre for Playback Theatre*. P. 1-11. Retrieved from: URL: https://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Stevenson_Fourth.pdf
- Wilkie, F. (2004). *Out of Place. The Negotiation of Space in Site-Specific Performance*. University of Surrey: School of Arts. 262 p.

References

- Rainhardt, M. (2015). *Ia lyshe teatroman* [I'm just a theatre buff]. Lviv: LNU im. I. Franka. 184 p. [in Ukrainian]
- Biggin, R. (2017). *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*. London: Independent Scholar London. 225 p. [in English]
- Calleja, G. (2011). *In-Game: from immersion to incorporation*. London: MIT Press. 240 p. [in English]
- Field, A. (2008, February 6). 'Site-specific theatre'? Please be more specific. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/feb/06/sitespecifictheatrepleasebe>. [in English]
- Hoggard, L. (2013, July 14). Felix Barrett: the visionary who reinvented theatre. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/theobserver/2013/jul/14/felix-barrett-punchdrunk-theatre-stage>. [in English]
- Kaye, N. (2000). *Site-Specific Art Performance, Place and Documentation*. London: Routledge. 256 p. [in English]
- Machon, J. (2013). *Immersive theatres: intimacy and immediacy in contemporary performance*. London: Red Globe Press. 344 p. [in English]
- Metz, N. (2005, May 19). Review: Psycho-So-Matic/Walkabout Theater. *Newcitystage*. Retrieved from: <https://www.newcitystage.com/2005/05/19/review-psycho-so-maticwalkabout-theater/> [in English]

Nichol, B. (2020, October 19). Archive feature: Storming Mont Albert By Tram (1982). *Theatre Works*. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20210830045025/https://www.theatreworks.org.au/archive-feature-storming-mont-albert-by-tram-1982/> [in English]
Pearson, M. (2010), *Site-Specific Performance*. London: Palgrave. 207 s. [in English]
Stevenson, J. (1995).

The Fourth Wall and the Third Space. *Centre for Playback Theatre*. P. 1-11. Retrieved from: https://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Stevenson_Fourth.pdf. [in English]
Wilkie, F. (2004). *Out of Place. The Negotiation of Space in Site-Specific Performance*. University of Surrey: School of Arts. 262 s. [in English]

Daria Shestakova

Site-specific theatre: communication features

Abstract. The *purpose* of the article is to identify the main communication principles characteristic of site-specific theatre. This artistic practice was founded in the twentieth century and still remains one of the most relevant forms of European and North American theatre and those theatrical cultures that are developing in a similar paradigm. **Research methodology.** The analytical method was used in the study of the subject, which is necessary for the study of the art historical aspect of the problem. The article uses the methods of systematisation and generalisation to argue for the originality of the phenomenon of site-specific theatre and its place in the contemporary theatrical process. The formal method is used to research the form of an artistic work, in this case, a stage work, in order to determine its specificity. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that the performances that represent this form of theatre are considered through the problem of not only the peculiarities of space organisation, but also through the problem of communication. This two-pronged approach makes it possible to systematise them according to these two basic criteria. The basic types of performances in the context of this form are characterised and systematised, taking into account their event potential. **Conclusions.** The analysis of the performances representative of this artistic practice gives grounds to consider it not only as a form that involves the placement of theatrical content in non-institutional premises. Space becomes a formative unit in the construction of the narrative of a theatrical work, which leads to the formation of special communicative principles: communication between the audience and space/inanimate objects (scenography, props); interaction between the audience and actors. There are two basic communicative principles characteristic of this form. The first principle involves the physical presence of the audience in the modelled world of the performance. The second principle also implies the functional involvement of the audience, offering them different levels of participation. The research materials of the article expand the arsenal of knowledge about the peculiarities of such a form of theatre as site-specific and make it possible to use them in training courses on the theory and history of theatre.

Keywords: site-specific theatre, communicative principles, corporeality, space, environment theatre, promenade performance.

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

Viktoriia Bubnova,
Lecturer, Postgraduate student of
the Theater Studies Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ РЕЦЕНЗІЇ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР» У 1970–1980-х РОКАХ

Анотація. *Мета статті* – аналіз театральної рецензії як ключового жанру української театральної критики 1970–1980-х років, зокрема вивчення її функцій, типології, ролі та розвитку на сторінках журналу «Український театр» – провідного фахового видання України; узагальнення вимог до рецензій у театральній критиці, визначення їх функцій і роль у формуванні естетичних смаків та аналізі театрального процесу. **Методологія дослідження.** Дослідження базується на детальному описі жанру рецензії в українській театральній критиці 1970–1980-х років (описовий метод). Описуються функції рецензії, структура текстів, характер публікацій та їх зміст, а також основні проблеми, які розглядалися в рецензіях того періоду, що дає змогу виділити ключові особливості рецензій та еволюцію жанру впродовж визначеного періоду. Метод порівняльного аналізу застосовується для зіставлення театральної рецензії з іншими жанрами театральної критики; проводиться порівняння рецензій різних періодів (1970-ті та 1980-ті роки), що дає можливість простежити зміни в їх структурі та стилі. Типологічний метод застосовується для класифікації рецензій, що публікувалися в журналі «Український театр», за жанровими різновидами: комплексна рецензія, рецензія-огляд, рецензія-проблемна стаття, рецензія-інтерв'ю, рецензія-нарис тощо. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше театральна рецензія як жанр української театральної критики 1970–1980-х років стає об'єктом окремого наукового аналізу. Попри те, що окремі аспекти функціонування рецензії розглядалися театрознавцями та практиками на сторінках журналу «Український театр», а також у публікаціях 2000-х і 2010-х років, жодне з попередніх досліджень не надавало системного наукового розгляду рецензіям цього періоду. **Висновки.** Дослідження заповнює прогалину у вивченні театральної рецензії в українській театральній критиці радянського періоду, пропонуючи системний аналіз її особливостей, функцій, її ролі серед інших критичних жанрів, динаміки розвитку та типології.

Ключові слова: жанри театральної критики, жанри журналістики, рецензія, театрознавство, стаття, аналітична стаття, публіцистика, театральна критика, український театр.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Рецензія як основний жанр театральнo-критичних публікацій в українській театральній критиці 1970–1980-х років не поставала предметом окремого наукового дослідження. Певні проблеми функціонування жанру театральної рецензії піднімалися театрознавцями та митцями театральної галузі на сторінках журналу «Український театр» вищезазначеного періоду, а саме – Л. Приходько, А. Поляковим, В. Заболотною, В. Неволовим, С. Васильєвим. У 2000-х–2010-х роках також з'являлись публікації, що розглядають проблеми сучасної театральної критики і брак якісних театральних рецензій у періодичних виданнях (С. Васильєв, А. Головенко, М. Гарбузюк), – ці публікації стосувались уже іншого періоду – 2000-х років, і написані були з огляду на інші історичні реалії, але апелювали і до попереднього, радянського, періоду.

Особливості рецензії на сторінках журналу «Український театр» 1970–80-х років можна визначати за наступними критеріями:

- Виявити ступінь дослідженості жанру рецензії у театрознавстві;
- Визначити, яку частку займає рецензія серед загалу театральнo-критичних матеріалів (проблемна стаття, творчий портрет, інтерв'ю тощо);
- Окреслити коло авторів, які найчастіше виступали авторами рецензій на сторінках журналу «Український театр»;
- Окреслити особливості і типологію рецензії на сторінках журналу «Український театр»;
- Проаналізувати статті, що торкалися питань рецензування у період 1970–80-х років.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Рецензію називають основним жанром мистецької критики (І. Михайлин, О. Зінкевич, Ю. Чекан, С. Васильєв, В. Неволов, Р. Коломієць). Визначення жанру рецензії є у журналістиці, літературознавстві, музикознавстві, кінознавстві, й кожне визначення має свої особливості та висуває свої вимоги до жанру. Спробуємо їх узагальнити, щоб виокремити спільні критерії.

У журналістиці: У словнику журналістських термінів, міститься таке визначення рецензії:

«Рецензія (від лат. *recenzio* – перегляд, оцінка) – публіцистичний жанр періодичної преси, який аналізує й оцінює літературний, мистецький чи науковий твір. <...> відзначається актуальністю поставленої проблематики, глибиною розв'язання

порушених питань, лаконічністю викладу, стрункістю побудови. Суттєвими якостями <...> є об'єктивна оцінка твору, кваліфікований аналіз, добрий стиль. Рецензент оцінює професіональну майстерність автора, висловлює аргументовані критичні зауваження, точно визначає суспільно-політичну, науково-пізнавальну, літературно-художню вартість книги, спектаклю, фільму. <...> рецензент <...> оперує не образами, а поняттями, робить узагальнення не художні, а наукові <...> Іноді рецензія переростає у проблемну статтю» (Григораш, с. 212).

«Рецензія – один з найпоширеніших літературно-критичних жанрів, мета якого аналіз, оцінення художнього, мистецького, публіцистичного, наукового твору, зіставлення його з життям, а також розгляд порушених у творі суспільних проблем. <...> Рецензія – <...> оперативний вид літературно-художньої критики <...> Завдання літературно-художньої критики – <...> формувати естетичні смаки, вчити сучасників розуміти прекрасне, поборювати несмак, потворні явища життя і мистецтва» (Здорова, 2004, с. 167).

«<...> Головні жанрові ознаки рецензії – хронологічна актуальність, науковість, виклад змісту твору, його оцінка та інтерпретація, розгляд місця твору в доробку автора, літературному процесі, невеликий розмір, стислість і ясність у висловленні думок, конструктивність і доброзичливість» (Михайлин, 2011, с. 104).

У музикознавстві: наприклад, у навчальному посібнику «Музична критика: теорія та методика» (упорядники О. Зінкевич, Ю. Чекан) рецензія окреслена наступним чином:

«Це опорний, базовий жанр художньої критики. <...> Рецензія має багатоаспектну функцію: аксіологічну, пізнавальну, просвітницько-виховну, комунікативну – тобто зворотного зв'язку між композитором (виконавцем, режисером) та слухачем (глядачем, читачем) <...> вона може бути схожою на анотацію, а може – розміром і детальністю аналізу – дорівнювати великій статті. Важливим компонентом рецензії є інтерпретація: критик висловлює своє розуміння твору – його змісту, обрзаності, пропонує своє тлумачення авторського задуму <...> Інтерпретація разом з аналізом і стають передумовами оціночного судження» (Зінкевич, Чекан, 2019, с. 87).

У кінознавстві:

«<...> традиційною формою рецензії є об'ємний аналітичний текст обсягом у 5 тисяч знаків.

Проте з прискоренням науково-технічного прогресу і темпу життя <...> стали зменшуватись в обсязі <...> з'явився особливий вид рецензії – міні-рецензія, <...> для широкого кола читачів в неспеціалізованих виданнях. У професійних журналах про кіно та мистецтво популярними лишаються великі рецензії та критичні статті» (Титаренко, 2014, с. 76).

З приводу наведених вище визначень з посібників і словників журналістики, у статті О. Кузьменко «Тональність та міра критики в критичній статті (на прикладі сучасних українських рецензій)» міститься влучне спостереження, що визначення рецензії в радянських навчальних посібниках з журналістики (а саме у посібниках «Теорія та практика радянської журналістики» і «Жанри радянської газети») суперечать одне одному, тому що одне джерело відносить рецензію до аналітичних жанрів журналістики, а інше доводить, що «рецензія – не більше як публіцистичне авторське судження про той чи інший твір» (Кузьменко, 2008, с. 19).

Це потребує уточнення і стосовно театральної рецензії.

У *театрознавстві*: в словниках театральних термінів (наприклад, у «Словнику театру» Патріса Паві, «Словнику театрознавчих визначень та понять» І. Савченко, І. Ліпницької) окремого визначення для театральної рецензії не трапляється. Коротке визначення є в «Українському тлумачному словнику театральних термінів (упорядники Л. Барабан, В. Дятчук): «Рецензія – відгук, розгляд і оцінка нової вистави, п'єси, режисерської чи акторської роботи» (Барабан, Дятчук, 1999, с. 72).

У навчальному посібнику «Опанування жанрів журналістики в рамках семінару з театральної критики» С. Васильєв називає рецензію основним аналітичним жанром театральної критики та зазначає, що одним з головних завдань рецензії є «вміння <...> проникнути в задум постановника, проаналізувати, чи кореспондується художній вислів митців з проблемами суспільства, який моральний ресурс закладено у виставу» (Васильєв, 2008, с. 67).

Певні вказівки щодо особливостей написання театральної рецензії містились у методичних рекомендаціях для студентів театрознавчих факультетів у вищих навчальних закладах СРСР, але вони здебільшого також спирались на визначення для літературно-художньої критики та журналістики.

Тобто чіткого визначення для рецензії саме як для театрально-критичного жанру на сьогодні запропоновано не було.

Узагальнимо, які саме вимоги висуваються до жанру рецензії, враховуючи вищезазначене:

- Рецензія виконує кілька важливих функцій: аналітичну, естетичну та комунікативну;

- Рецензія має аналізувати та оцінювати мистецький твір, акцентуючи увагу на проблематиці твору, його суспільній та естетичній цінності;

- Рецензія має містити аналіз твору, об'єктивну оцінку, оперуючи поняттями та науковими категоріями, а не художніми образами. А також оцінку професійної майстерності автора (митця) та виявлення сильних і слабких сторін твору;

- Оперативність написання рецензії (запізнілий відгук втрачає свою актуальність);

- Рецензія має допомагати зрозуміти твір широкому загалу, встановлюючи зворотний зв'язок між автором і публікою, сприяти формуванню естетичних смаків читачів (глядачів).

Виклад основного матеріалу. У період з 1970-го по 1990 рік у журналі «Український театр» було надруковано понад 320 рецензій, у рубриках «Огляди, рецензії» та «Рецензія»: у період з 1970-го по 1980 рік – 190 матеріалів, а з 1980-го по 1990 рік – 130 матеріалів. Для порівняння – за цей же період в інших театральних-критичних жанрах надруковано: близько 170 творчих портретів та 220 проблемних статей. В. Неволов у своєму дисертаційному дослідженні відзначав, що у 1970–80-ті роки 34% театральних-критичних матеріалів становила саме рецензія (Неволов, 1988, с. 15). Тобто рецензія є більш затребуваним і популярним жанром, у якому частіше пишуть театральні критики.

Автори, які часто публікували рецензії в журналі «Український театр» у 1970–80-х роках – Ю. Бобошко, Ю. Богдашевський, С. Веселка, С. Васильєв, В. Гайдабура, А. Драк, В. Жежера, В. Міліца, Т. Моцар, В. Неволов, Л. Приходько, О. Саква, А. Спиридонова, А. Сулименко, О. Чепалов. Авторів, які писали час від часу у рубриці «Огляди, рецензії» – В. Заболотна, Т. Забозлаєва, Л. Клевцова, І. Мамчур, Н. Новоселицька, Л. Ноге, Ю. Станішевський, Д. Шлапак.

Можна виділити такі типи рецензій, видрукованих на сторінках журналу «Український театр» у 1970–80-х роках:

- розгорнута (комплексна) рецензія на виставу;

- рецензія-огляд (фестивальний, прем'єри сезону, спільна тематика вистав тощо);

– змішані жанри: рецензія-проблемна стаття, рецензія-творчий портрет, рецензія-інтерв'ю;

– рецензія у довільній формі (нотатки критика, нарис, есей).

Якщо поглянути на рецензії, опубліковані в 1970–1980-х роках, то можна побачити цікаву динаміку розвитку цього жанру. На початку 1970-х років рецензії здебільшого були короткими та зосереджувалися на аналізі ідейного змісту вистав, актуальності тематики, а також надавали моральну оцінку діям і характерам персонажів. Однак вже від середини 1970-х років у цих матеріалах починає з'являтися складніша структура. Тексти розподіляються на окремі частини, кожна з яких має свій підзаголовок. Рецензенти часто порівнюють різні режисерські трактування, застосовуючи принцип порівняльного аналізу п'єси та вистави. Яскраві приклади цього можна знайти в рецензіях С. Веселки «Вистава про кохання... Про кохання?» (1974), Ю. Богдашевського «Мова, яку розуміє глядач» (1977) та А. Сулименка «Вечори з українською класикою» (1977).

Поступово в рецензіях дедалі частіше трапляється аналіз режисерського задуму, образно-пластичного вирішення вистав, а також детальний розбір акторської гри.

Окремо слід згадати рецензії-огляди, які частіше стали з'являтися у пресі в цей період. Їх особливістю був великий обсяг (дві–чотири сторінки), поділ на окремі частини, кожна з яких присвячувалася різним виставам. Ці матеріали часто починалися з коротких вступних абзаців, які пояснювали привід для огляду, наприклад, фестиваль однієї п'єси чи вистави дитячих або лялькових театрів. Крім того, рецензії-огляди часто містили короткі портрети театральних колективів.

У рубриці «Огляди, рецензії» час від часу публікувалися статті, які виходили за рамки звичайної рецензії і фактично ставали проблемними статтями. Наприклад, Ю. Богдашевський у статті «Три проблеми в сукупності» (1971) порушував питання режисури в театрах для дітей та юнацтва; Л. Клевцова в матеріалі «Три в одному» (1972) аналізувала проблему театрального репертуару; публікація М. Соколянського «Вибір п'єси: система чи випадковість?» (1977) піднімала питання репертуарної політики театрів.

Іноді рецензії набували форми театральних портретів, де велика частина тексту присвячувалася актору в конкретній ролі або окремому теа-

тральному колективу. Наприклад, стаття Л. Віриної «З героєм нарівні» (1975) є портретом актора, а Ю. Богдашевський у рецензії «Це клопітне новосілля» (1979) детально змальовує діяльність театрального колективу.

Про певні проблеми написання публікацій у жанрі рецензії висловлювались митці у 1970–80-х роках. Є низка статей, присвячених питанням театрознавства і театральної критики, де автори час від часу говорять і про рецензію. Проблем у створенні рецензій торкалися на сторінках журналу «Український театр» і самі критики, і театрознавці, і практики театру (Л. Приходько, С. Веселка, Л. Новоселицька, А. Поляков, В. Неволов, В. Заболотна, Н. Єрмакова, С. Васильєв, Р. Коломієць, М. Йосипенко, В. Добровольський, Й. Кисельов, Є. Пономаренко, Д. Чайковський, О. Кусенко тощо). Які ж саме питання піднімали у цих статтях митці?

Справді, й театрознавці, й інші митці, які у своїх статтях аналізували функціонування театральної критики, відзначають *лідерство жанру рецензії* порівняно з іншими театральними жанрами:

«Дуже рідко трапляються узагальнюючі, зроблені на високому фаховому рівні статті, які б осмислювали, аналізували досягнення і прорахунки наших театрів. Проблемна стаття, театральний портрет, репертуарний огляд – рідкі гості на сторінках газет та журналів. В газетах гордо володарює її величність «рецензія». (Рушійна сила мистецтва, 1971, с. 4). «Почати з першоклітини театральної критики – рецензії, що має стати вагомими науково-художнім документом – регулятором театрального процесу (Коломієць, 1987, с. 17).

Аналізує *стиль* газетної рецензії Л. Приходько у статті «Повнометражні звивини душі»:

«Переді мною кілька рецензій на різні вистави в різних театрах. Представлені вони в газетах, <...> один автор скрупульозно заглиблюється в історію написання п'єси, другий прагне осмислити доцільність її появи в репертуарі, третій ретельно оповідає зміст. Ллються слова <...> аж поки на шляху рецензента не виникне постать актора <...> саме актор стає тим рубежем, на якому закінчується потік красномовності, і рецензенти дружно переходять на стиль лаконічний <...>: «оригінально вирішено», «вдало передає», «правильно намічено», «яскраво окреслені», «помітна удача», «колоритна постать», «економічно і вражаюче»...

І робить висновок:

«Біда багатьох театральних рецензентів у тому, що вони обмежуються емпіричними, оціночними статтями і дуже побоюються теорії. <...> Робота рецензента ніколи не буде плідною, якщо він не прагне від аналізу окремих явищ перейти до узагальнень» (Приходько, 1970, с. 25).

Схожу думку висловлює і Й. Кисельов у статті «На засадах партійності»: «<...> ніде так не припускаються волюнтаризму, довільності, смаковщини, як у театральній критиці, зокрема в поточних рецензіях, де панують саме такі перекази змісту, школярські відмітки. <...> важливі не стільки рецензентські відгуки на ті чи інші конкретні твори <...> скільки аналітичні, проблемні, узагальнюючі праці» (Й. Кисельов, 1972, с. 5).

Так само, як і А. Поляков у матеріалі «Турботи критичного цеху» зауважує, що «в жанрі рецензії автори рідко вдаються до ґрунтового аналізу режисерських робіт», а також що «багатьом рецензіям бракує публіцистичної пристрастності, чіткої методологічної, теоретичної основи» (Поляков, 1984, с. 5).

Проблему стилю у написанні рецензій відзначає і Р. Коломієць у матеріалі «Критика театральної критики»: «Читач не стане заглиблюватись і у правдивий допис, якщо стикнеться з трафаретним журналістським жаргоном, з тим псевдостилем» (Коломієць, 1987, с. 18).

Розглядаючи аспект *довіри* читача до рецензента, В. Заболотна у матеріалі «Театрознавець. Хто він?» теж наголошує, що для завоювання авторитету у читача і розтлумачення метафоричної мови вистави «авторові рецензії допоможуть лише бездоганна логіка і доказовість аналізу, чого часто бракує публікаціям. Розмова з читачем на рівні смаків безплідна, бо кожний має право на свої власні уподобання» (Заболотна, 1986, с. 5).

Питання *об'єктивності* рецензента піднімає у статті «Між театром і глядачем» В. Неволов: «А хіба не хвилює нас все ще високий процент статей та рецензій, написаних в необґрунтовано компліментарному тоні, ніби «замовник» критичного матеріалу не редакція, <...> а той театр, чию виставу «рекламує» автор, <...> по відношенню до яких рецензент в даному разі виступає скоріше послужливим працівником сервісу, ніж критиком» (Неволов, 1985, с. 14). І В. Добровольський у статті «Висока відповідальність» теж торкається цієї

теми: «рецензенти часто не вміють подолати своїх симпатій і антипатій» (Добровольський, 1972, с. 3).

У статті «Віражні істини» С. Веселка влучно називає певні рецензії «рецензіями-литаврами», що докладно переказують сюжет, вдаються до історичних довідок, асоціативних рядів, тобто «змушені показувати свою освіченість і <...> врешті – дарувати режисеру концепцію вистави» (Веселка, 1983, с. 2), робить невтішний висновок, що такий підхід призведе не тільки до нівелювання жанру рецензії і руйнування авторитету критика, а й відіб'ється і на розвитку всього театального процесу: «Наслідки такого підходу <...> вже відчутні: чистота критеріїв замулена, громіздкі “парадні” вистави, мляві, архаїчні за стилістикою фігурують у перших рядках зведень і звітів, на підставі яких вписуються сторінки в історію українського радянського театру» (Веселка, 1983, с. 2).

У матеріалі від редакції «Театр і критика» акцентовано проблему *оперативності* виходу рецензій у певних виданнях: «Наша критика ще малооперативна й залишає поза увагою творчу діяльність багатьох колективів» (Рушійна сила мистецтва, 1971, с. 4).

Про це згадував і А. Поляков у статті «Турботи критичного цеху: «Гострою проблемою критики <...> є оперативність театральних виступів <...> Взяти хоча б гастрольний період. Рецензії під заголовком «Роздуми після гастролей», як правило, з'являються в день прощальної вистави, а нерідко – після від'їзду театру» (Поляков, 1984, с. 4).

В останньому номері журналу «Український театр» за 1987 рік (№ 6) щодо глобальних проблем, що назріли у діяльності театального критика, різко висловлюється С. Васильєв у статті «У пошуках жанру»: «<...> Нам бракує рішучості і гідності відповідати за сказане <...> Мимохіть пошпиняти б і досі заморожений театральний процес. Покарати за анемічність, зашкарублість, провінціальну сцену. Поглузувати над штучністю і епігонством <...> студій». Також зазначає, що «за інерцією ми ставимося до будь-якої рецензії як до директиви, а друкованому слову надаємо магію істини у кінцевій інстанції, хоча при цьому професія критика не має соціального статусу» (Васильєв, 1987, с. 9).

Узагальнюючи всі претензії, наведені вище, можна скласти перелік найпоширеніших проблем, пов'язаних з написанням рецензій у період 1970-80-х років:

– *Відсутність оперативності*: Часто рецензії виходять із запізненням, особливо на гастрольні вистави. Це знижує їх актуальність і вплив на театральний процес;

– *Необ'єктивність оцінок*: У рецензіях часто простежується особиста симпатія або антипатія рецензента, що порушує принцип об'єктивності. Досить часто вони написані в компліментарному тоні, ніби на замовлення театру, що робить рецензента «послужливим працівником сервісу» замість критика;

– *Поверхневість аналізу*: Багатьом рецензіям бракує глибокого аналізу, особливо режисерської та акторської роботи. Автори часто зосереджуються на переказі сюжету або історії п'єси, замість осмисленого аналізу і узагальнень;

– *Проблема стилю написання*: Рецензії часто переповнені трафаретними висловами та журналістським жаргоном, що знижує їх інформативну й аналітичну цінність. Стиль таких рецензій стає формальним і штучним;

– *Брак теоретичної основи*: Критики уникають глибоких теоретичних і методологічних підходів, обмежуючись емпіричними спостереженнями та оціночними судженнями. Це призводить до відсутності узагальнюючих висновків і розширення контексту;

– *Зниження художнього рівня вистав*: Непрофесійні, необ'єктивні та поверхневі рецензії впливають на загальний художній рівень театральних вистав, оскільки відсутність конструктивної критики не сприяє покращенню театрального процесу;

Отже, основні проблеми театральних рецензій полягають у браку глибокого аналізу, оперативності, об'єктивності, професійного підходу та авторитету серед читачів. Автори доходять думки, що наслідок таких поверхневих і необ'єктивних оцінок у рецензіях спричиняє зниження художнього рівня самих вистав.

Висновки. Аналізуючи весь масив рецензій, опублікованих у 1970–1980-х роках, можна простежити певну динаміку розвитку жанру. На початку 1970-х років у журналах переважали короткі рецензії, в яких увага зосереджувалася на розгляді ідейно-тематичного змісту вистав, актуальності обраної тематики, а також моральній оцінці характерів і вчинків персонажів. Від середини 1970-х років рецензії набули складнішої структури. Вони часто поділялися на окремі частини

з підзаголовками, де аналізувалися різні аспекти вистави. Особливого значення набула техніка порівняльного аналізу, що полягала в зіставленні різних режисерських трактувань тієї ж самої п'єси або її постановок.

З плином часу у рецензіях дедалі частіше з'являвся детальний аналіз режисерського задуму, художньо-пластичного вирішення вистави, а також докладніше осмислення акторських робіт. Це свідчить про поступовий розвиток жанру рецензії та підвищення рівня критичного аналізу.

У 1980-х роках відбулися помітні зміни у стилі написання рецензій. Тексти стали об'ємнішими, з єдиною структурною організацією, де майже повністю зник поділ на окремі частини. У цей період рецензії фокусуються на детальному аналізі режисерських концепцій, сценографічних рішень, акторської майстерності, а також відображають мізансценічні малюнки та музичне оформлення вистав.

Від другої половини 1980-х років також змінюється стиль подачі матеріалів. До назв рецензій у відповідній рубриці починають додаватися підзаголовки, які деталізують і розширюють жанрові різновиди, такі як «полемічні нотатки», «нотатки критика» тощо. Наприкінці 1980-х років відбувається активізація молодих авторів, зокрема М. Ніколаєнко (Котеленець), Г. Шерман та Г. Липківської, які починають працювати у новоствореній молодіжній редакції журналу «Український театр». Молоді критики активно експериментують зі стилем подачі матеріалів, зокрема у жанрах рецензії-есею та рецензії-нарису.

У цей період рецензії рідше вдаються до переказу сюжету, що було характерним для публікацій 1970-х років. Натомість більше уваги приділяється аналізу режисерського задуму, інноваційним акторським інтерпретаціям і просторовим рішенням сценографії. Крім того, рецензенти дедалі частіше використовують професійну лексику і театральну термінологію, що свідчить про підвищення рівня критичного аналізу.

Джерела та література

- Васильєв С. (1987). У пошуках жанру. *Український театр*, № 149 (6). С. 8-9.
- Васильєв С. Г. (2008). Опанування жанрів журналістики в рамках семінару з театральної критики. Навч. посібник. Київ: Факт. 124 с.

- Веселка С. (1983). Віражні істини. *Український театр*, № 125 (6). С. 2-4.
- Григораш Д. С. (1974). Журналістика у термінах і виразах. Довідник. Львів: Видавниче об'єднання «Вища школа». 296 с.
- Добровольський В. (1972). Висока відповідальність. *Український театр*, № 55 (2). С. 2-3.
- Заболотна В. (1986). Театрознавець. Хто він? *Український театр*, № 141 (4). С. 3-5.
- Здоровега В. Й. (2004). Теорія і методика журналістської творчості: підручник. Львів: ПАІС. 268 с.
- Зінкевич О., Чекан Ю. (2007). Музична критика: теорія та методика. Навч. посібник. Чернівці: Книги – ХХІ. 424 с.
- Кисельов Й. (1972). На засадах партійності. *Український театр*, № 55 (2). С. 5.
- Коломієць Р. (1987). Критика театральної критики. *Український театр*, № 147 (4). С. 17-18.
- Кузьменко К. О. (2008). Тональність та міра критики в критичній статті (на прикладі сучасних українських рецензій). *Наукові записки Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка: зб. наук. праць*. Київ. 144 с.
- Михайлин І. Л. (2011). Основи журналістики: підручник. Київ: Центр учбової літератури. 496 с.
- Неволов В. (1985). Між театром і глядачем. *Український театр*, № 132 (1). С. 14-15.
- Неволов В. В. (1988). *Театральний процес в Україні і критика сімдесятих років*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Театральне мистецтво» / Київ, Держ. інститут театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. С. 18.
- Поляков А. (1984). Турботи критичного цеху. *Український театр*, № 130 (5). С. 4-6.
- Приходько Л. (1970). «Повнометражні звивини душі». *Український театр*, № 46 (5). С. 25-27.
- Рухійна сила мистецтва (1971). *Український театр*, № 50 (3). С. 4-6.
- Словник театрознавчих термінів і понять (2021). Укл. Савченко І., Ліпницька І. Київ, вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова. 144 с.
- Титаренко О. В. (2014). Кінорецензія як жанр критики: українська та американська традиції. *Журналістика. Філологія. Медіаосвіта: зб. наук. праць*. Полтава. 288 с.
- Український тлумачний словник театральної лексики* (1999). Укл. Барабан Л., Дятчук В. Київ, видавн. Центр «Просвіта». 96 с.
- posibnyk* [Mastering the genres of journalism in a seminar on theater criticism Tutorial]. Kyiv: Fakt. 124 s. [in Ukrainian]
- Veselka, S. (1983). Virazhni istyny [Amazing truths]. *Ukrainskyi teatr*, 125 (6). S. 2-4. [in Ukrainian]
- Hryhorash, D. S. (1974). *Zhurnalistyka u terminakh i vyrazakh* [Journalism in terms and expressions]. (Directory). Lviv: Vydavnyche obiednannia «Vyshcha shkola». 296 s. [in Ukrainian]
- Dobrovolsky, V. (1972). Vysoka vidpovidal'nist' [High responsibility]. *Ukrainskyi teatr*, 55 (2). S. 2-3. [in Ukrainian]
- Zabolotna V. (1986). Teatroznaveets'. Khto vin? [Theater critic. who is he] *Ukrainskyi teatr*, 141 (4). S. 3-5. [in Ukrainian]
- Zdorovega V. Y. (2004). Teoriya i metodyka zhurnalist-s'koyi tvorchosti: Pidruchnyk [Theory and methodology of journalistic creativity: Textbook]. Lviv. 268 c.[in Ukrainian]
- Zinkevych, O., Chekan, Yu. (2007). *Muzychna krytyka: teoriia ta metodyka* [Music criticism: theory and methodology. Tutorial]. Chernivtsi: Knyhy-XXI. [in Ukrainian]
- Kiselyov, Y. (1972) Na zasadakh partiynosti [On the principles of partyhood]. *Ukrainskyi teatr*, 55 (2), S. 5. [in Ukrainian]
- Kolomiets, R. (1987). *Krytyka teatral'noyi krytyky* [Criticism of theater criticism]. *Ukrainskyi teatr*, 147 (4). S. 17-18. [in Ukrainian]
- Kuzmenko K. O. (2008). Tonal'nist' ta mira krytyky v krytychniy statti (na prykladi suchasnykh ukrayins'kykh retsenziy) [Tone and measure of criticism in a critical article (on the example of modern Ukrainian reviews)]. *Scientific collection Scientific notes of the Taras Shevchenko Institute of Journalism of KNU*. Kyiv. 144 s. [in Ukrainian]
- Mykhaylyn I. L. (2011). *Osnovy zhurnalistyky. Pidruchnyk* [Fundamentals of Journalism. Textbook]. Center of educational literature. Kyiv. 496 s. [in Ukrainian]
- Nevolov, V. (1985). Mizh teatrom i hliadachem [Between the theater and the audience]. *Ukrainskyi teatr*, 132 (1). S. 14-15. [in Ukrainian]
- Nevolov, V. (1988). *Teatral'nyj process na Ukraine i kritika semidesyatyh godov* [Theatrical process in Ukraine and criticism of the seventies]. (Extended abstract of candidate's thesis). Kyiv, I. K. Karpenko-Karyi institute of theatrical art. 18 s.
- Poliakov, A. (1984). Turboty krytychnoho tsekhu [Worries of the criticism]. *Ukrainskyi teatr*, 130 (5). S. 4-6. [in Ukrainian]
- Prykhodko, L. (1970). «Povnometrazhni zvyvyny dushi» [«Full-length twists of the soul»] *Ukrainskyi teatr*, 46 (5). S. 25-27. [in Ukrainian]
- Rushinna syla mystetstva* [The driving force of art]. (1971). *Ukrainskyi teatr*, 50 (3). S. 4-6. [in Ukrainian]
- Slovnnyk teatroznavchykh terminiv i ponyat'* [Dictionary of theatrical terms and concepts] (2021). Uk-

References

- Vasyliiev, S. (1987). U poshukakh zhanru [In search of a genre]. *Ukrainskyi teatr*, 149 (6). S. 8-9. [in Ukrainian]
- Vasyliiev, S. H. (2008). *Opanuvannia zhanriv zhurnalistyky v ramkakh seminaru z teatralnoi krytyky. Navch.*

- ladachi Savchenko I., Lipnytska I. [ed.]. Kyiv. 144 s. [in Ukrainian]
- Tytarenko, O. V. (2014) Kinoretsenziya yak zhanr krytyky: ukrayins'ka ta amerykans'ka tradytsiyi [Film review as a genre of criticism: Ukrainian and American tra-
ditions]. *Zhurnalistyka. Filolohiya. Mediaosvita : zb. nauk. prats'*. Poltava. 288 s. [in Ukrainian]
- Ukrayins'kyi tlumachnyy slovnyk teatral'noyi leksyky [Ukrainian explanatory dictionary of theatrical vocabulary] (1999). Ukladachi Baraban L., Dyatchuk V. Kyiv, 96 s. [in Ukrainian]

Viktoriia Bubnova

The specifics of the review genre in the pages of the 'Ukrainian Theatre' Journal in the 1970s–1980s

Abstract. Purpose. Analysis of the theater review as a key genre of Ukrainian theater criticism in the 1970s–1980s, in particular in the study of its functions, typology, role and development in the pages of the magazine «Ukrainian Theater» – the leading professional publication of Ukraine; generalization of requirements for reviews in theater criticism, determination of their function and role in the formation of aesthetic tastes and analysis of the theatrical process. **Research methodology.** The study is based on a detailed description of the review genre in Ukrainian theater criticism of the 1970s and 1980s (descriptive method). The functions of the review, the structure of the texts, the nature of the publications and their content, as well as the main problems that were considered in the reviews of that period are described, which makes it possible to highlight the key features of the reviews and the evolution of the genre during the specified period. The method of comparative analysis is used to compare theater review with other genres of theater; a comparison of reviews from different periods (1970s and 1980s) is made, which allows us to trace changes in their structure and style. The typological method is used to classify the reviews published in the magazine «Ukrainian Theater» by genre types: comprehensive review, review-review, review-problem article, review-interview, review-essay, etc. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that for the first time the theater review as a genre of Ukrainian theater criticism of the 1970s and 1980s becomes the object of a separate scientific analysis. Despite the fact that certain aspects of the functioning of the review were considered by theater scholars and practitioners in the pages of the magazine «Ukrainian Theater», as well as in publications of the 2000s and 2010s, none of the previous studies devoted systematic scientific consideration to the reviews of this period. **Conclusions.** The study fills the gap in the study of theater review in Ukrainian theater criticism of the Soviet period, offering a systematic analysis of its features, functions, its role among other critical genres, development dynamics and typology.

Keywords: genres of theater criticism, genres of journalism, review, theater studies, article, analytical article, journalism, theater criticism, Ukrainian theater.

Бенюк Богдан-Гордій Богданович,
аспірант кафедри організації театральної справи
імені І. Д. Безгіна. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Bogdan-Gordii Beniuk,
Postgraduate student of the Theatricals
Organization after named I. D. Bezgin
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National University of Theatre, Cinema
and Television, Kyiv, Ukraine

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У ЧАСИ СУСПІЛЬНИХ КРИЗ: КРЕАТИВНІСТЬ І НОВАТОРСТВО ЯК ШЛЯХ РОЗВИТКУ

Анотація. *Мета статті* – дослідження феномену актуалізації мистецтва театру у періоди суспільних викликів і незгод та виявлення інноваційних підходів і методів, які застосовують театральні продюсери й режисери, щоб вирішити нагальні проблеми театрального мистецтва задля його розвитку, на прикладі українського театру з часів відновлення незалежності, себто за останні три десятиліття. У статті застосовано *методологію* аналітичного, описового, порівняльного дослідження. Використано дедуктивний підхід, який дає змогу окреслити основну ідею і серед багатства мистецтва українського театру обрати ті приклади, що найбільш яскраво та показово її демонструють. *Наукова новизна* дослідження полягає у відстеженні зв'язку між суспільно-культурними кризами та сплеском театрального мистецтва як відгуку на проблеми доби; у дослідженні знакових для історії розвитку українського театру проєктів, інноваційні підходи яких стали запорукою успішності та культурної значимості. **Висновки.** Зазначено, що театральне мистецтво є одним із найбільш чутливо пов'язаних із спільнотою, яка об'єднується, зорганізовується в часи внутрішніх і зовнішніх викликів. Театральне мистецтво віддзеркалює проблеми спільноти, розмірковує над ними та підштовхує до пошуку адекватних рішень, об'єднує довкола спільних ідей і цінностей. Театральне мистецтво, особливо в часи соціокультурних криз, має бути гнучким, креативним, інноваційним, готовим реагувати на потреби часу, адже, як показує досвід, це прокладає шлях до розвитку.

Ключові слова: інноваційні підходи у мистецтві театру, сучасний театр, онлайн-театр, соціальна природа мистецтва, мистецтво і війна.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Мистецтво і соціальні кризи, війни, революції – явища за своєю сутністю непокінченні, навіть протилежні. Мистецтво – про творення, війни – про руйнацію. Проте, як показують історія і досвід сучасного проживання цілої низки суспільних катаклізмів, пов'язаних із глобалізацією, пандемією, війною, яка по суті є світовою і лише не називається такою, мистецтво набуває нової сили, поштовху для розвитку і процвітан-

ня на тлі суспільних викликів. Прикладів цьому можна знайти чимало у не такій вже далекій від нас історії культури та мистецтва ХХ століття. На початку цього буремного періоду, коли у Європі вирували І та II Світові війни, європейське мистецтво «вибухнуло» багатоманіттю модерністських напрямів у театрі, кіно, літературі, малярстві. Світова культура збагатилася плеядою митців, шкіл, напрямів – фовізм, кубізм, футуризм, сюрреалізм, супрематизм, абстракціонізм, – які й досі

бентежать, зачаровують, збурюють глядача. Непопулярні в «гасетівському» розумінні мистецькі напрями, автори та твори врешті увійшли в історію, здобувши визнання та значимість всупереч соціоісторичним та соціокультурним перепонам. В українському мистецтві цього ж періоду спостерігаємо таке саме піднесення. До прикладу, в театральному мистецтві розгортається феномен театру «Березіль» – проекту, який об'єднав довкола себе не лише режисерів та акторів, а й художників, письменників, музикантів – найталановитіших і найвідважніших, які творили «на барикадах», музи яких не мовчали від гуркоту гармат. Попри революції та суспільну кризу, українське мистецтво початку ХХ століття активно розвивалося, і лише сталінські розстріли, фізичне знищення змогли цей рух спинити. Подібний феномен піднесення мистецтва та тлі суспільних незгод спостерігаємо на межі ХХ–ХХІ століть. Упродовж останніх трьох десятиліть театральне мистецтво України зазнавало періодів злетів і затишшя. Якими були ці злети, в яких форматах знаходили своє виявлення, в чому полягає їх цінність з точки зору розвитку театального мистецтва в Україні, які інноваційні підходи сприяли піднесенню театру – такі питання розглянемо в цьому дослідженні.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Дослідження розвитку українського театру від часів відновлення незалежності було і залишається предметом інтересу та дослідження цілої низки українських театральних критиків і театрознавців. Феномен творчості А. Жолдака, В. Малахова, І. Уривського, Д. Петросяна вивчають Л. Брюховецька, Н. Корнієнко, В. Жижера. Сучасні театральні постановки у своїх статтях аналізують С. Васильєв, О. Вергеліс, О. Мигашко, Г. Шерман, О. Стельмашевська та інші сучасні театральні критики. Інноваційні підходи та методи творчості у мистецтві театру досліджують О. Кундеревич, Ю. Трач, К. Юдова-Романова. У часи повномасштабного вторгнення росії в Україну, коли тема відображення війни, суспільного спротиву та національного єднання стала особливо актуальною, більш загально у культурно-мистецькому контексті про особливості розвитку мистецтва, і театального мистецтва зокрема, розмірковують у своїх працях С. Стоян, Б. Струтинський, В. Котенок.

Мета статті – дослідити, як театральне мистецтво розвивається в періоди суспільних криз, впроваджуючи новаторські ідеї та підходи, інноваційні технології, ідучи на конфронтацію

з усталеним, і при цьому здобуває мистецьке та суспільне визнання.

Виклад основного матеріалу. Руйнація радянської імперії для українського мистецтва відкрила світ свободи ідей та свободи творення. Літературні, малярські, театральні та інші мистецькі проекти широко розгорнулися в 1990-х. Як зазначав С. Васильєв,

кінець радянської епохи дивним чином збігся із нетривалим, на жаль, розквітом українського театру... У неспростовно регламентовану цензурну систему ідей, назв і форм вони привнесли вірус непослуху та свободи. Насамперед, принципово розширились репертуарний і жанровий діапазони театру. На сцені стали грати п'єси, які досі традиційно знаходилися під забороною: спочатку помірковано критичні стосовно радянської системи твори сучасних драматургів, згодом – західну абсурдистську драму, колізії якої дедалі частіше сприймалися як алегоричне відображення тутешнього побуту та звичаїв, далі – національну модерністську літературу, що її радянські ідеологи таврували як «буржуазну та ідейно шкідливу» (Васильєв, 2014, с. 50).

Перші кроки у формуванні нового, сучасного театру в Україні у пострадянську епоху здійснював «революціонер» модерністського штибу Андрій Жолдак. Як фовісти з футуристами на початку ХХ століття закликали руйнувати традиційні підходи і методи в мистецтві, творити нове, так і молодий український режисер Жолдак у 90-х роках ХХ століття став викликом для пострадянського театру, зчинив бурю і спротив серед колег театралів і тематикою, і формою, й інтерпретацією, і методами роботи з акторами, і застосовуваними підходами до роботи із літературним матеріалом. Починаючи від першої своєї постановки у 1989 році «Момент» за новелами В. Винниченка і завершуючи останньою, створеною в Україні у 2008 році «Ленін Love. Сталін Love» за романом В. Барки «Жовтий князь», режисер кожною виставою засвідчував свою роль новатора-першопроходця, борця із традиціями, впроваджувача «нового». Нові прочитання відомих класичних текстів, як у виставі «Швейк», поставленій як інтерпретація роману Я. Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка»; несподівані, уривчасті, неординарні інтерпретації художніх образів, як у «Не боюся сірого вовка» за п'єсою «Хто боїться Вірджинії Вульф?» Едварда Олбі; поєднання в межах одного спектаклю різних жан-

рів; перші застосування відеозображень у театральних постановках; впровадження технічних інновацій, небачених у ті часи на українських сценічних майданчиках, які давали можливість «створювати» на сцені дощ чи сніг; перші спроби виводити театральні вистави за межі сценічних майданчиків, створення вуличних вистав; експериментування з роллю і значенням актора в сценічному дійстві. Андрій Жолдак революційно, у супроводі нищівної пострадянської критики, запроваджував в українському театрі світові набутки театального мистецтва, втрачені впродовж десятиліть радянської окупації, задіював тенденції постмодерного театру у вітчизняний мистецький простір. Шок, епатаж, скандальність супроводжували усі постановки режисера в Україні. Неллі Корнієнко називає Жолдака «містифікатором», який «відкидаючи культуру класичних кодів, <...> переконує себе (і намагається переконати нас), що вписаність саме в таку театральну мову забезпечить його театрові майбутній класичний статус» (Корнієнко, 2002, с. 36). Для українського глядача це було болісно, травматично, неприємно, але так необхідно для збагачення уявлень про можливості сценічного мистецтва. А. Жолдак фактично здійснював таку важливу і необхідну боротьбу із «совком» за відродження і виживання українського театру, з одного боку, а з іншого – за його оновлення, осучаснення, за нагоду стати в авангарді світового театального мистецтва. Завдяки його проєкту театральної компанії, яка була першою в Україні, вже наприкінці 1990-х з'явилася ціла низка комерційних театральних проєктів, кількість яких упродовж наступних десятиліть безупинно зростала. На думку С. Васильєва «Жолдак вчинив для летаргійної української ситуації просто революційно, заснувавши антрепризу і запросивши до неї справді найпопулярніших акторів...» (Васильєв, 2014, с. 54). Адже це переорієнтовувало конкуренцію на театальному ринку з суто кількісних показників (боротьби за глядача) на якісні (художню вартість постановок). Відтак «змагання» отримали шанс перейти від формальних – у новаціях та експериментаторстві, до сутнісних – у майстерності та професіоналізмі.

Суспільна глобальна криза, пов'язана із пандемією Covid-19, дуже боляче «вдариває» по всій соціокультурній сфері й по театальному мистецтву зокрема. Через задіяні обмеження театри змушені були припинити свою роботу і паралельно шукати шлях для свого виживання – виходити за межі

усталених сценічних форматів. Труднощі, пов'язані із впровадженням обмежень і нововведень у глобальному житті суспільства, спричинилися до пошуку альтернативних шляхів досягнення мети та хвилі креативних, і, часом, вкрай доречних, новаторських проєктів, які відкривали нові перспективи для мистецтва театру. Якими були нові підходи, що мали, з одного боку, зберегти сутність театру як культурно-мистецького утворення, а з іншого – торувати шлях для утвердження у нових глобальних культурних просторах, ми спробували з'ясувати, ознайомившись із досвідом одного із провідних театральних колективів – київського Театру на Подолі. Про інноваційний досвід театру нам вдалося поспілкуватися навесні 2020 року із керівником і головним режисером Театру на Подолі – Віталієм Малаховим. Ця незабутня бесіда сьогодні вже є незабутньою історією Театру на Подолі.

З 2017 року, коли Театр на Подолі оселився в новому приміщенні, сам театр зазнав значних змін, трансформацій і врешті перетворився на один із провідних театральних майданчиків України. Віталій Малахов, засновник, керівник і головний режисер, надзвичайно цінував нове приміщення театру: «Для нас найважливішою подією є те, що з'явилося нове приміщення. Це призвело до повної зміни репертуару, направленості і взагалі – всього. Власне, можна сказати, з'явився новий театр на базі пересувного театру корифеїв, який був до того»¹. Приміщення Театру на Подолі й сьогодні залишається найкраще технічно оснащеним серед усіх театральних майданчиків України. Технічні інновації торкаються можливостей руху і трансформацій сцени, декорацій, світлового та відеографічного оформлення спектаклів. «У нашому театрі – розповідав В. Малахов, – з'явилися можливості застосовувати технічні інновації: з'явилося світло, можливість грати світлом, з'явилася можливість використовувати різні технічні, так би мовити, “забаганки”»². Практично паралельно із переходом до нового приміщення відбувалося запрошення нових, молодих акторів, освоєння нових технологічних можливостей, які давала нова сцена, а відтак і оновлення репертуару. На хвилі такого піднесення через нові можливості та перспективи пандемія стала неабияким викликом і для керівника театру, і для мистецтва загалом. Віталій Малахов щодо цього зауважував:

¹ Розмова з В. Малаховим відбулася навесні 2020 року в межах роботи над науковим дослідженням.

² Там само.

«Знаєш, Бог весь час нам посилає якісь випробування. Я думаю, що пандемія – це значне випробування для цілого людства. Нещодавно подумав, що перший випадок коронавірусу офіційно був зареєстрований 17 грудня 2019 – всього рік тому. Жодна війна протягом всієї історії людства за один рік не змінила людство. У нашому випадку за рік змінилося все – змінилася внутрішня філософія. Ці зміни торкнулися театру також. Актори в цей період самі вирішували, працювати чи ні. І актори, які працювали на сцені, – це хоробрі люди. Не скажу, що герої, але в тому, що вони продовжують грати, хворіють, одужують і знову виходять на сцену, ходять на репетиції, – в цьому є прояв сміливості, проявив відданості своїй справі»¹.

Шукаючи вихід в нових обставинах пандемії, театр спробував такий новітній для себе формат, як вихід в онлайн. Віталій Малахов розцінював таку новацію як своєрідний експеримент, причому доволі успішний, оскільки перетворився у театральний проєкт Наталії Чижової та Даші Малахової «Театр 360 градусів». Ідея поєднати мистецтво та інноваційні технології в нових реаліях життя – це був шлях зберегти театр в умовах карантинних обмежень. Виведення такого давнього і усталеного виду мистецтва – театального мистецтва – в онлайн-простір давало можливість не лише зберегти, а й розширити глядацьку аудиторію, не лише зберегти, а й розвинути театральну індустрію в Україні. Театр онлайн мав шанси спровокувати виникнення нового жанру, який поєднував у собі сценічне та відеографічне мистецтва. Серед інноваційних підходів, що їх впроваджували режисери та продюсери проєкту, було використання декількох камер під час зйомок – це давало можливість глядачеві бачити всі важливі для постановки деталі у різних ракурсах; використання технології фотограмметрії, 3-D анімацію, створену за допомогою сканування акторів, реквізиту, скульптур, декорації, – усе це допомагало вільно працювати з «тілом» актора, не маючи якихось фізичних обмежень, а також «оживляти» предмети для виразності театального дійства. Відтак до спектаклю, відзнятого як кіно, інтегрували 3-D елементи, і це створювало нову, небачену досі в театральному дійстві мистецьку ілюзію, а у глядача – нову емоцію.

Перестороги щодо реалізації проєкту онлайн-театру, без сумніву, були, Адже цінність театального

мистецтва полягає в тому, що сценічне дійство розгортається саме в момент його споглядання, «тут і зараз». І питання про те, чи не завадить відеокамера, кіноекран чи екран комп'ютера/телефону тому емоційному зв'язку між акторами та глядачами, який формується в момент споглядання спектаклю «вживу», чи не втрачається за цими інноваціями сутність театального мистецтва, бентежило творців і продюсерів проєкту. Проте ці перестороги були сформульовані як завдання до вирішення, тому ретельна продуманість кожного руху актора, кожного руху відеокамер, їх ракурс, їх «хореографія» ці упередження спростувала. Проєкт онлайн-театру став успішним і знаковим для сучасної культури і за умов належного фінансування має шанси на життя.

У межах проєкту «Театр 360 градусів» було представлено такі вистави Театру на Подолі, як «Камінний господар» (режисер І. Уривський), «Шинель» (режисерка В. Федотова). Роботу над третьою виставою «VERBA» (режисер С. Маслобойшиков) було зупинено через повномасштабне вторгнення росії. Наразі і сам проєкт призупинено через брак коштів і пріоритетність потреб перемоги у війні.

Завершуючи розмову про сучасний театр в Україні, Віталій Малахов розмірковував про суспільні виклики та їх вплив на особистість, спільноту, театральну зокрема:

«Колись хтось із великих сказав, що будь-яке падіння або удар, стрес – це шанс для відкриття нових можливостей. Я дуже люблю цю історію, тому займу трохи часу і розповім її. У Швеції провели такий експеримент: зібрали двадцять щурів і зробили для них рай. Тобто у щурів було всього достатньо: води, їжі, тепла – ідеальні умови. Приблизно третє покоління щурів, які жили в комфортних умовах, почало мутувати – вони ставали альбіносами. У п'ятого покоління почали виявлятися дивні зміни в поведінці, вони втрачали потребу у продовженні роду. Це правда. В десятому поколінні вони почали вимирати. Про що це свідчить? Якщо не існує проблем, перешкод, істота деградує. Можна ставитись до цього по-різному, але в боротьбі виживає найсильніший. Випробування створюють для українців можливості для постійного розвитку і винахідливості»².

Віталій Малахов належав до таких особистостей в українській культурі, яких не стримували перепони і труднощі. Проблеми, які зустрічав на

¹ Розмова з В. Малаховим відбулася навесні 2020 року в межах роботи над науковим дослідженням.

² Розмова з В. Малаховим відбулася навесні 2020 року в межах роботи над науковим дослідженням.

своєму професійному шляху, сприймав як завдання, що їх потрібно вирішити. Тому і результати його мистецьких проєктів тішитимуть наступні покоління українських театралів.

Як відомо, пандемією не обмежилися виклики для спільноти мистецтва українського театру. Повномасштабне вторгнення 24 лютого 2022 року спричинило черговий колапс, вихід із якого театральні колективи шукали і шукають досі, прикладаючи чимало креативних ідей та зусиль. Завдяки цьому, попри всі труднощі воєнного життя, спостерігаємо театральний «бум» як з боку творців (театрів, постановок, режисерів), так і зростання інтересу до театального мистецтва з боку реципієнтів, глядачів. Підтвердженням цьому сьогодні є переповнені глядацькі зали, ажіотаж довкола купівлі квитків на вистави, самі театральні постановки, які із популярних перетворюються на легендарні. Така зацікавленість глядача, безперечно, впливає на кількість і якість постановок, і навзаєм, автори спектаклів виховують естетичні смаки глядача.

Театральні репертуари зростають, оновлюються, розширюються у відповідь на запити суспільства. Як зазначає директор і художній керівник Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка Євген Нищук: «Це правда, великий запит на театр є зараз усюди, і він, хоч як дивно, спричинений війною. Театральні вистави дають живу емоцію акторів, дають сміх і плач, дають усі оті граничні стани, у яких ми зараз живемо, постійно відчуваючи біль, але водночас прагнучи хоч якоїсь радості. Мені здається, через свою живу енергію театр став навіть цікавішим для людей, ніж кіно» (Кошкіна, 2024).

Шалена популярність театального мистецтва в Україні сьогодні, в часи війни, без сумніву пов'язана з актуалізацією екзистенційних проблем, які постають перед кожною людиною дедалі частіше. Також відомо, що театр – це спосіб «лікування» спільноти від незгод реального життя, можливість зануритися хоч на короткий час у паралельну реальність, відсторонитися від буденних проблем. Окрім цього, мистецтво, театральне особливою мірою, за своєю сутністю здатне об'єднувати, гуртувати спільноту. Як доречно зауважує Світлана Стоян, «можна сказати, що в будь-який час ситуація війни максимально загострює та активізує художню творчість, виводячи її на зовсім інший рівень відображення реальності – як внутрішньої, так і зовнішньої. Окрім візуалізації глибокопсихологічних станів, відображення екзистенційних

переживань, мистецьке життя – особливо сучасне – набуває потужного соціального пафосу, демонструючи творчу співпричетність до загальнонаціонального спротиву, об'єднуючи мистецьку спільноту навколо спільних цілей та ідей визволення від загарбників» (Стоян, 2022, с. 122).

Вочевидь, усі ці фактори в сукупності сприяють вартісності театального мистецтва для сучасного українського глядача.

Тенденції, які в театральному мистецтві спостерігаємо сьогодні, виявляються в:

- оновленні репертуарів, актуалізації тематики постановок відповідно до запитів доби. Мусимо відзначити факт того, що комедії, які завжди були затребувані в репертуарах, зараз поступаються драматичним постановкам. Це означає, що український глядач приходить до театру не лише, щоб відпочити і розважитися, а й обмірковувати такі болючі сьогодні проблеми війни, вірності й зради, відваги та страху, корупції та чесності, людяності у всіх її проявах;

- зростанні художньої цінності постановок. Це засвідчує не лише український глядач та спільнота критиків, а й міжнародна фахова оцінка. Тут неможливо не пригадати феномен «Конотопської відьми», спектаклю Національного академічного театру імені Івана Франка, який вже другий рік тримає в напрузі українську театральну спільноту і впевнено завойовує європейського глядача у своєму міжнародному турі;

- зростанні нового покоління талановитих, неординарно мислячих, успішних режисерів, як Іван Уривський, Давид Петросян, Максим Голенко, Оксана Дмитрієва, Ростислав Держипільський – постановки яких глибокі за сенсом, естетичні за формою, сучасні у плані застосування творчих методик, формування мистецького нарративу;

- інтересі до українського мистецтва театру з боку іноземних режисерів, сценаристів. До прикладу, в київському Театрі на Подолі за останні два роки поставили свої спектаклі литовська режисерка Андра Кавалаяускайте («Сон в літню ніч»), американський драматург і режисер Річард Нельсон («Тускульські бесіди»); у львівському Національному академічному театрі імені Марії Заньковецької – відомий литовський режисер Оскар Коршуновас («Тартюф»).

Усі ці факти фіксуємо, попри незгоди, які переживає культура і мистецтво в часи воєнного життя. Проблеми з руйнацією низки українських театрів, що опинилися на лінії фронту, переміщення театральних колективів у тил, проблеми із фі-

нансуванням мистецьких проєктів, мобілізацією акторів і режисерів, організацією та проведенням постановок під ворожими обстрілами, на подив і на щастя, не стають на заваді тому, що сьогодні український театр переживає часи свого злету.

Висновки. Історія розвитку українського мистецтва і культури сповнена непростими, часто трагічними подіями та обставинами, які, здавалося б, мусили сповільнювати їх поступ і гальмувати розвиток. Проте досвід останніх десятиліть засвідчує той факт, що культура та мистецтво здатні акумулювати, організовувати свій потенціал саме в кризові часи. На прикладі продюсерських і режисерських рішень (А. Жолдак, В. Малахов, Д. Малахова, Н. Чижова, Є. Нищук, І. Уривський), які приймалися за різних критичних обставин, ми показали успішний досвід українського театру у впровадженні інноваційних підходів, способів і методів творення, які спрацювали на розвиток театру. Слід наголосити, що театральне мистецтво України у вирі викликів не лише зберегло себе, а й стало в авангарді сучасного світового театру, чим засвідчило свою життєстійкість і актуальність. Застосовуючи усі можливі творчі засоби – чи класичні, чи інноваційні, – не зупиняючись перед труднощами і викликами, театри, режисери, актори, продюсери працюють перевершуючи себе. І ця праця вже дає результат і для глядача, і для спільноти, і для мистецтва.

Дана тема дослідження може бути поглиблена в різних аспектах. Зокрема, цікаво розглянути маркетингові підходи, які сприяють успішній реалізації театральної постановки чи загалом діяльності театру. До них належать ефективне використання цифрових технологій і соціальних мереж для популяризації вистав, співпраця з медіа, розробка програм лояльності для глядачів та залучення спонсорів і меценатів. Аналіз цих аспектів дасть змогу окреслити стратегічні інструменти для успішного розвитку театрального мистецтва в сучасних умовах.

Джерела та література

- Варивончик, А. В. (2024). Синтез традиційного дизайну та іновативних Технологій у створенні сучасного театального простору. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2. С. 33-42. DOI : <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.4>.
- Васильєв, С. (2014). Український театр від Союзу до Майдану. *Сучасне мистецтво*, 10. С. 50-57.
- Вергеліс, О. (2020). Онлайн-революція почалась з Подолу. Леся Українка і Юля Тимошенко на уламках Культури. *Главком*. URL: <https://web.archive.org/web/20210520092649/https://glavcom.ua/country/culture/lesya-ukrajinka-i-yulya-timoshenko-na-ulamkah-kulturi-abo-onlayn-revolyuciya-pochalas-z-podolu-721124.html> (дата звернення 24.11.2024).
- Корнієнко, Н. (2002). Андрій Жолдак та його «Отелло?!». *Театрознавчий часопис «Просценіум»*, 2 (3). С. 35-38.
- Кошкіна, С., & Білаш, К. (2024). Нищук Євген: «Театр зараз став для людей навіть цікавішим, ніж кіно». *LB.ua*. URL: https://lb.ua/culture/2024/05/15/613268_ievgen_nishchuk_teatr_zaraz_stav.html (дата звернення 24.11.2024).
- Кундеревич, О. В., Кириленко, К. М., & Бенюк, О. Б. (2021). Імерсивність як мистецька стратегія початку ХХІ століття (аналіз театального досвіду та його філософських підвалів). *Вісник КНУКіМ. «Мистецтвознавство»*. Вип. 45. С. 174-182. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247390>
- Стоян, С. (2022). Мистецтво та війна: специфіка художніх трансформацій. *Філософська думка*, № 3. С. 119-124.
- Театр 360 градусів. Серія 4: Сучасні технології та онлайн театр (2020). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bzOLpdkfhZA> (дата звернення 24.11.2024).
- Театр 360 градусів. Серія 1: Як ми це придумали (2020). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jwLYCS4Shck&list=PLgUjX4pOrRS0rPb9CUkBeua7uvVi5qPsR&index=3> (дата звернення 24.11.2024).
- Театр 360 градусів. Серія 10: Як український театр підкорює кіноекрани (2020). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3EucHvyHZwE> (дата звернення 24.11.2024).
- Трач, Ю. В. (2020). *Новітні технології у сучасному мистецтві. Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси*. II Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів та магістрантів; Київ, Україна. С. 11-16. URL: http://knukim.edu.ua/wpcontent/uploads/2020/07/conference_2020_zmist.pdf
- Ярушевська, А. (2021). Малахов Віталій: «Театр на Подолі – сучасний театр, тому я запрошую молодих режисерів». URL: <https://web.archive.org/web/20210801151627/https://theatre.love/blog/vitaliy-malahov-teatr-na-podoli-suchasniy-teatr-tomu-ya-zaproshtuyu-molodih-rezhiseriv/> (дата звернення 24.11.2024).
- Iudova-Romanova, K., Humenyuk, T., Horevalov, S., Honcharuk, S., & Mykhalov, V. (2023). Virtual Reality in Contemporary Theatre. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, Nr 15 (4). Art.75. P. 1-11. URL: <https://doi.org/10.1145/35240>

References

- Varyvonchuk, A. V. (2024). Syntez tradytsiinoho dyzainu ta inovatsiinykh tekhnolohii u stvorenni suchasnoho teatralnoho prostoru [Synthesis of traditional design and innovative technologies in creating a modern theater space]. *Ukrainian Art Discourse*. Vyp. 2. S. 33-42. [in Ukrainian]
- Vasyliiev, S. (2014). Ukrainskyi teatr vid Soiuzu do Maidanu [Ukrainian theater from the USSR to Maidan]. *Modern Art*. Vyp. 10. S. 50-57. [in Ukrainian]
- Verhelis, O. (2020). Onlain-revoliutsiia pochalas z Podolu. Lesia Ukrainka i Yulia Tymoshenko na ulamkakh Kultury [The online revolution started with Podil. Lesya Ukrainka and Yulia Tymoshenko on the ruins of Culture]. *Glavcom*. URL: <https://web.archive.org/web/20210520092649/https://glavcom.ua/country/culture/lesya-ukrajinka-i-yulya-tymoshenko-na-ulamkakh-kulturi-abo-onlayn-revoluciya-pochalas-z-podolu-721124.html> [in Ukrainian]
- Korniienko, N. (2002). Andrii Zholdak ta yoho «Othello?!» [Andrii Zholdak and his 'Othello?!']. *Theater magazine «Proscenium»*. Vyp. 2. S. 36. [in Ukrainian]
- Koshkina, S. & Bilash, K. (2024). Nyshchuk Yevhen: «Teatr zaraz stav dlia liudei navit tsikavishym, nizh kino» [Nyshchuk Yevhen: 'Theatre has now become even more interesting for people than cinema']. *LB.ua*. URL: https://lb.ua/culture/2024/05/15/613268_ievgen_nyshchuk_teatr_zaraz_stav.html [in Ukrainian]
- Kunderevych, O. V., Kyrylenko, K. M., & Beniuk, O. B. (2021). Imersyvnist yak mystetska stratehiia pochatku XXI stolittia (analiz teatralnoho dosvidu ta yoho filosofskykh pidvalyn) [Imersiveness as the twenty-first-century art strategy (analysis of theatre experience and its philosophical bases)]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*. Vyp. 45. S. 174-182. [in Ukrainian]
- Stoian, S. (2022). Mystetstvo ta viina: spetsyfika khudozhnikh transformatsii [Art and War: Specifics of Artistic Transformations]. *Philosophical Thought*. Vyp. 3. S. 119-124. [in Ukrainian]
- Teatr 360 hradusiv. Serii 4: Suchasni tekhnolohii ta onlain teatr [360 Degree Theater. Episode 4: Modern Technologies and Online Theater] (2020). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bzOLpdkfhZA> [in Ukrainian]
- Teatr 360 hradusiv. Serii 1: Yak my tse pryduamy [360 Degree Theater. Episode 1: How We Made It] (2020). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-jwLYCS4Shck&list=PLgUjX4pOrRS0rPb9CUkBeua7uvVi5qPsR&index=3> [in Ukrainian]
- Teatr 360 hradusiv. Serii 10: Yak ukrainskyi teatr pidkoriaie kinoekrany [360 Degree Theater. Episode 10: How Ukrainian theater conquers movie screens] (2020). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3EuchHvy-HZwE> [in Ukrainian]
- Trach, Y. V. (2020). The latest technologies in modern art. Materials of II All-Ukrainian scientific conference of professors, teaching staff, doctoral students, postgraduate students and master's students 'Performing Arts: Creative Achievements and Innovative Processes'; Kyiv, Ukraine. S. 11-16. URL: http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2020/07/conference_2020_zmist.pdf [in Ukrainian]
- Yarushevska, A. (2021). Malakhov Vitalii: «Teatr na Podoli – suchasnyi teatr, tomu ya zaproshuii molodykh rezhyseriv» [Malakhov Vitalii: 'The Theater on Podil is a modern theater, so I invite young directors']. URL: <https://web.archive.org/web/20210801151627/https://theatre.love/blog/vitaliy-malahov-teatr-na-podoli-suchasniy-teatr-tomu-ya-zaproshuyi-molodih-rezhiseriv/> [in Ukrainian]
- Iudova-Romanova, K., Humenyuk, T., Horevalov, S., Honcharuk, S. & Mykhalov, V. (2023). Virtual Reality in Contemporary Theatre. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*. Vol. 15 (4), Art. 75. S. 1-11. <https://doi.org/10.1145/35240>

Bogdan-Gordii Beniuk

Ukrainian theater projects in times of social crises: creativity and innovation as a path to development

Abstract. The *purpose* of the article is to study the phenomenon of the actualization of theatrical art in periods of social challenges and disagreements, and to identify innovative approaches and methods to be used by theater producers and directors to solve problems of theatrical art and its development, using the example of Ukrainian theater since the restoration of independence over the past three decades. The article uses the *methodology* of analytical, descriptive and comparative research. The *scientific novelty* of the article is in demonstrating the connection between a social crisis and the increase of theatrical art as a response to the problems of the day; in the study of theatrical projects that are significant for the development of Ukrainian theater, whose innovative approaches have become a guarantee of success and cultural significance. In the *Conclusion* is stated that theatrical art is one of the most sensitively connected with the community that unites and organizes itself in times of internal and external challenges. Theatrical art reflects the problems of the community, helps to find adequate solutions for them, unites people around common ideas and values. Theatrical art, especially in times of social crises, must be flexible, creative, innovative, ready to respond the needs of the time, because as experience shows, this is the way for development.

Keywords: innovative approaches in the art of theater, modern theater, online theater, social nature of art, art and war.

Дніпроенко Наталія Костянтинівна,
кандидат наук, доцент кафедри режисури
телебачення. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Nataliia Dniprenko,
Candidate of Art History,
Associate Professor of the Television Directing
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ОСОБЛИВОСТІ УЧАСТІ ГЛЯДАЧА В НОВИХ МЕДІА

Анотація. Стаття аналізує особливості режисури в нових медіа, зосереджуючи увагу на взаємодії з глядачем. Розглядаються виклики й можливості, що виникають у процесі створення онлайн-вистав, перформансів медіаплатформ. **Мета статті** – дослідити, як цифрове середовище впливає на традиційні жанри, змінює режисерські підходи та взаємодію з аудиторією. Увага приділяється аналізу конкретних кейсів, що демонструють міжнародний і вітчизняний досвід у застосуванні інноваційних режисерських рішень у нових медіа. Особливо стрімко арт онлайн-технології розвивалися під час пандемії COVID-19 та з початку війни з росією. Висновки підтверджують тенденцію трансформації театру, що розширює межі, набуваючи ознак перформансу під впливом онлайн-медіа. Авторка наголошує важливість цифрової грамотності й міждисциплінарного підходу для розвитку сучасної режисури. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше вивчаються зміни позиції глядача під час суспільних трансформацій, зокрема під впливом інформаційних технологій, та відповідні нові режисерські рішення. **Методологія дослідження.** Основним є професійний режисерський метод дійового аналізу, що дає змогу досліджувати як суспільні процеси, так і вплив на глядача. Застосовано контент-аналіз для вивчення текстової, візуальної та аудіовізуальної інформації, використовується метод спостереження для аналізу поведінки аудиторії, а також кейс-метод для дослідження конкретних прикладів інтерактивної взаємодії у нових медіа. Авторка доходить висновку, що у нових медіа поведінка з пасивної перетворюється на активну: сприймаюча сторона – глядач, слухач – трансформується в активного учасника видовищного акту. В процесі полілогу позиція набуває мобільних і поліфонічних ознак, глядач стає більш емпатичним, толерантним і сприймає різні точки зору. У демократичних суспільствах із досвідом ведення діалогу, учасники вільніше висловлюють свої думки, активно комунікують і стають частиною процесу. У **Висновках** авторка наголошує на необхідності досліджувати нові жанри й форми взаємодії з глядачем, закликаючи митців адаптуватися до викликів сучасного мистецтва в онлайн.

Ключові слова: зміна позиції глядача, перетворення глядача на учасника, нові медіа, онлайн-перформанс, інтерактивність, режисерські стратегії, взаємодія з аудиторією.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Суспільство переживає трансформацію, спричинену стрімким розвитком інформаційно-комунікаційних технологій. Ці зміни впливають не лише на способи комунікації, а й на культурні та мистецькі практики. Особливо важливими є наслідки таких змін для театрального

мистецтва, де взаємодія з глядачем у медіаперформансах переходить у нову площину. Виклики, пов'язані з пандемією COVID-19 та війною з росією, посилили значення нових медіа як платформ для творчості, соціального висловлювання та терапевтичної дії.

Однією з ключових трансформацій є зміна ролі глядача у видовищі. Із пасивного спостерігача він перетворюється на активного учасника, здатного впливати на медіапродукт, брати участь у створенні контенту та взаємодіяти з іншими учасниками арт-процесу. Однак це явище залишається недостатньо дослідженим, що створює прогалину в розумінні динаміки сучасної аудиторії та її впливу на режисерські практики.

Особливої ваги це питання набуває в умовах інформаційної війни, де реакція глядачів на медіа-контент формує суспільну думку і навіть впливає на поведінку суспільства. Режисери та інші митці опинилися перед викликом створення нового контенту, який не лише має відповідати естетичним стандартам, а й враховувати змінену природу сучасного глядача.

Мета статті – дослідити зміну поведінки глядача в умовах трансформації театру під впливом цифрових технологій і довести гіпотезу, що позиція глядача в медіа перетворюється на активного учасника. Розкрити деякі тенденції змін у режисерських стратегіях взаємодії з аудиторією, які сприяють трансформації глядача в учасника театрального процесу.

Авторка наголошує на необхідності досліджувати нові жанри й форми взаємодії з глядачем, закликаючи митців адаптуватися до викликів сучасного мистецтва в онлайн.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Для аналізу суспільних процесів авторка спирається на дослідження Маршалла Мак-Люена «Галактика Гутенберга. Становлення людини друкованої книги», де він розкриває зміни суспільних формацій через зміни способу обміну інформацією у суспільстві (McLuhan, 1962). Авторка відштовхується від цієї ідеї та доповнює її власними (Дніпрошенко, 2008, 2009).

Одним із провідних дослідників поведінки глядача у нових медіа є Генрі Дженкінс, який у своїх працях, зокрема в книзі *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006), досліджує поняття конвергенції медіа. Дженкінс наголошує, що глядачі сьогодні є не лише споживачами контенту, а й активними учасниками, що створюють нові формати, зміст і навіть впливають на творців контенту. У його працях відзначається важливість концепцій «продуктивних глядачів» та «учасників культури», що акцентує зміщення ролей у традиційних медіа та нових цифрових плат-

формах (Jenkins, 2006, p. 4-5). Інші дослідники, такі як Тімоті Доукінс (*The Age of the Audience: The Changing Role of the Viewer in the Media Landscape*) і Лора Бернс (*The Transformation of Media Audiences: From Consumers to Participants*), також акцентують увагу на зміні ролі глядача через інтерактивність і соціальні медіа. Бернс артикулює важливість перехідного характеру сучасної аудиторії, яка активно змінює стратегії комунікації брендів і культурні практики (Burns, 2020, p. 112-114). Вона розглядає, як глядачі, беручи участь у коментарях або створюючи контент, можуть впливати на формування культурних трендів.

Бенжамін Браммер і Джейн Сміт у своїй праці *Interactive Media and Audience Engagement* зазначають, що інтерактивність дає змогу глядачам не лише споживати контент, а й створювати нові форми медіаперформансів, де кожен користувач може стати частиною більших культурних і соціальних процесів (Brammer & Smith, 2022, p. 55).

Лев Манович, автор, який має світове визнання та є партнером українських науковців, у своїй доповіді на українсько-британській конференції зазначив: «Цифрові медіа не лише змінюють спосіб сприйняття мистецтва, а й безпосередньо трансформують самого творця, дозволяючи йому взаємодіяти з аудиторією на новому рівні» (Manovich, 2022, p. 112).

Головним предметом дослідження є зміна поведінки глядача та вплив цих змін на режисерські технології. У вітчизняній режисерській науці В. Б. Кісін у книзі «Режисура як мистецтво та професія» розглядає глядача як складову видовища (Кісін, 1998). У зарубіжній літературі цій темі приділяється ще більше уваги. Наприклад, Жак Рансьєр у книзі «Емансипований глядач» зазначає: «"Театр без глядачів" може стати тим простором, де аудиторія перетворюється на активного учасника» (Rancière, 2008).

Філіп Ауслендер, партнер української спільноти, зауважує: «Онлайн-театри та інтерактивні перформанси постійно залучають глядачів до творення колективного досвіду, де кожен може стати частиною події» (Auslander, 2023, p. 145). У своїй праці він також зазначає, що онлайн-формат ізольовує людей від спільності, властивої театру, та пропонує приклади режисерських рішень цієї проблеми (Auslander, 2023).

Як бачимо, тема активності глядача в цифрових видовищах є достатньо розробленою в зару-

біжній науковій літературі, однак питання зміни позиції глядача та пошук специфічних режисерських рішень для взаємодії з ним залишається нерозробленим.

Виклад основного матеріалу.

І. Зміна форми інформаційного обміну та суспільні трансформації

Зміна форми інформаційного обміну завжди супроводжувала ключові суспільні трансформації. Сучасний етап розвитку суспільства не є винятком. Для виявлення та аналізу цих змін пропонуємо скористатися адаптованою журналістською методикою – аналізом аспектів «Хто? Що? Як?» – у контексті масштабів суспільства, застосовуючи її до інформування: хто формулює та поширює інформацію?

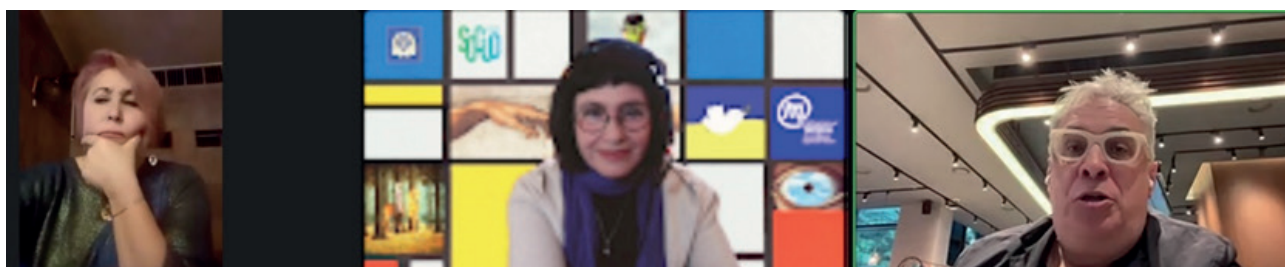
У попередні епохи ключовими суб'єктами інформування були державні структури, які мали монополію на засоби поширення інформації. У сучасних умовах інформаційний простір урізноманітнився завдяки появі суспільних, громадських, комунальних, приватних, публічних аудіовізуальних медіа. Відповідно до Закону України «Про медіа» (№ 2849-IX від 13 грудня 2022 року), ці форми медіа використовують різні форми та жанри медіа продуктів.

Механізми передачі інформації (Як?). З розвитком технологій змінилися канали та засоби доставки інформації. Друк і телебачення доповнюються та поступово витісняються цифровими технологіями – інтернетом, соціальними мережами, мобільними додатками. Швидкість передачі інформації досягла рекордних темпів завдяки глобальній мережі.

Тематика інформування (Що?). Теми інформування також зазнали трансформацій. ЗМІ часто адаптують свій контент до інтересів власників, що сприяє зростанню сегментації інформаційного простору.

З'явилися нові жанри, які формуються не лише завдяки технічним інноваціям, а й під впливом змін у позиції глядача, в його запитах, потребах, реакціях тощо. «Серед нових жанрів інформаційних продуктів можна виділити стендапи, меми, блоги, вайни, коментарі, а також інтерактивні формати, які стали відображенням змін у способах комунікації в цифрову епоху» (Дніпренко, 2024).

Історичний контекст підтверджує, що інформаційні технології є ключовими драйверами суспільних змін. Відповідно до концепції Маршалла Мак-Люена, зміни в способах передачі інформації значною мірою впливають на суспільну формацію. Наприклад, винахід колеса не лише стимулював розвиток транспортної інфраструктури, а й сприяв пришвидшенню інформаційного обміну, що зрештою зумовило формування імперій (Мак-Люен, 2015). Наступним якісним революційним інформаційним стрибком стала поява друкарського верстата Йоганна Гутенберга, який започаткував друковану книгу. Це значно прискорило обмін інформацією й сприяло формуванню буржуазного суспільства. За словами Мак-Люена, друкарський верстат створив фундамент для модерної епохи (Мак-Люен, 2015). Сучасний етап розвитку ІТ та ШІ став продовженням цього процесу, формуючи нові виклики й можливості для суспільства.



Наталія Дніпренко, Лідія Стародубцева та Лев Манович
на VII Міжнародній науково-практичній конференції-лабораторії
«Онлайн жанри. Нові реалії. Виклики. Тенденції».
КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого. Травень 2024 р.

II. Специфічні особливості позиції глядача в умовах інформаційних трансформацій

Авторка пропонує зупинити увагу на трьох специфічних ключових аспектах зміни в позиції глядача-учасника, які відрізняють його поведінку в умовах стрімких інформаційних трансформацій. Тут лише окреслимо їх без можливості ґрунтовного аналізу через обмеженість обсягу статті.

1). *Втрата механізмів визначення правди.* На перехідному етапі суспільства глядач стикається з проблемою розрізнення, виявлення правди. Традиційні критерії оцінки достовірності інформації втратили актуальність, натомість зросла роль емоційних оцінок, симпатій і довіри. Це створює ризики маніпуляцій, зокрема через використання акторських технік у політичній комунікації. Як зазначає Віктор Кісін, «виконавці демонструють свою або чужу поведінку, глядачі сприймають та оцінюють» (Кісін, 1998). Сучасну тенденцію розглядає Гейзел Макміллан, зазначаючи, що сучасний глядач, в умовах інформаційного перевантаження, оцінює контент через емоційний фільтр, замість об'єктивних критеріїв (Macmillan, 2021). У сучасному контексті розрізнення правди від неправди значно ускладнилася через появу дипфейків й інших різноманітних механізмів інформаційних атак, учасниками яких стає кожний з нас.

2). *Поліфонія та демократизація точок зору.* Сучасні медіа формують багатогранну картину світу, яка охоплює численні точки зору. Ця поліфонія є ознакою демократичності, однак вона також ускладнює процес формування однозначних оцінок і позицій. У демократичних суспільствах із досвідом демократії учасники вільніше висловлюють свої думки, вступають у комунікацію і стають частиною процесу, що сприяє мобільності та поліфонічності позицій. Як наголошує Джон Левітт, полілогічна структура сучасного медіадискурсу сприяє емоційній емпатії та багатовекторності думок (Leavitt, 2020). Сучасний медіапейзаж активно трансформується, що відкриває нові можливості для багатовекторної комунікації та участі.

3). *Зміна позиції глядача.* В комунікації всі мають рівні права. Тобто хто є автором, а хто споживачем – вже неважливо. Часто ці ролі змінюються на наших очах. Позиція глядача в комунікації з пасивної перетворюється на активну. (Дніпрошенко, 2024) З глядача він перетворюється на учасника. Висловлювання своєї думки вже не є подією та героїзмом як у тоталітарному суспільстві. Суб'єкт

вільно вступає в діалог чи полілог. Це ознака часу і, як стверджує авторка, перспективний напрям для розвитку режисури видовища. Головна тенденція часу, яка надалі лише посилюватиметься. Ми ще якийсь час спостерігатимемо перетворення пасивного глядача на активного учасника та співавтора дійства. В соціальних медіа часто не відразу зрозумієш, хто є автором головного меседжу. Той автор, хто написав повідомлення, чи той, хто надав несподіваний коментар і повернув дискурс в інше русло. А можливо, перший меседж був лише прелюдією для появи головного, такий собі режисерський прийом.

Авторка статті стверджує, що змінений глядач очікує нових способів впливу та нових художніх форм і мистецьких продуктів. Справа за митцями. Чи будемо ми мобільними та зможемо запропонувати нові форми арт-комунікацій, які б задовольнили сучасне суспільство? Відповідь скоро надасть час.

III. Режисерські відповіді глядачеві.

В епоху суспільних трансформацій у світі відбувається бум нових технологій виробництва та народження нових жанрів. Митці в усіх країнах трансформують свою роботу під впливом нових технологій і пропонують глядачеві нові форми комунікації. Наведемо лише кілька прикладів з метою означити явище, бо ґрунтовне вивчення потребує значно більшого обсягу.

The Big Telly Theater в місті Дублін, Північна Ірландія, представляє на своєму сайті, крім вистав, інтерактивні продукти. (The Big Telly Theater, 2024). Натискаючи на один з елементів сайту (на фото) глядач потрапляє або в кафе, або на виставу, або може навіть увімкнути камеру для спілкування в онлайн. Крім цього, існують інші інтерактивні простори, що дають змогу глядачам взаємодіяти з контентом у формі квестів чи навіть персоналізованих вистав. Це унікальний підхід, що розширює межі театрального досвіду, надаючи можливість глядачам стати учасниками. Художня керівниця театру Зої Сітон зазначає: «Ми прагнемо знайти магію там, де її найменше очікують». (Voice Magazine, <https://www.voicemag.uk/interview/7085/an-interview-with-zoe-seaton> дата доступу: 22 грудня 2024). Під час пандемії COVID-19 театр адаптувався до нових умов, створюючи віртуальні інтерактивні вистави, такі як «Operation Elsewhere» та «Macbeth», використовуючи платформи на кшталт Zoom для залучення

аудиторії. Додаткову інформацію про діяльність Big Telly Theatre Company можна знайти на їхньому фіційному сайті (<https://big-telly.com/about-us/>; дата доступу: 22 грудня 2024).



Презентація цифрових проєктів The Big Telly Theatre Company. Скріншот з офіційного сайту.

Creation Theatre (Оксфорд, Великобританія) є піонером у сфері цифрового театру, активно адаптуючи класичні твори до онлайн-формату. Заснований у 1997 році, театр відомий своїми інноваційними підходами та використанням сучасних технологій для створення інтерактивних вистав. Однією з найвідоміших постановок є «The Tempest» Вільяма Шекспіра, реалізована спільно з Big Telly Theatre Company в квітні 2020 року. Вистава поєднувала попередньо записані сцени з живими виступами дев'яти акторів, які грали у віртуальних декораціях. Глядачі взаємодіяли з персонажами через Zoom, що створювало унікальний інтерактивний досвід. Художня керівниця театру Люсі Аск'ю використовує VR-технології та інтерактивні платформи в своїй режисерській роботі. Наприклад, у проєкті «Alice: A Virtual Theme Park» глядачі взаємодіяли з персонажами у віртуальному світі, впливаючи на розвиток сюжету. Такий підхід акцентує інтерактивність й дає змогу залучати глобальну аудиторію. Детальніше про діяльність театру можна дізнатися на офіційному сайті (*Creation Theatre*, 2024).

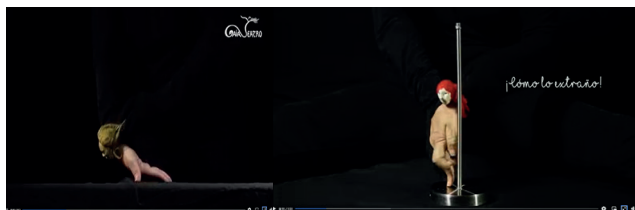
ZaO Theatre Studio (Кишинів, Молдова) експериментує з карнавальними жанрами та адаптує традиційні жанри до онлайн-простору, розробляючи інноваційні режисерські стратегії взаємодії із глядачем. У 2020 році театр представив на Міжнародному арт-фестивалі пластичного мистецтва «Без зайвих слів/Extra Words» онлайн-виставу

«Дифірамб». (Відеозапис вистави доступний на офіційній сторінці фестивалю «Без зайвих слів/Extra Words» <https://www.facebook.com/share/v/15cprvVTBk9/>, дата доступу: 22.12. 2024). Цей проєкт пропонував унікальну взаємодію з публікою: перед початком онлайн-перегляду глядачам було запропоновано завантажити музичний файл, який вони самостійно запускали в будь-якому порядку, створюючи індивідуальний музичний супровід. Композитором саундтреку виступив Володимир Шиманський, чий сюрреалістичний підхід до звукового оформлення надав кожному глядачеві можливість створити унікальний сенсорний досвід. Сам Шиманський також виконав одну з головних ролей у цій постановці. Така стратегія забезпечила кожному неповторний досвід перегляду, і, як наслідок, усі глядачі дивилися різні вистави. Як зазначає головний режисер театру Zao Олена Кушнір, «онлайн-формат органічно підносить незвичайне, включаючи парадокс, до статусу регулярності для масового сприйняття» (Cușnir, 2024, с. 62-65).



Фото з вистави «Дифірамб». Студія театральної Імпровізації ZaO, Молдова. Скріншот з показу на онлайн-фестивалі «Без зайвих слів/Extra Words» 2020 р.

Gaia Teatro під керівництвом Інесси Пасіч у Перу активно досліджує нові форми вираження через відеомініатюри, використовуючи пластику рук як основний засіб висловлювання в онлайн-театрі. Це дає театру можливість досліджувати нову образність і артикулювати значення мікродеталей. (Докладніше про діяльність театру – на офіційній сторінці у Facebook: *Gaia Teatro*. <https://www.facebook.com/gaiateatro>. Дата доступу, 22.12. 2024)



Театр фігур і ляльок під керівництвом Інесси Пасіч.
Перу, 2024. Скриншот з фейсбук- сторінки.

Українські пошуки нових форм. Онлайн вистава «Шрами» Дикого театру. Українські режисери також активно проводять експерименти з новими формами театрального мистецтва, зокрема з інтерактивними онлайн-виставами. Одним із таких прикладів є інтерактивна цифрова вистава «Шрами» Дикого театру, яка дає глядачам унікальну можливість впливати на розвиток сюжету. Режисером цього проєкту виступила Наталя Сиваненко. Ця вистава є спільним проєктом Дикого театру та ООН, присвяченим 16 дням боротьби з гендерно обумовленим насильством. «Шрами» – це інтерактивний перформанс, у якому глядачі залучені до процесу прийняття ключових рішень. Використовуючи інтерактивну платформу, глядачі обирали напрям розвитку події та впливали на кінцівку історії. Це створює унікальний досвід, коли глядач стає активним учасником, не лише спостерігачем, а ще й автором дійства, яке він дивиться. Вистава порушує важливі соціальні питання, зокрема теми травм і подолання наслідків важких життєвих ситуацій. Інтерактивний формат дає змогу не лише глибше зрозуміти героїв, а й відчувати відповідальність за вибір, що впливає на їхню долю. Така форма театру має ще й терапевтичний ефект. (Подивитися записану версію проєкту можна на <https://www.youtube.com/watch?v=ZzqI12Z7EGA&t=3562s> дата доступу: 22.12. 2024).

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого у співпраці з Університетом Креативних Мистецтв, Великобританія, реалізували інноваційний проєкт – онлайн-перформанс «Коріолан», створений за мотивами однойменної п'єси В. Шекспіра. Режисером-постановником виступила Наталія Дніпренко. Проєкт побудований з використанням крос-медійних інтерактивних форм взаємодії з аудиторією. Зокрема, був створений спеціальний Telegram-канал, де глядачі отримували додаткову інформацію під час участі в перформансі. Учасники обирали меню для бенкету, бра-

ли участь у кінських перегонях або отримували додаткові інструкції, як робити паперових героїв чи про рід військ, в яких мали взяти участь. Наприкінці вистави глядачам пропонувалося вирішити долю головного героя. Такий підхід не лише розширив межі театрального жанру, а й дав змогу глядачам відчувати себе частиною дійства.



Фото з вистави «Шрами». Дикий театр. Київ, 2019.
Фото надане театром.

Прем'єра перформансу відбулася 26 березня 2024 року в Ірчестері, Великобританія. Особливої уваги заслуговує поведінка глядачів – вони вставляли під час вистави та вигукували «Геть Коріолана!» – на манер римських громадян, як це описано у тексті п'єси. Цей момент став яскравим прикладом ефективності технологій занурення публіки у театральну дію. (Деталі про постановку доступні на офіційній сторінці вистави у Facebook: <https://www.facebook.com/allisloveintheworld>. дата доступу: 22.12.24)



Прем'єра онлайн-перформансу Коріолан. Ірчестер, Великобританія. 26 березня 2024 р. Фото авторки.

VII Міжнародна науково-практична конференція-лабораторія «Онлайн-жанри. Нові реалії. Викли-

ки. *Тенденції*» стала важливою подією для розвитку нових медіажанрів та інтерактивних форматів у театральній практиці. Організаторами виступили Інститут екранних мистецтв КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, Національна спілка кінематографістів України, Український інститут підвищення кваліфікації працівників телебачення, радіомовлення і преси, Університет креативних мистецтв Великобританії, Національний центр театального мистецтва імені Леся Курбаса та Міжнародний гуманітарний університет міста Одеси. У конференції взяли участь провідні науковці та практики з багатьох країн, серед яких Вікторія Келлі (Великобританія), Лев Манович (США), Найджел Ворд (Великобританія), Наталія Дніпренко (Україна), Філіп Ауслендер (США), Неллі Корнієнко (Україна), Вірляна Ткач (США), Лідія Стародубцева (Україна), Олена Кушнір (Молдова) та інші. Подія охоплювала декілька офлайн-майданчиків, зокрема Національний центр театального мистецтва ім. Леся Курбаса, Будинок Кіно, Укртеле-радіопресінститут та МГУ в місті Одеса. Конференція-лабораторія мала на меті обговорити актуальні питання онлайн-мистецтва, зокрема: розвиток нових жанрів, проблематику інтерактивності та взаємодії з глядачем у цифровому просторі, технологічні інновації у створенні театральних вистав тощо.

Особливу увагу на конференції приділили інтерактивним рішенням, які змінюють підхід до створення театального досвіду. Під час дискусії відзначили, що такі інновації не лише відповідають сучасним викликам, а й формують перспективи для подальшого розвитку онлайн-мистецтва. Для України конференція стала важливим кроком у представленні наукових і практичних досягнень на міжнародному рівні. Незважаючи на складні умови війни, українські митці та дослідники продовжують працювати в авангарді сучасного мистецтва, формуючи позитивний імідж країни у світовій культурній спільноті. За результатами обговорень у Великобританії було випущено Збірку матеріалів конференції з детальним описом досвіду експериментального онлайн-перформансу Коріолан за фінансової підтримки USA. (Детальніше про програму конференції та представлені на ній кейси можна дізнатися на офіційних сайтах організаторів <https://knutkt.edu.ua/zaproshuiemo-do-uchasti-u-vii-naukovo-praktychniy-konferentsii-laboratorii-onlayn-zhanry-novi-realii-vyklyky-tendentsi/> та <https://utrpi.org.ua/naukova-onlajn-laboratoriya-onlajn-zhanry-novi-realiyi-vyklyky-tendentsiyi/> дата доступу: 22.12.24).



Один з 4-х майданчиків VII Міжнародної науково-практичної конференції-лабораторії «Онлайн-жанри. Нові реалії. Виклики. Тенденції». Національний Центр Театального Мистецтва імені Леся Курбаса, 2024 р. Фото авторки.

Висновки. У статті було досліджено деякі аспекти в зміні позиції глядача, спричинені трансформаційними процесами в суспільстві та активним розвитком інформаційних технологій. Це:

- *Трансформація глядача в учасника.* Сучасний глядач перестає бути пасивним споживачем контенту і стає активним учасником медіавидовищ. Така інтерактивність стає ключовим фактором у формуванні нових жанрів медіа комунікацій.

- *Поліфонічність позиції глядача.* Завдяки демократично працюючим медіа глядач отримує можливість сприймати явища з різних точок зору, що формує поліфонічну, багатогранну позицію. Це є ознакою зрілої комунікативної культури, яка сприяє емоційній емпатії та толерантності.

- *Сміливість і відкритість у комунікації.* Сучасний глядач стає сміливішим у своїх висловлюваннях, вільно вступає в діалог і активно бере участь у процесах обміну думками. Це відповідає тенденції до демократизації медіа і культурних платформ.

Визначені авторкою ознаки мають бути враховані режисерами під час прийняття режисерських рішень і розробки форми діалогу з глядачем в сучасних арт-комунікаціях.

Народження нових жанрів. Інтерактивність і цифрові технології створюють сприятливе середовище для розвитку нових жанрів. Вони не лише відображають суспільні зміни, а й відкривають нові можливості для мистецтва, зокрема онлайн-театру, відеоперформансів та імерсивних форматів.

Виклики для митців. Прискорений темп народження нових жанрів і зміна запитів аудиторії створюють серйозні виклики для митців, зокрема режисерів. Водночас це породжує нові можливості для творчості та експериментів із формами взаємодії з учасником. Авторка наголошує, що сучасний глядач готовий до нової ролі активного учасника та співтворця медіапроцесів. Він очікує на інноваційні підходи від митців, які здатні відповісти на виклики часу.

Джерела та література

- Aebischer, P., & Nicholas, R. (2020). *Digital Theatre Transformation: A Case Study and Digital Toolkit*. University of Exeter. URL: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/122587> (дата доступу: 22.12.24).
- Auslander, P. (2023). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (3d Edition). London: Routledge. P. 63-67.
- Auslander, P. (2023). *Online Theatre and Digital Performance: Reconfiguring the Audience*. London: Palgrave Macmillan.
- Big Telly Theatre Company. (2020). Operation Elsewhere. URL: <https://big-telly.com/portfolio/operation-elsewhere/>
- Creation Theater. (2024). URL: <https://creationtheatre.co.uk/> (дата доступу: 22.12.24)
- Дніпренко, Н. К., & Різун, В. В. (2009). Запровадження комунікацій у суспільстві. Київ: ТОВ «Вістка». 56 с.
- Дніпренко, Н. К. (2008). *Комунікація: демократичні стандарти в роботі органів державної влади: навч. посібник*. Київ: ТОВ «Вістка». 160 с.
- Дніпренко, Н. К. (2023). Трансформаційні процеси в ЗМІ. Об'єктивна та суб'єктивна позиція автора як критерій до визначення жанру. *Moderni aspekti vědy: XXXVII*. S. 290-300. DOI: <https://doi.org/10.52058/37-2023>.
- Дніпренко, Н. (2024). Специфічні особливості тексту в нових медіа. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. Вип. 34. С. 129-136.
- International scientific and practical conference-laboratory «Online genres. New realities. Challenges Trends». (2024). I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University in Ukraine. University for the Creative Arts.
- Кісін, В. Б. (1998). *Режисура як мистецтво та професія*. Київ: Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія». 104 с.
- Мак-Люен, М. (2015). *Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги*; пер. з англ. А. А. Галушки, В. І. Постнікова. Київ: Ніка-Центр. 388 с.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press. 354 p.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ranciere, J. (2008). *The Emancipated Spectator*. Transl. by Gregory Elliott.
- Темп фігур і ляльок Інесси Пасіч (2024). URL: <https://www.facebook.com/gaiateatro> (дата доступу: 22.12.24).
- The Big Telly Theater. URL: <https://big-telly.com/> (дата доступу: 22.12.24).
- Brammer, B., & Smith, J. (2022). *Interactive Media and Audience Engagement*. London: Routledge.
- Burns, L. (2020). *The Transformation of Media Audiences: From Consumers to Participants*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cherry, M. (2021). *Digital Engagement and the Role of the Viewer in Contemporary Media*. New York: Palgrave Macmillan.
- Dowkins, T. (2021). *The Age of the Audience: The Changing Role of the Viewer in the Media Landscape*. Oxford: Oxford University Press.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Manovich, L. (2022). *Cultural Software: A Theory of the Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Cușnir, E. (2024). *Online Genres: A Step into the Future* (The Online Performance CORIOANUS based on Shakespeare's Play). Edited by Nataliia Dniprenko. Farnham (UK): Studio Gidden Place. P. 62-65.

References

- Aebischer, P., & Nicholas, R. (2020). *Digital Theatre Transformation: A Case Study and Digital Toolkit*. University of Exeter. Retrieved from: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/122587> (дата доступу: 22.12.24).
- Auslander, P. (2023). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (3d Edition). London: Routledge. P. 63-67.
- Auslander, P. (2023). *Online Theatre and Digital Performance: Reconfiguring the Audience*. London: Palgrave Macmillan.
- Big Telly Theatre Company. (2020). Operation Elsewhere. Retrieved from: <https://big-telly.com/portfolio/operation-elsewhere/>
- Creation Theater. (2024). Retrieved from: <https://creationtheatre.co.uk/> (дата доступу: 22.12.24).
- Dniprenko, N. K., & Rizun, V. V. (2009). Zaprovdzheniya komunikatsiy u Suspilstvi [Introduction of communications in Society]. Kyiv: TOV «Vistka». 56 p. [in Ukrainian]
- Dniprenko, N. K. (2008). Komunikatsiia: demokratychni standarty v roboti orhaniv derzhavnoi vlady [Introduction of communications in Society]: navch. posibnyk. Kyiv: TOV «Vistka». 160 p. [in Ukrainian]
- Dniprenko, N. K. (2023). Transformatsiini protsesy v ZMI. Obiektivna ta subiektivna pozytsiia avtora yak kryterii do vyznachennia zhanru [Transformation-

- al processes in mass media. Objective and the subjective position of the author as a criterion for defining the genre]. *Moderní aspekty vědy*: XXXVII, 290-300. DOI: <https://doi.org/10.52058/37-2023>. [in Ukrainian]
- Dniprenko, N. (2024). Spetsyficni osoblyvosti tekstu v novykh mediakh [Specific features of the text in new media]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*: zb. nauk. prats. Vyp. 34. P. 129-136. [in Ukrainian]
- International scientific and practical conference-laboratory «Online genres. New realities. Challenges Trends»*. (2024). The Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University in Ukraine. University for the Creative Arts.
- Kisin, V. B. (1998). *Rezhysura yak mystetstvo ta profesiia* [Directing as art and profession]. Kyiv: Naukovo-osvitnii tsentr «AELS-tekhnohiiia». 104 p. [in Ukrainian]
- Mak-Liuen, M. (2015). Halaktyka Gutenberga: stanovlennia liudyny drukovanoi knyhy [Gutenberg's Galaxy: The Making of a Printed Man Books]. Transl. by A. A. Halushka, V. I. Postnikova. Kyiv: Nika-Tsentr. 388 p. [in Ukrainian]
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press. 354 p.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ranciere, J. (2008). *The Emancipated Spectator*. Transl. by Gregory Elliott.
- Teatre fihur i lialok Inessy Pasich* [Theater of Figures and Puppets of Inessa Pasich]. (2024). Retrieved from: <https://www.facebook.com/gaiateatro>
- The Big Telly Theater*. Retrieved October 20, 2024, from: <https://big-telly.com/> Brammer, B., & Smith, J. (2022). *Interactive Media and Audience Engagement*. London: Routledge.
- Burns, L. (2020). *The Transformation of Media Audiences: From Consumers to Participants*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cherry, M. (2021). *Digital Engagement and the Role of the Viewer in Contemporary Media*. New York: Palgrave Macmillan.
- Dowkins, T. (2021). *The Age of the Audience: The Changing Role of the Viewer in the Media Landscape*. Oxford: Oxford University Press.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Manovich, L. (2022). *Cultural Software: A Theory of the Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Cușnir, E. (2024). *Online Genres: A Step into the Future* (The Online Performance CORIOLANUS based on Shakespeare's Play). Edited by Nataliia Dniprenko. Farnham (UK): Studio Gidden Place. P. 62-65. [in Ukrainian]

Nataliia Dniprenko

Peculiarities of viewer participation in new media

Abstract. The article analyses the peculiarities of directing in new media, focusing on the interaction with the viewer. The challenges and opportunities that arise in the process of creating online performances and media-plays are considered. The author explores how the digital environment affects traditional genres, changes directorial approaches and interaction with the audience. Attention is paid to the analysis of specific cases that demonstrate international and domestic experience in the application of innovative directorial solutions in new media. Online art technologies have developed especially rapidly during the COVID-19 pandemic and since the beginning of the war with Russia. The conclusions confirm the trend of theatre transformation, which is pushing the boundaries, acquiring the features of performance under the influence of online media. The author emphasises the importance of digital literacy and an interdisciplinary approach for the development of contemporary theatre.

Scientific novelty: for the first time, the changes in the viewer's position during social transformations, in particular under the influence of information technology, and the corresponding new directorial solutions are studied.

Methods: The primary method employed is the professional directorial method of action analysis, enabling the exploration of both societal processes and their impact on the audience. Content analysis was utilized to study textual, visual, and audiovisual information. The observation method was applied to analyze audience behavior, and the case method was used to examine specific examples of interactive engagement in new media. The author concludes that in new media, audience behavior shifts from passive to active, transforming the audience (viewer, listener) — an active participant in the spectacular act. During the polylogue process, the audience's position becomes more mobile and polyphonic; they develop greater empathy, tolerance, and the ability to perceive different perspectives. In democratic societies with experience in dialogue, participants more freely express their opinions, engage in communication, and become part of the process.

The author stresses the necessity of researching new genres and forms of interaction with the audience, urging artists to adapt to the challenges of contemporary online art.

Keywords: Change in audience position, transformation of the audience into a participant, new media, online performance, interactivity, directorial strategies, audience engagement.

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

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

«МЕТОД – ХУДОЖНІЙ МЕТОД – ТВОРЧИЙ МЕТОД»: ДОСВІД СЦЕНІЧНОЇ ПРАКТИКИ

Анотація. *Мета статті* – визначивши основні особливості та структурні складові творчого методу як способу пізнання дійсності і перетворення її у сценічні художні образи, акцентувати увагу на проблемі творчого методу в сучасній українській театральній практиці. **Методологія дослідження.** В дослідженні теми використаний аналітичний метод, що є принципово важливим у відображенні процесу зміни поглядів на дану проблему та міри її розробленості. Також був застосований структурно-функціональний метод, який дає змогу досліджуване явище розглядати як сукупність певних структурних елементів або підсистем, що, впливаючи одна на одну та обумовлюючи одна одну, забезпечують функціонування самої системи. Зрештою, історико-динамічний підхід застосовано для виявлення історичних закономірностей, в процесі яких технічні, виробничі аспекти, зовнішні чинники театральної творчості набувають статусу художніх принципів. Здійснено спробу встановити зв'язок між технологічними умовами сценічних просторів і театальною лексикою. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що на даному етапі розвитку вітчизняного театру бракує теоретичних розвідок, спрямованих на осмислення особливості та специфіки творчого методу як специфічного способу трансформації життєвої реальності у сценічні образи. Зроблена спроба довести доцільність використання потенціалу конкретних (зокрема, етюдного) творчих методів. **Висновки.** Визначені основні структурні складові та принципи творчого методу як специфічного способу трансформації дійсності в сценічні художні образи, перетворення повсякденного пізнання життя на певну надпобутову, художньо осмислену реальність.

Ключові слова: сценічне мистецтво, метод, художній метод, творчий метод, етюдний метод, художній зміст.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Ситуація, в якій опинилося театральне мистецтво на межі XX та XXI століть, може бути охарактеризована як ситуація певної «розмитості», що спричинена втратою сталих критеріїв. У методологічному аспекті вітчизняний театр пострадянської доби перебуває, з одного боку – в інерції перманентного усвідомлення девальвації значимості старих сенсів і підходів, а іноді й їхньої цілковитої скомпрометованості,

з іншого – в намаганні «вписатися» у загальний європейський контекст, осмислити переваги та ризики, які ним обумовлені.

Слід зауважити, що ця тенденція корелюється із загальною тенденцією в західноєвропейській гуманістиці XIX та XX століть. Спочатку процес поступового накопичення знання про світ і відкриття в ньому нових закономірностей торкався переважно сфери природничих наук, а гуманітарні науки розвивалися, наслідуючи їхні підходи та

методи. На цьому, зокрема, наголошував відомий німецький філософ Ганс-Георг Гадамер (1900–2002): «Логічне самоусвідомлення гуманітарних наук, яке супроводжувало в XIX столітті фактичне їх формування, цілковито перебуває у владі візиря наук природничих» (Гадамер, 2000, с. 13).

У XX столітті ситуація змінюється докорінно: процеси, що відбуваються в багатьох галузях гуманітарного знання, свідчать про прагнення вчених розібратися в критеріях його науковості, істинності, точності, виявити подібності та відмінності від критеріїв природничих наук. Серед філософів, які займалися проблемою методу, треба виокремити імена Ж.-П. Сартра, Г.-Г. Гадамера, К. Поппера, П. Фейєрабенда, Т. Куна; в мистецтвознавстві розвідки у цій царині здійснювали Г. Вельфлін, Е. Панофські, Г. Зедельмаєр, Е. Гомбріх; в літературознавстві – представники формальної школи та структуралісти. Перелік імен дослідників, які працювали у цьому напрямі доволі великий.

Водночас, починаючи з другої половини XX століття, в гуманітарних науках зміцнює позиції тенденція заперечення наявності універсального методу пізнання, відмови від понять об'єктивності знання та істини, акцентування на відносності критеріїв раціональності. Таким чином, проблема методу залишається в сучасних гуманітарних науках не менш гострою, ніж в часи Р. Декарта та І. Канта, коли формувалося раціоналістичне обґрунтування методу природничого знання.

Ця гострота постановки методологічних проблем, значною мірою, характеризує і сучасну ситуацію, що склалася навколо вивчення художнього методу загалом і творчого методу – як засобу художньо-творчого освоєння конкретного різноманіття реальної дійсності, зокрема. Співвідносячи художній метод та естетичні категорії, українська дослідниця К. Фролова зазначає, що: «Творчий метод – певний водорозділ між естетичним і художнім. Саме з творчого методу, з пошуків його, з пошуків різних способів створення художньої речі, яка має задовольнити потребу відображення і вираження естетичного, починається перехід естетичного в художнє» (Фролова, 1986, с. 5). Сьогодні, в період входження вітчизняної театральної школи в сучасний соціокультурний простір, видається вкрай важливим усвідомити особливості та специфіку творчого методу в контексті сценічної практики українського театру.

Мета статті – акцентувати увагу на проблемі творчого методу в сучасній українській театральній практиці й визначити основні особливості та структурні складові творчого методу як способу пізнання дійсності й перетворення її у сценічні художні образи.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблема методу та методології в дослідженнях вітчизняних та зарубіжних практиків і теоретиків театального мистецтва завжди була в фокусі наукової уваги. Наразі можна виокремити кілька напрямів вивчення цього питання. Дослідники першого – йдуть від «<...> бажання розібратися у цих питаннях або принаймні трохи розкуйовдити їх, але не шляхом аргументації (адже довести, як відомо, можна все, що завгодно), а лише розклавши перед собою те, що можна вважати більш-менш безперечними фактами (саме фактами, а не точками зору) і методами, якими ми ці факти видобуємо» (Клековкін, 2013, с. 8). Головна інтенція цієї позиції – узагальнити, описати та «каталогізувати» якомога більшу кількість театрознавчих методологічних підходів, що застосовувались упродовж XX та XXI століть, сформулювати їх специфічні особливості та простежити взаємовпливи.

Для дослідників другого напрямку принциповим є інтеграція до міждисциплінарного дискурсу, адже саме сьогодні «<...> час інтенсивнішого пошуку на межових територіях» (Корнієнко, 2019, с. 11). Це неодноразово артикулює в своїх розвідках українська дослідниця Н. Корнієнко: «Останні десятиліття світової науки були означені зближенням гуманітарного, природничого та художнього начал – як на рівні методологічному, так і на рівнях інтерпретацій, «відмін» класичних матриць або радикальних полемік з ними, трансформів смислів та смислообразів. В цьому немає нічого дивного, культура періодично відтворює потребу подібного полілогу/синтезу» (Корнієнко, 2013, с. 6).

І третій напрям презентують праці, присвячені висвітленню практичних аспектів та аналізу методик, створених за останні 60-70 років у західноєвропейському театрі. Йдеться, зокрема, про методи Л. Страсберга, С. Адлера, С. Мейснера, У. Хагена, Є. Гротовського, М. Оверлі, Ф. Ертля, Л. Шидера та І. Чаббак (А. Bartow, 2006, І. Chubbuck, 2004). Крім того, значне місце в розробці цієї проблеми посідають розвідки вітчизняних дослідників, спрямовані на аналіз особливостей творчого методу окремих визначних діячів українського театру (Г. Веселов-

ська, В. Гайдабура, В. Заболотна, Н. Корнієнко, Г. Липківська, В. Мельниченко тощо).

Водночас, слід зауважити, що серед цього масиву наукових досліджень майже відсутні праці, які були б присвячені теоретичним аспектам проблеми творчого методу, його «обумовленості» методом взагалі та художнім методом зокрема. Наразі, коли український театр перебуває у наддинамічному соціокультурному просторі, знаходиться в ситуації тотального плюралізму, важливим видається визначення основних ознак творчого методу як специфічного способу трансформації дійсності в сценічні художні образи. Саме цим і обумовлена концептуальна спрямованість даної статті.

Виклад основного матеріалу. Не буде перебільшенням стверджувати, що проблема методу взагалі та проблема художнього або творчого методу зокрема належить до найважливіших і найскладніших у теорії та практиці мистецтва. І це зрозуміло, адже творчий метод як система або сукупність певних правил, принципів, прийомів художньої творчості, фокусує в собі уявлення про призначення та сутність мистецтва.

Першість у постановці проблеми методу в науковому дослідженні традиційно віддається одному із засновників сучасної західної філософії Рене Декарту (1596–1650). У своїй програмній праці «Міркування про метод» він визначив ті правила, які призводять до отримання найбільш істинного та достовірного знання:

«Перше – ніколи не приймати за істинне нічого, що я не визнаю би таким з очевидністю, тобто ретельно уникати похапливості і упередженості та включати у свої судження тільки те, що уявляється моєму розумові настільки ясно і виразно, що не дає мені жодного приводу для сумніву. Друге – ділити кожне з розглянутих мною трудень на стільки частин, скільки можливо і потрібно для кращого їх розв’язання. Третє – розташовувати свої думки у певній послідовності, починаючи з предметів найпростіших і найлегше пізнаних, і сходити поволі, мов по сходинках, до пізнання найскладніших, припускаючи існування порядку навіть серед тих, які природно не передують одне одному. І останнє – робити скрізь переліки настільки повні й огляди настільки всеохопні, щоб бути впевненим, що ніщо не пропущено» (Декарт, 2015, с. 42).

У цьому напрямі переважно і відбувалося накопичення та верифікація наукового знання впродовж трьох століть у природничих, а згодом і в гуманітарних дисциплінах. Але, як вже було зазначено вище, в другій половині XX століття в гуманітарному просторі склалася доволі суперечлива ситуація: з одного боку – відбувається потужне нарощення категоріального апарату, з’являються нові теорії, методи дослідження, школи, напрями, художні та творчі методи, підходи, «системи», а з іншого – зростає скептичне ставлення до наукового знання як до такого, що може забезпечити безпосередній доступ до останньої істини. Показовими у цьому контексті, вочевидь, є розвідки американського філософа Пола Карла Фейєрабенда (1924–1994), який відстоював принцип проліферації (розмноження) теорій, займав послідовну позицію теоретичного і методологічного плюралізму та наполягав на існуванні сукупності рівноправних типів знання.

«Ще одним важливим внеском в означену проблему стали напрацювання вже згаданого нами німецького філософа, засновника та одного з найвизначніших представників філософської герменевтики Ганса-Георга Гадамера, який наполягав на тому, що науки про дух наближаються до таких способів розуміння, що лежать за межами науки, до досвіду філософії, мистецтва, історії. Це такі способи розуміння, в яких сповіщає про себе істина, що не може верифікуватися методологічними засобами науки. Так, у своїй знаковій праці «Істина і метод» він, зокрема, декларує наступне:

Феномен розуміння не лише пронизує усі зв’язки людини зі світом. Він і в науці має своє самостійне значення, опираючись усім спробам перетлумачити його на який-небудь науковий метод. Наше дослідження якраз і спирається на цю протидію, що утверджується в сучасній науці всупереч універсальним претензіям наукової методики. Його завдання полягає в тому, щоб розкрити досвід осягнення істини, який виходить за межі контрольованої науковою методикою царини всюди, де тільки нам той досвід трапляється, а також у тому, щоб поставити питання про його власне узаконення» (Гадамер, 2001, с. 7).

Таким чином, за Гадамером, істина є категорія онтологічна, а не гносеологічна.

Показово, що в театральній теорії простежуються доволі тотожні тенденції: паралельно із визнанням методів видатних майстрів сцени лунають постійні застереження про унікальність

кожного конкретного досвіду, кожної сценічної практики, про неможливість формальним чином привласнити собі конкретні персональні здобутки. Одним із тих, хто найбільш точно зафіксував цю неоднозначну ситуацію та відчуття певної розгубленості у світових театральних практиках, є італійський режисер, один із найвпливовіших теоретиків сучасного театрального мистецтва, засновник Міжнародної школи театральної антропології Евдженіо Барба (нар. 1936):

«Мова, вибрана для передачі деяких точних, технічних і зрозумілих досвідів, породжує численні непорозуміння. Арто, очевидно, є мрійником. Крег, спокусливий і зіпсований денді, та Декру – радше педантичні поети. <...> Багато людей розгублюються, зіштовхуючись з очевидними суперечностями: чому, – особливо в момент, коли ми намагаємося дійти до чіткого розуміння театру, – слова не можуть стати науково прецизійними, зрозумілими, без жодних двозначних відтінків? Чому вони – ліричні, сугестивні, емоційні, інтуїтивні – перескакують від однієї метафори до іншої, не даючи прямого і точного визначення речей, які вони розглядають? Це розгублення часто призводить до безплідних запитань; якщо слова видаються неточними, – це означає, що речі, які вони описують, теж неточні; якщо вони особисті, – то під цим треба розуміти, що вони спираються на те, що є винятково особистим. <...> Отож книжки, призначені для відкриття шляху до об'єктивного знання, впорядкування дії та конструювання механіки сценічного біосу лицедія, стають неясними томами, закритими у самих собі» (Барба, 2001, с. 75-76).

Безперечно, значним ударом по позиціях «традиційного» театру останнім часом стали фундаментальні праці Еріки Фішер-Ліхте (нар. 1943) та Хайнера Гюббельса (нар. 1952), а також виникнення концепції «постдраматичного театру». Морфологічні особливості його ідеолог Ханс-Тіс Леман (1944–2022) визначає таким чином:

«<...> багатозначність, мистецтво як фікція, театр як процес, відсутність спадковості традиції, різноманітність та неоднотиповість (гетерогенність), нетекстуальність, текст лише як матеріал для опори, ставлення до тексту як до чогось авторитарного і архаїчного, деконструкція, *плюралізм* (курсив наш – Є. Л.), множина кодів, руйнація, перверсії, деформація, актор як тема і головний персонаж, перформанс як щось третє між драмою

і театром, антиміметичний принцип, театр, що не піддається інтерпретації» (Lehmann, 1999, р. 27).

Ситуація останніх десятиліть свідчить лише про поглиблення цих суперечностей: сучасні вистави, вочевидь, вже не є ілюстраціями драматургічних творів, стрімко втрачають позиції принципи наративності та фігуративності в театрі, дедалі частіше на сучасних сценах світу з'являються нові поліморфні дискурсивні театральні форми. В цьому контексті чимдалі важче говорити про наявність якихось універсальних творчих методів, чимдалі складніше професійно аналізувати структуру сценічного дійства.

Проте, хоча б у загальних рисах, охарактеризуємо поняття художнього методу як такого, що має стати фундаментом для наших подальших розмислів.

Насамперед слід наголосити, що художній метод – це багатоскладове поняття, яке визначається предметом мистецтва, це та чи інша об'єктивна даність у безпосередніх конкретно-почуттєвих взаєминах людини з навколишнім світом, що має бути проінтерпретована специфічно художнім чином і стати основним принципом, засобом художньо-творчого пізнання конкретного різноманіття реальної дійсності.

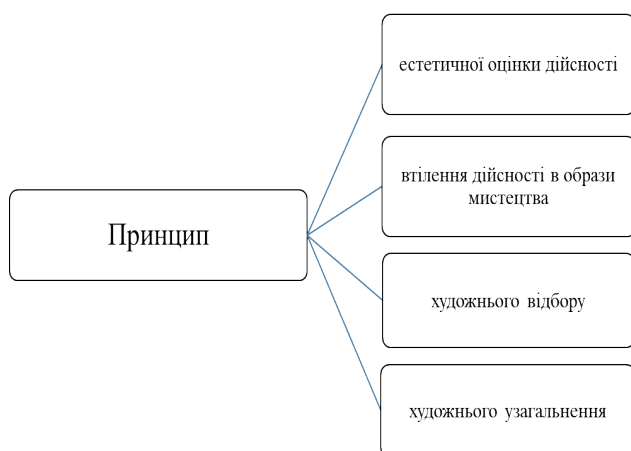
Отже:



Виходячи з цих визначень, зрозуміло, що художній метод може трактуватися як:

- 1) сукупність прийомів і художніх засобів;
- 2) спосіб пізнання та відображення реальності й художнього вираження будь-яких детермінантів у структурі «людина – світ»;
- 3) феномен естетичного осмислення мистецтвом дійсності;
- 4) система загальних ідеологічних принципів.

Наступний етап відпрацювання художнього методу актуалізує визначення його наступних принципів:



Слід зауважити, що всі означені принципи не існують окремо, вони певним чином взаємообумовлені та мають тісний зв'язок.

Конче важливо, з одного боку, розглядати художній метод з урахуванням його естетичної природи, а з іншого – з урахуванням світоглядних установок конкретних митців, тому що не існує художнього методу у чистому вигляді, ізольовано від світогляду, від життєвої позиції, а відтак – між ними існує глибока взаємодія. Аби проаналізувати її, потрібно постійно ставити питання взаємообумовленості всіх виокремлених принципів між собою.

Будь-який художній метод, вочевидь, підпорядковує своїм цілям і завданням певну систему засобів та прийомів, адже метод творчості виникає в процесі самого творчого акту, в результаті осмислення цього процесу його учасниками. Саме тому ним визначається логіка творчого руху, а вона, в свою чергу, обумовлює характер і порядок дій, виступає як певний об'єктивний закон мистецтва.

Виходячи з того, що витoki мистецтва лежать у сфері практичного, повсякденного спілкування людей з їхнім оточенням, в процесі якого у них формуються загальні уявлення про життя, установки, узагальнення, його специфіка полягає в тому, що, базуючись на безпосередніх враженнях, мистецтво трансформує процес пізнання життя у специфічну художню практику.

Наразі виникає запитання: в чому необхідність такого освоєння життя? Вочевидь, вона детермінована недостатністю тільки безпосереднього, практичного досвіду. Він надто обмежений у кожному конкретному випадку реальним колом безпосереднього спілкування. Людині бракує по-

бутового та умоглядного знання про дійсність, вона хоче наблизити його до себе й творчо освоїти. А це можна зробити лише за допомогою уяви, безмежно розширивши безпосереднє спілкування зі світом завдяки художній творчості.

Спосіб, за допомогою якого зміст реальної дійсності перетворюється на художній зміст, – це і є творчий метод у мистецтві. А отже – ми можемо визначити базову функцію творчого методу як такого, спираючись на розуміння того, що мистецтво є одним із видів людської пізнавальної дійсності в специфічній, образній формі. В такому разі можемо констатувати, що творчий метод – це, по суті, метод художнього пізнання реальності. І зафіксуємо цю позицію.

Оскільки в основу всіх методів пізнання (а будь-який творчий метод, безумовно, належить до таких) покладені об'єктивні закони дійсності, він актуалізує процес теоретичного осмислення.

Таким чином, ми змушені ставити «старі» запитання в новій соціокультурній ситуації, розробляти нові критерії в старій дихотомії «істинність–хибність», а не заперечувати самої необхідності їхнього існування. І той факт, що дані поняття розроблялися впродовж усієї історії естетичної думки, починаючи з Сократа та Аристотеля, має лише спонукати сучасних дослідників українського театру до подальших розвідок у цьому напрямку.

На даному етапі, зважаючи на те, що творчий метод в мистецтві виступає одночасно як спосіб пізнання дійсності, його оцінки, перетворення життєвої даності в образну тканину мистецтва і побудови її образної мови, є підстави визначити його як ту чи іншу об'єктивно-історичну закономірність в безпосередніх, конкретно-почуттєвих взаєминах людини з навколишнім світом, протрактовану специфічно художнім способом і таку, яка стала однією з основних принципів художньо-творчого засвоєння всього конкретного різноманіття реальної дійсності.

Зрозуміло, що тлумачення кожного аспекту творчого методу в мистецтві, а також характер зв'язків та їхнє співвідношення можуть бути різними, а саме цим, на нашу думку, і обумовлено різноманіття індивідуальних і групових творчих методів у мистецтві.

Задля того щоб з'ясувати, як творчий метод (одразу зазначимо, що в фокусі наукового інтересу цього та наступних досліджень лежатиме саме етюдний метод у сценічному мистецтві) виникає в процесі самої творчості, формується у свідомості митців,

а потім, певним чином, артикулюється, потрібно виокремити структуру, яка б органічно та природно об'єднала б усі сторони, риси та властивості даного методу як свої складові. Вважаємо, що продуктивним може бути підхід до вивчення подібного мистецького феномену як до одного зі специфічних і своєрідних видів людської діяльності. З цього приводу К. Фролова наголошує: «<...> будь-який метод створюється передусім для певної діяльності, він синтезує в собі і світогляд, і деякі інші складники джерел утворення методу» (Фролова, 1986, с. 3).

Це видається тим більш показовим підходом, оскільки від часів свого виникнення театральне мистецтво одразу усвідомлювало себе як таке, що передбачає, передусім, практичну, навіть ремісничу, складову, безпосередній вплив на глядача та миттєвий відгук. Тому не дивно, що сценічні прийоми та підходи, як жодні інші, були обумовлені змінами в банальній технології.

Така логіка залишається сталою вже дві з половиною тисячі років: спочатку нові виражальні засоби використовуються лише заради технічної необхідності й нерідко навіть сприймаються людьми театру як щось іноземе та чуже. Однак у процесі практичного оволодіння ними, їхнього розвитку та вдосконалення, осягнення їхньої закономірності, наступні покоління театральних діячів починають вільно використовувати їх, і ці виражальні засоби відкривають нові можливості для втілення задумів творця, з часом канонізуються та набувають естетичної ваги і з технологічних прийомів перетворюються на правила та канони.

Цікавим є і той факт, що саме театральне мистецтво теж починало з того, що було способом розповсюдження та репродукції іншого мистецтва, а саме – поезії, дифірамбів і пісень, і ствердилося як самостійний вид мистецтва тільки в результаті тривалого розвитку, вдосконалення того, що колись було технологічним засобом зовсім іншого мистецтва. На це звернув увагу в своїй «Поетиці» ще Аристотель (384–322):

«Чи досить уже розвинулась трагедія у всіх своїх видах, чи ні, якщо розглядати її саму по собі і щодо вимог театру, – це питання окреме. І трагедія, і комедія виникли на початку з імпровізації, перша – від заспівачів дифірамбів, друга – від заспівачів фалічних пісень, які й досі ще залишаються у звичаях багатьох міст. Трагедія потроху розросталась, у ході поступового розвитку все більше виявлялись її особливості, і, зазнавши багатьох

змін, вона зупинилась, досягнувши повної відповідності своїй природі» (Аристотель, 1967, с. 44).

Таким чином, технічні, виробничі аспекти, зовнішні обставини театральної творчості у процесі осмислення, оволодіння їхньою логікою, перетворилися в художній практиці Есхіла, Софокла та Евріпіда на творчі принципи.

Одним з перших, хто помітив та став досліджувати зв'язок між технологічними умовами сценічних просторів і театальною лексикою, був німецький драматург, теоретик мистецтва та критик Готгольд Ефраїм Лессінг (1729–1781). За його висновками (Лессінг, 1936), єдність дії «була у стародавніх першим законом драми», а виступи «мали б відбуватися в присутності маси народу». Втім, такі постійні глядачі не могли надовго й далеко відходити від своїх помешкань. Тому, завважуючи те, що актори мали виступати на одній і тій же локації та обмежувати час одним і тим самим днем, вони «... скористалися необхідністю до такої міри спростити дію», що вона «могла вільно обійтися без додаткових умов часу і місця».

Відповідно, коли змінюються умови театального виробництва, змінюються й поетичні принципи. Важливим фактом було, наприклад, те, що п'єси стали грати не на вулиці, а в приміщенні, і не впродовж усього дня, а лише ввечері. Добу змінив невизначений час. Так само і простір отримав ознаки невизначеності, що, до речі, збільшило можливості у використанні будь-яких декорацій. Згодом відійшла й традиція давати кілька вистав упродовж дня, вистава стала складатися з двох відділень, причому спочатку грали легку п'єсу – частіше за все водевіль чи одноактний фарс, а лише потім основну. Навіть тут структура театального дійства містила в собі не лише сліди «пам'яті жанру», а й сліди виробництва. Яскравий приклад – практика розподілу п'єси на дії. Спочатку перерви мали виключно технічний характер (перестановка декорацій, підправлення свічок), а згодом – драматурги та режисери стали використовувати цей технічний момент задля чіткої організації сценічної дії. В сучасному театрі антракти у виставі сприймаються як іманентні природі театральної творчості, як такі, що допомагають глядачеві відновити свіжість сприйняття.

Іншими словами, зміни в умовах театального виробництва, в особливостях сценічної техніки поступово відображаються в свідомості художників, які опановують логіку нової техніки та пев-

ним чином трансформують свій інструментарій. Паралельно глядач при звичається до нових технічних прийомів.

Кількість подібних «революцій» у театральній практиці величезна, варто згадати лише ситуацію, що склалася на початку ХХ століття, коли театральна естетика змінювалася ледь не щосезону, а будь-яка авангардна вистава за кілька місяців ставала традиційною.

До середини ХХ століття сценічне мистецтво підійшло озброєним такою кількістю методів, підходів, технологічних засобів, що в теоретичному аспекті стало дуже важко встановлювати ієрархічну шкалу та домовлятися про наявність хоча б якихось критеріїв.

Саме в цей час в основному і сформувався метод, що претендував на певну універсальність, передбачав можливість використання набору технологічних прийомів, які могли бути застосовані в різних «естетиках», жанрах і напрямках. Йдеться про етюдний метод. Як зазначала одна з найавторитетніших пропагандистів цього методу Марія Йосипівна Кнебель: «Сила цього педагогічного прийому в тім, що в процесі етюдів п'єсу доводиться вивчати глибше, ніж це доступно на початках аналізу холодним розумом. Актор, пізнаючи особливий світ п'єси, майже відразу вводить себе в умови життя образу, практично шукаючи шляхів зближення з ним» (Кнебель, 2020, с. 20).

Особливості етюдного методу, його переваги та недоліки, потенціал застосування в сучасній театральній практиці і стане предметом дослідження наших майбутніх розвідок.

Висновки. Зважаючи на динаміку та на багатовекторність розвитку сценічного мистецтва в сучасному соціокультурному просторі, очевидною стає необхідність у визначенні основних структурних складових і принципів творчого методу як специфічного способу трансформації дійсності в сценічні художні образи, перетворення повсякденного пізнання життя на певну надпобутову, художньо осмислену реальність.

Особливості розвитку сучасного вітчизняного театального мистецтва та усвідомлення ним свого місця в загальному європейському контексті актуалізують необхідність дослідження та використання потенціалу творчих методів, що за багато років довели свою продуктивність та ефективність, проте з плином часу спонукають до переосмислення і визначення нових напрямів і підходів.

Джерела та література

- Аристотель (1967). *Поетика*. Київ: Мистецтво. 136 с.
- Барба, Е. (2001). *Паперове каное*; пер. з англ. Микола Шкарабан. Львів: Літопис. 288 с.
- Гадамер, Ганс-Георг (2000). *Істина і метод*; пер. з нім. Київ: Юніверс. Т. 1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. 464 с.
- Декарт, Р. (2015). Міркування про метод (щоб правильно спрямовувати свій розум і відшукувати істину в науках). *Психологія і суспільство*, № 2. С. 37-46.
- Клековкін, О. (2013). *Театр при століку. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник*. Київ: Фенікс. 432 с.
- Кнебель, М. Й. (2020). *Про дієвий аналіз п'єси і ролі*. Львів, ЛНУ імені Івана Франка. 92 с.
- Корнієнко, Н. (2013). *Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея*. Київ: Альтерпрес. 264 с.
- Корнієнко, Н. (2019). *Театр і квантовий світ: Спокуси вільнодумства*. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса. 160 с.
- Творчий метод і естетичні категорії* (1986): зб. наук. праць, Дніпропетровськ. 95 с.
- Bartow, A. (2006). *Training of the American Actor*. Theatre Communications Group. 285 p.
- Chubbuck, I. (2004) *The power of the actor: The Chubbuck technique*. New York: Gotham Books. 388 p.
- Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 505 p.

References

- Aristotel (1967). *Poetika* [Poetics]. Kyiv: Mistetstvo. 136 p. [in Ukrainian]
- Barba, E. (2001). *Paperove canoe* [Paper canoe]; per. z angl. Mikola Shkaraban. Lviv: Litopis. 288 p. [in Ukrainian]
- Gadamer, Gans-Georg. (2000). *Istina i metod* [Truth and method]; per. z nim. Kyiv: Univers. T.1: Hermenevtika I: Osnovy filosofskoi hermenevtiki. 464 p. [in Ukrainian]
- Dekart, R. (2015). *Mirkuvannay pro metod* [Considerations about the method] (shob pravilno spryamovuvati sviy rozum i vidshkoduvati istinu v naukah). *Psihologiy i suspilstvo*, № 2. P. 37-46. [in Ukrainian]
- Klekovkin, O. (2013). *Teatr pri stoliku* [Theatre at the table]. *Metodologiya teatroznavstva: Podorozhnyi shodennik*. Kyiv: Feniks. 432 p. [in Ukrainian]
- Knebel, M. Y. (2020). *Pro dieviy analiz piesy i roli* [About the actionable analysis of the play and the role]. Lviv, LNU imeni Ivana Franka. 92 p. [in Ukrainian]
- Kornienko, N. (2013). *Nelineyne teatro(mistetstvo)znavstvo: postneklasichniy landshaft* [Non-linear theater(art)studies: postnonclassical landscape].

- Vid Fausta do Proteya. Kyiv: Alterpres. 264 p. [in Ukrainian]
- Kornienko, N. (2019). *Teatr i kvantoviy svit* [Theatre and the quantum world]: Spokusi vilnodumstva. Kyiv: NTSTM ім. Lesya Kurbasa. 160 p. [in Ukrainian]
- Tvorchiy metod i estetichni kategori* [Creative method and aesthetic categories] (1986) : zb. nauk. Prats/ Dnipropetrovsk. 95 p. [in Ukrainian]
- Bartow, A. (2006). *Training of the American Actor*. Theatre Communications Group. 285 p. [in English]
- Chubbuck, I. (2004). *The power of the actor: The Chubbuck technique*. New York : Gotham Books. 388 p. [in English]
- Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater* [Postdramatic theater]. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 505 p.

Yevhen Loktionov

Method – artistic method – creative method: in the context of stage practice

Abstract. Purpose. Having identified the main features and structural components of the creative method as a way of knowing reality and transforming it into scenic artistic images, focus attention on the problem of the creative method in modern Ukrainian theater practice. **Research methodology.** The analytical method is used in the study of the topic, which is fundamentally important in reflecting the process of changing views on this problem and the extent of its development. The article also used the structural-functional method, which allows the investigated phenomenon to be considered as a set of certain structural elements or subsystems that, influencing each other and conditioning each other, ensure the functioning of the system itself. In the end, the historical-dynamic approach is used to identify historical regularities, in the process of which technical, production aspects, external factors of theatrical creativity acquire the status of artistic principles. An attempt was made to establish a connection between the technological conditions of stage spaces and theatrical vocabulary. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that at this stage of the development of the domestic theater there is a lack of theoretical investigations aimed at understanding the peculiarities and specifics of the creative method as a specific way of transforming life's reality into stage images. An attempt was made to prove the feasibility of using the potential of specific (in particular, sketch) creative methods. **Conclusions.** The main structural components and principles of the creative method as a specific way of transforming reality into scenic artistic images, transforming everyday knowledge of life into a certain extramundane, artistically meaningful reality are defined.

Keywords: stage art, method, artistic method, creative method, sketch method, artistic content.

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

Daria Rudaia,
Postgraduate student of the Theatre Studies
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ВІЗУАЛЬНА СКЛАДОВА ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ ВИСТАВИ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК (на прикладі постановок Київського муніципального академічного театру ляльок на лівому березі Дніпра)

Анотація. Мета статті – виявлення специфіки формування образної системи вистави на прикладі сучасних постановок українського театру ляльок. **Методологія дослідження.** У статті застосовано функціонально-типологічний метод, що посприяв визначенню функцій засобів виразності та виявленню специфіки синтезу елементів образної системи вистав. Використано метод системного та художньо-композиційного аналізу для вивчення вистав і теоретичного обґрунтування тенденцій у формуванні образної системи вистав сучасного театру ляльок України. Застосовано метод компаративного аналізу для порівняння робіт митців різних художньо-естетичних уподобань, а також застосовано метод узагальнення для формування висновків. **Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні специфіки формування образної системи вистав театру ляльок у контексті сучасного мистецтва; аналізі театральних постановок митців-сучасників; дослідженні взаємодії засобів виразності у формуванні художнього образу вистав українського театру ляльок. **Висновки.** За допомогою аналізу низки вистав сучасного українського театру ляльок показано специфічні особливості цього виду театального мистецтва, зокрема: метафоризація художнього оформлення вистави, подача режисерських інтерпретацій обраних тем та сюжетів через поєднання ілюстративності й знаковості. Кожен елемент образної системи вистави відіграє свою роль, а їхня взаємодія створює цілісну візуальну концепцію, забезпечуючи гармонію між візуальним і драматургічним аспектами вистави, залучаючи глядачів до дослідження різних шарів постановки.

Ключові слова: образна система, художній образ, сценографія, засоби виразності, театр ляльок.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасний етап розвитку мистецтва театру ляльок об'єднує різні тенденції. Окрім вдосконалення традиційного формату ширмових вистав, що збагатилися новітніми конструкціями та різноманітними способами їхнього використання, відбуваються пошуки нових театральних форм, здійснюються експерименти у сфері сценічних прийомів. Взаємодія різноманітних засобів виразності формує художні елементи, що у своєму поєднанні перегукуються, співпрацюють і доповнюють одне одного, утворюю-

чи при цьому певну цілісність, для визначення якої використовується поняття «образна система».

Дослідження процесу стилістичної трансформації сучасного мистецтва театру ляльок України як унікального явища культурного синтезу традиційної та експериментальної творчості дає можливість розглянути специфіку образної системи кожної вистави.

Мета статті – виявлення специфіки формування образної системи вистави на прикладі сучасних постановок українського театру ляльок.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Поняття «образна система» застосовується у цій низці наукових праць щодо різних мистецьких явищ. Розгляду образних систем української художньої культури в історичному та типологічному аспектах у сферах театру, музики, образотворчого мистецтва присвячено колективну монографію науковців ІМФЕ ім. М. Т. Рильського (2019). Про чинники формування образної системи вистав українського театру 70–80-х років ХХ століття йдеться у дослідженнях Валерія Фіалка (Фіалко, 2015). Його ідеї знайшли продовження в працях його наступників, як-от у статті Руслана Никоненка, який приділяє увагу розгляду принципів формування художньо-образної системи вистави (Никоненко, 2022).

Юрій Мельничук, висвітлюючи режисерські підходи в роботі над літературними текстами, оперує поняттями «концепція вистави» та «образна система вистави» як взаємопов'язаними та взаємообумовленими (Мельничук, 2021).

Увагу сучасних дослідників привертають механізми формування нових творчих перетворень візуальних засобів у складних образних системах (Plassard, 2022).

Проблеми створення сценічного образу стають центральними в працях українських дослідників театру ляльок. Ольга Бучма розкриває, при чому, особливості цього творчого процесу через характеристику роботи з театральними ляльками різних систем (Бучма, 2013), а також природу сценічної правди у контексті психофізичного створення образу у театрі ляльок (Бучма, 2021). Інші аспекти проблеми висвітлює Руслан Неупокоев, зокрема, через уточнення визначення специфіки мистецтва ігрової ляльки (Неупокоев, 2018).

Однак питання про специфіку та шляхи формування образної системи витворів мистецтва сучасного театру ляльок України не втрачає своєї актуальності.

Виклад основного матеріалу. Театр є видом мистецтва, що постійно оновлюється через пошук нових прийомів, спрямованих на втілення творчого задуму через посередництво релевантної задуму системи образів. Художні образи вистави вибудовуються у певному умовному просторі за заданими правилами, зумовленими творчим задумом. Образна система вистави складається з численних взаємопов'язаних елементів – створених відповідно до драматургії й режисерської концеп-

ції сценографії, сценічної дії та освітлення, мізансцен, костюмів, музичного супроводу.

Мистецтво театру ляльок має низку засобів виразності, притаманних лише йому. Особливого значення в образній системі вистав театру ляльок набуває візуальна складова, утворена з сукупності зображень, символів, метафор, завдяки яким глядачі можуть бути занурені до подій вистави, відчувати емоції персонажів і переживати їхню історію. Образи, кольори, форми й світло допомагають створити візуальну мову, яка доповнює словесний сценарій, розширюючи його зміст. Символічна образність театру ляльок реалізується через використання усіх засобів образотворчого мистецтва – об'єму, виразного силуету, кольору тощо – у різних поєднаннях.

Проте спосіб створення художнього образу на сцені театру ляльок, що лежить в основі, – це лялька, якою керує актор, або предмет, що виконує роль ляльки, який містить у собі розробку і організацію візуальних образів та композицій, що передають історію, емоції й ідеї на сцені.

Завдяки здійсненому О. Бучмою аналізу виразальних засобів основних систем ляльок ми можемо класифікувати їх за принципом існування на сцені: на ширмі (закритого типу) та на планшеті сцени (відкритого типу). «У сучасному мистецтві театру ляльок визначаються сім основних, принципово різних за технікою керування, систем театральних ляльок: лялька-рукавичка; тростяна; маріонетка; планшетна; площинна; вертепна; скафандрова. Кожна із цих систем має свої технічні особливості роботи з нею і передбачає свої психофізичні умови існування поряд із собою актора-лялькаря» (Бучма, 2013, с. 190-198).

Лялька стає свого роду інструментом здійснення «магії» цього виду театру – «оживлення» неживого, коли «неживий предмет за допомогою актора починає поводитись як жива істота, – саме ця риса і вважається головним фактором специфіки» (Неупокоев, 2018, с. 27-34).

Дідьє Плассар вважає, що кожна лялька насправді подвійна: від обличчя, яке може бути абсолютно реалістичним, через гру з розмірами та обмежену рухливість кінцівок та міміки, і до дивного звучання матеріалів, з яких вона зроблена, або присутності ляльководи – все це оживляє матеріальність, що існує під його ілюзорним життям (Plassard, 2022).

Доповненням до вищесказаного будуть слова О. Бучми з її статті: «Основний прийом театру ля-

ляльок полягає у незвичній формі проживання актором сценічної правди в момент «пристосування» власного голосу та почуттів до стороннього об'єкта з порушеними життєвими пропорціями, або взагалі у відсутності схожості з будь-якою істотою, яка могла б колись існувати на земній кулі» (Бучма, 2021, с. 235-238).

Образну систему вистав театру ляльок можна поділити на декілька основних елементів:

– **Ляльки** – виступають головним образотворчим засобом у виставах даного виду мистецтва, можуть бути виготовлені з різних матеріалів (дерево, тканина, пап'є-маше, пластик тощо), можуть мати рухомі елементи, які дають акторам-лялькарям можливість керувати їхніми рухами і виразністю. Розмір, форма, матеріал, дизайн і характер впливають на сприйняття глядачів та передачу смислового навантаження. Різновиди ляльок можуть варіюватися від класичних до гібридних форм. Ляльки мають свою зовнішність, дизайн, рухові можливості та характеристики, що допомагають створювати образи персонажів. Рух ляльок контролюється акторами-лялькарями, і він відіграє важливу роль у передачі дійства та емоційної виразності. Механізми (маріонеткові нитки або інші засоби керування) допомагають створювати реалістичний і динамічний рух.

– **Сценографія**. Образна система містить у собі вибір та організацію декораційного простору на сцені. Декорації, фони, реквізит та інші елементи, які створюють візуальне оточення для вистави, можуть бути спеціально розробленими для певної вистави, що є доречними відповідній системі ляльок з урахуванням їхньої розмірності й особливостей. Великі конструкції, які створюють тло та простір для дії вистави можуть відтворювати реалістичні локації, абстрактні або символічні образи.

– **Костюми**. Оскільки ляльки не мають живих тіл, костюми виступають важливим елементом, що допомагає визначити характери ляльок, їх стиль, соціальний статус і виражати їхні індивідуальні риси. Ляльки можуть мати свої власні костюми, грим та аксесуари, які допомагають акцентувати їхній образ і характер. Одяг акторів, який допомагає втілити образи персонажів та передати їхню психофізику, може бути історичним, фантастичним, сучасним або символічним.

– **Композиція** – визначає розташування ляльок, декорацій та інших елементів на сцені, створюючи гармонійний візуальний образ. Ви-

користання простору, різних рівнів, перспектив і фокусних точок допомагають створювати цікаві образи і передавати сюжет.

– **Освітлення**. Правильне використання світла і тіней має значний вплив на візуальну ефективність вистави з ляльками, що допомагає наголосити образи, розташувати акценти й створити потрібну атмосферу. Фонові проєкції, які використовують відео або фотографії, що відображаються на спеціальних екранах або поверхнях, створюють віртуальні образи або розширюють простір сцени.

– **Музика**. Музичний супровід має емоційне та смислове навантаження, виокремлюючи кульмінаційні моменти дійства. За наявності системи лейтмотивів музика стає структурованим і формотворчим елементом вистави, а використання ілюстративної (фонові) музики відповідає режисерському задуму, жанру, місцю, часу та дії.

Всі елементи образної системи взаємодіють між собою, щоб створити цілісну концепцію, забезпечуючи гармонію між візуальним і драматургічним аспектами вистави та залучаючи глядачів до дослідження різних шарів постановки, сприяючи збагаченню їхнього враження. Важливо зазначити, що система образів є унікальною для кожної постановки, створення якої є творчим процесом.

Процес формування образу вистави передбачає тісну співпрацю між режисером, художником, композитором, акторами, звукорежисерами та освітлювачами. Гармонійне вибудовування образної системи вистави залежить від злагодженої командної роботи. Спочатку аналізується текст п'єси або сценарій, вивчаються характери персонажів, атмосфера сюжету та ідентифікуються ключові моменти. На цьому етапі вирішуються питання щодо візуальної концепції (костюми, декор), музичного оформлення (звуковий дизайн, музика) та освітлення сцени. Усі елементи образної системи мають гармонійно взаємодіяти між собою, утворюючи цілісний образ вистави, який не лише переказує сюжет, а й передає глибокі підтексти, емоції і думки, що мають бути відчутними і зрозумілими глядачам. Наведемо міркування з цього приводу професійного режисера: «Очевидно, що пошуки метафори головного дієвого процесу, вихід на міфологію, літературні та мистецькі аналогії та рефлексії, які наблизять до передчуття образної системи, викличуть необхідні асоціації з сучасним життям. Обов'язковими є спільні з художником пошуки версій вирішення простору і часу майбутньої

постановки у вигляді перших ескізів та прирізок в макеті, передчуття основних фактур та матеріалів» (Мельничук, 2021).

Свобода вибору у створенні театральних постановок надає реальну можливість побудувати світ, який балансує на межі творчого вкладання підтекстів, символів, знаків, пропорційних винахідливості творця і сприймання тих смислів глядачем. У сучасному театральному процесі режисери самі пишуть тексти, обирають акторський склад, композиторів і художників за їхніми творчими роботами у створенні декорацій і костюмів. Також режисер бере на себе відповідальність за вибір стилю вистави, за сценарій, за привілеї вільно інтерпретувати те, що було задумано автором, та на цій основі будувати власні знакові образи. Все це допомагає створити художній світ, в якому ляльки ніби оживають, передаючи історії й емоції глядачам.

Одним з яскравих прикладів гармонійно створеної образної системи є вистава «Мюнхгаузен» (2020, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Р. Неупокоев, художник – В. Задорожня), що розпочинається з появи на сцені (перед завісою) головного героя – Мюнхгаузена. Відсуваючи завісу, він ніби пропонує глядачам зануритися у внутрішній світ головного героя, де, здавалося б, неможливі речі стають можливими. Посеред сцени споруджено скульптуру Мюнхгаузена в оточенні застиглих фігур акторів у «живому плані», які пізніше виявляться втіленням думок головного героя. Візуально це відображено у подібності образів персонажів не лише між собою, а й до головного героя. Мюнхгаузен вільно спілкується із власними думками, пояснюючи, що кожен може вистрибнути із власної шкіри і вдягнути на себе будь-яку іншу. Тобто кожен здатний стати тим, ким захоче. Ексцентричні діалоги доповнюються співами наживо (композитор – Є. Столяр) та сучасною хореографією (пластика – Д. Зенкін) – взаємодія цих елементів справляє повне враження мюзиклу.

Виставу вирішено у стилістиці стімпанку в поєднанні з елементами бароко, художник відмовляється від класичної ширми, проте її функцію виконують ефектні металеві гармати, які є трансформерами і впродовж усієї вистави змінюють свої образи то на Оленя із деревом на голові як духа надприродної сили, то на Рибу, яка поглинає цілий всесвіт, то на Ведмеда, що символізує смерть. Таку сценографію прийнято вважати дієвою і разом

із тим символічною, що своїми перевтіленнями дає лише натяки та обриси заявлених форм.

У виставі задіяно кілька систем ляльок: тростинна, планшетна та на штоках знизу, а сам Мюнхгаузен виступає перед глядачами то у «живому плані» актора-персонажа, то у ляльках різних систем і розмірів, що акцентує надможливість головного героя. Наприклад, у мізансцені, коли Мюнхгаузен (тростинна лялька) розгледів у «гармату-телескоп», що закинув топірець на Місяць й вирішує його повернути, – і ось перед глядачами вже маленька копія головного героя (планшетна лялька, не більше 15 сантиметрів завдовжки), яка дереться рослиною на місяць. У цей час «гармата-телескоп» трансформується у «гармату-супутник», як ознаку космосу, де поруч Мюнхгаузен витягує топірець з Місяця вже у іншому варіанті планшетної ляльки (більшою за розміром від попередньої мініатюри) і повертається на Землю, застрибуючи на одне з літаючих ядер. Отже, глядач постійно спостерігає за зовнішніми метаморфозами головного героя впродовж вистави.

Режисер працює в естетиці метамодернізму, що проявляється у виставі через головного героя, який за своєю натурою є надлюдиною, але не жертвовною, а здатною на все. Упродовж усієї вистави Мюнхгаузен перебуває в процесі самоідентифікації, намагаючись знайти для себе належне визначення: то він той, хто говорить правду; то він той, хто може літати на ядрі; то він той, хто може розбивати ворожі ядра королівським топірцем і навіть закинути його на Місяць, а потім вирушити до космосу, аби повернути топірець до Львівського музею. Та найголовніше – Мюнхгаузен стає тим, хто виводить людей зі шлунку риби, наче Ісус, який вивів душі старозавітних праведників із Пекла (відсилення до релігійного сюжету), що прирівнює головного героя до вищої сили. Наприкінці вистави Мюнхгаузен заявляє, що він той, хто він є. Знайшовши відповідь на питання самоідентифікації, головний герой долає зустріч зі смертю, що відносить його до символу метамодернізму. Художньо це відображається у виставі через взаємодію декількох складових образної системи. Крізь напівтемряву на сцені, серед густого диму, видніється промінь світла. Лунає мелодія, наче із музичної шкатулки, поступово нарощуючи гучність, що утримує глядача у стані очікування. Таке поєднання світлового та музичного оформлення стає метафоричним, нагадуючи

«світло наприкінці тунелю». Крізь серпанок ледь проглядаються силуети Мюнхгаузена із Ведмедем, що зіткнулися у танці смерті, де, здається, головному героєві вдається приручити саму смерть.

Барон Мюнхгаузен не той, хто розповідає всім дурниці й байки, він той, хто говорить правду, бо сам вирішує, що є правдою, а що ні. Йому не потрібні додаткові гаджети або суперздібності, аби вирішувати надзавдання, адже він віднайшов вищу форму у самому собі.

Іншим прикладом є вистава «Чому довгий ніс у слона» (2015, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Михайло Урицький, художник – Микола Данько), де монохромність образної системи вказує на розподіл світу на добро і зло, світло і темряву, чорне та біле. Сценічний простір вирішено завдяки чорно-білим резинкам, що постійно трансформуються на потрібне місце дії під час вистави. Мінімалістичні умовні декорації створюють широкий діапазон можливостей для ігрового простору, а поєднання акторів в «живому плані» разом з ростовими (скафандровими) ляльками і головним героєм – планшетною лялькою – демонструють відмінності вимірів існування як фізичного, так і психологічного усіх персонажів вистави, акцентуючи увагу на розумінні важливості розвитку саме метафізичного світу. Головний герой, прагнучи розвитку, вимушений протистояти пихатому оточенню, що уникає змін, та, подолавши усі утиски суспільства, допомагає побачити картину світу не лише у чорно-білому кольорі, а й відчути різні його відтінки.

Грим акторів, костюми розписані тотемними малюнками, пластика (рухи акторів) та хореографія відображають культуру племінних народів. Музичне оформлення доповнює картинку африканського світу відповідними мелодіями з акцентом на ритмах ударних інструментів. Гармонійне поєднання цих елементів створює чіткий і виразний художній образ вистави.

Приклад цікаво вибудованої системи образів показано у виставі «Була у Зайчика хатинка» (2017, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – С. Забродін, художник – В. Задорожня). Історія про Зайця, який через шахрайську маніпуляцію Лисиці, впустивши її до власної хатинки, через проявлену доброту опиняється на вулиці з однією валізкою. У виставі відбувається взаємодія вивідної ляльки та акторів у «живому плані». На акторах костюми з довгими заячими

вухами, що перегукуються з головним героєм, в їхніх руках валізки, завдяки яким і розігрується дійство, позначаючи різні місця дії.

Образна система вибудована на ефекті ілюзорності. Заєць і Лисиця виконані у системі планшетної ляльки, заявляючи глядачам двох головних персонажів, що протистоятимуть одне одному впродовж усієї вистави. Однак лялька Лисиці повністю асоціюється із образом морквини, тим самим не даючи Зайцеві відчути потенційну загрозу, тому що замість звичного відчуття небезпеки щодо ворога, він вбачає у Лисиці саме безпечне і приємне – їжу. Декілька інших персонажів створюються на очах у глядачів із підручних матеріалів: Ведмідь народжується з рюкзака, Бик – з хмаринки, а Вовк – із рукавички. Така поява зазначених вище ляльок натякає глядачам на існування цих персонажів не у реальності, а у підсвідомості головного героя, який намагається набути сили і хоробрості, аби захистити свою домівку, проте уявна сила не допомагає впоратися з підступністю Лисиці. Лише тоді, коли Заєць зустрічається із Півником (ніби своєрідне усвідомлення і прийняття тієї зі своїх субособистостей, що вирізняється гострим розумом і кмітливістю), він розуміє, як повернути собі власний дім. Лялька Півника створена пласкою, із сяючим оком, і нагадує флюгер, як символ мінливості, що вказує на можливості головного героя змінити обставини, скеровуючи думки у потрібному напрямку. Зайцеві, завдяки створеній ним ілюзії небезпеки для його ворога, вдається таким самим маніпулятивним способом, що його використовувала Лисиця, позбутися її назавжди.

Символічні декорації виступають певним позначенням місця дії. Три умовні сосни разом із трьома валізами (що належать акторам-персонажам у «живому плані») різних розмірів формують планшет сцени для відповідної системи (планшетної) вивідної ляльки. Кольорова гама відповідає картинці лісу, а освітлення допомагає підсвітити потрібні нюанси.

Розглянемо ще один приклад влучно вибудованої образної системи у виставі «Каракулі каракуля» (2024, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Г. Тюпін, художник – В. Задорожня) ширмового формату з використанням тростинної системи ляльок. Головний герой Баранчик Каракуль не відповідає вимогам суспільства, що проявляється у неприйнятті «мистецтвознавцями» художньої творчості молодого таланту. Баранчик інтерпретує

навколишнє середовище через завитки свого хутра і тому картини створює саме через техніку каракуль. Він створює портрет Каракулезубозавра, над яким насміхається оточення, говорячи, що такого не існує – тим самим оточення не визнає творчість Каракуля, через яку він самоідентифікується. У той момент, коли «академіки» художнього світу говорять головному героєві, що його творчість не заслуговує називатися мистецтвом, Каракуль вирішує залишити суспільство, яке його відторгає. Він відправляє у подорож, упродовж якої рятує тих бідолашних звірів, які не можуть прийняти себе у цьому світі. Створюючи їхні каракульні портрети, Баранчик демонструє їм власну красу через своє світобачення, допомагаючи побороти їхні страхи і комплекси. Подолавши чималий шлях, Каракуль зустрічається із тим Каракулезубозавром, якого намалював найпершим. Наче відбувається усвідомлення однієї з власних субособистостей, яка не була прийнята суспільством, але яку він тепер прийняв сам. У той момент, коли головний герой, пройшовши шлях становлення, приймає свою особистість і вже не потребує схвалення оточення, він повертається додому, і суспільство нарешті бачить Каракулезубозавра, не лише приймаючи особистість Баранчика Каракуля, а й допомагаючи йому створити школу художньої творчості. Тобто ми бачимо становлення особистості головного героя, який не поступився власними принципами, подолав усі страхи та невпевненість і прийшов до того, щоб допомагати іншим відкривати свою індивідуальність.

Головним художнім образом у виставі виступають каракулі, з яких створено не лише портрети, намальовані головним героєм, а й саму ляльку Баранчика і ляльку Каракулезубозавра. Особливість художнього вирішення полягає ще й у використанні нових технологій у поєднанні з «чорним кабінетом» у ширмовому форматі вистави (дворівнева ширма дає змогу персонажам природно змінювати місце дії). Такий прийом надає можливість при повному ЗТМ (затемнення сцени) на очах у глядачів вимальовувати портрети персонажів вистави спеціальним лазерним олівцем, що акцентує увагу на зображенні, яке світитися впродовж кількох хвилин. Завдяки такому інструменту головний герой і створює свої каракульні шедеври. А сам Баранчик та його субособистість у вигляді Каракулезубозавра створені яскравими і кольоровими, що артикулює інакшість головного героя від суспільства, яке, на відміну від Каракуля, виконано у приглушених

тонах. Каракулезубозавр створений із завитків, як і сам Каракуль, що і наводить на думку про зв'язок Баранчика з намальованим ним персонажем, який випромінює силу та впевненість, що їх врешті-решт головний герой віднаходить у собі самому. Це транслює ідею, що найчастіше герой, якого ми так потребуємо, вже є всередині нас.

Не менш цікавим прикладом є постановка «Був собі Пес» (2023, КЗ ТВЗК «Театр ляльок на лівому березі Дніпра», режисер – Р. Неупокоев, художник – В. Задорожня). На початку вистави перед глядачами відкривається глибоке темно-синє небо із зірками, на тлі якого виділяється величезне яйце-крашанка, як символ начала (зародку життя), яке складається із декількох частин, наче пазл, у вигляді пташок. Навколо цього яйця ми бачимо рух якоїсь субстанції, адже ці безликі тіла (театральні костюми на акторах – комбінезони, що покривають кожну частину тіла і навіть обличчя) повністю зливаються із зоряним небом, стаючи помітними лише через рухи акторів. Тобто режисер заявляє нам про деяку іншу форму життя, що відрізняється від людської. Потім ця інопланетна сутність просвічує крашанку променями світла, внаслідок чого яйце-пазл розпадається на частини у вигляді пташок, які розлітаються вусібіч, символізуючи процес народження і подальший розвиток. Частини цього яйця-пташки виконують роль різномірневої ширми, на яких упродовж вистави розігруються фрагментарні сюжети, тому що основна дія відбувається у відкритому прийомі на планшеті сцени. Головний герой – Пес, що стає причетним до витівок інопланетних істот, зазнає життєвих змін. Через викрадення космічними прибульцями корови господарів, він опиняється у темному, холодному лісі, зіштовхуючись із кошмаром наяву. Задля того аби повернути своє попереднє комфортне життя, Псові доводиться подолати власні страхи і прийняти у собі одну зі своїх субособистостей у вигляді Вовка, який знає, яким чином не просто вижити у моторошному лісі, а й віднайти шлях додому. По поверненню, здавалося б до колишнього життя, Пес отримує навіть більше, ніж мав раніше, видаючись героєм-рятувником в очах своїх господарів. Тобто ми бачимо один з етапів еволюції головного героя, якому доводиться зіткнутися із труднощами на своєму шляху, аби стати сильнішим (кращою версією себе) та віднайти спокій. По завершенню вистави, пташки злітаються воедино, аби знов утво-

рити яйце. Прийом рондо в цьому разі символізує «повернення усього на круги своя», наголошуючи безперервність життя і постійне переродження.

У виставі задіяно дві системи ляльок (планшетні й плоскі на штоках знизу), актори у «живому плані» – також двох видів (інопланетна раса – костюми-комбінезони, людська – у вигляді двох героїнь-жінок, створених за подобою фарфорових ляльок – архетипи матері та молоді дівчини, де жінка може бути власне жінкою, натякаючи на матриархальність українського народу, або ж бути Дівою, що дає нове життя).

Робота художника потребує окремої уваги, адже самі лише костюми жінок продумані до найменших деталей, які хочеться роздивлятися впритул. Сукні, головні убори, грим грамотно акцентовані сценічним світлом, утворюючи ефект фарфорових ляльок.

Доповнює шедевральну картинку музичне оформлення вистави. Композитор (Є. Столяр) створює обробку (свого роду кавер-версію) української народної пісні «Ой, у вишневому садочку...», надаючи їй містичності, додаючи звучання сучасних інструментів, різні електронні звуки, ритмічний малюнок, що викликає асоціації з жанром менуету, поєднуючи його з вокальним виконанням у народному стилі. Завдяки такій інтерпретації відома народна пісня осучаснюється й органічно вписується до художнього образу вистави, наголошуючи актуальність українського фольклору в сьогоденні.

Усі елементи художнього синтезу мають бути повноцінними та цілісними й водночас збігатися за рівнем довершеності, аби не суперечити одне одному і вибудовувати органічну систему образів. Проте бувають постановки, у яких домінантну функцію виконує сценографія, виступаючи вагомим і значущим компонентом у визначенні образної системи вистави.

Прикладом такої формоутворювальної функції сценографії, що проростає з роботи художника, є вистава «Івасик-Телесик» (2023, Рівненський академічний обласний театр ляльок, режисер – Олена Ткачук, художник – Інесса Кульчицька). Образна система вистави вибудовується через декілька обрядів: це і обряд родючості, й обряд ініціації, і молитва. Візуально це відображено через декорації. Обряд для родючості зображено через мотання колони, якій співались колискові й із якої «народився» син. Елементи мотання мають і ширма, і костюми акторів. Супроводжується дійство колисковою,

що виступає як культурний код. Колискова стає провідником через смерть до нового народження головного героя, Івасика-Телесика. Історія хлопчика-воїна, який, зникаючи дитиною, самостійно долає ворогів і повертається додому воїном, здатним упоратися із перешкодами на своєму шляху, демонструє обряд ініціації головного героя, який мав вирости і змужніти. Видається важливим виокремити саме один найголовніший образ вистави – руки матері. На сцені це показано через декорації у вигляді жіночих долонь завбільшки з акторів у «живому плані», які виконують різні функції. Спочатку ці долоні перетворюються на люльку, щоб заколисати сина, потім стають щитом задля його захисту, пізніше трансформуються в крила, що допомагають синові дістатися дому. Тобто впродовж вистави глядач спостерігає за дією сценографією, де величезними долонями керують актори у «живому плані», створюючи потрібні смисли. У фіналі костюми і декорації частково переплітаються і вимальовують образ Божої Матері – як символ потужного захисту материнської любові.

Ляльки виконано у площинній системі, наче вирізані з дерева, як символ Роду, зв'язку між поколіннями. Основними кольорами вистави виступають чорний та білий, і лише червоний і його відтінки стають додатковими акцентами на монохромному полотні. Освітлення сповнює картинку глибиною і таємничістю образів. А музичне оформлення надає завершеності художньому образу вистави, через набір різних колискових – від старовинних до сучасних.

Зорові образи «витають» за собою всі інші складові образної системи, утворюючи оригінальні сценографічні вирішення вистави.

Висновки. Театр ляльок має різноманіття технічних форм і засобів втілення сценічних образів, де основним інструментом виступає театральна граюча лялька. Природа театру ляльок безмежна у поєднанні різних систем і видозмінюється залежно від художнього завдання, що виникає перед ним. Метафоризація художнього оформлення вистави нині становить найпопулярнішу сценографічну тенденцію сучасного театру ляльок України. Режисерські інтерпретації обраних тем і сюжетів подаються через поєднання ілюстративності й знаковості. Кожен елемент образної системи вистави відіграє свою роль, а їхня взаємодія створює цілісну візуальну концепцію, забезпечуючи гармонію між візуальним та драма-

тургічним аспектами вистави та залучаючи глядачів до дослідження різних шарів постановки, сприяючи збагаченню їхнього враження.

Візуальна складова, зрештою, стає системоутворювальною у формуванні образів вистави, адже саме з ідеї режисера у співтворчості з художником народжується зерно образу, з якого і проростає подальша система образів кожної вистави.

Джерела та література

- Бучма, О. Є. (2013). Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем. *Культура України*. Вип. 41. С. 190-198. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_41_24
- Бучма, О. Є. (2021). Теорія «надмаріонетки» Гордона Крега як виражальний засіб театру ляльок. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 39. С. 235-238. DOI: 10.32461/2226-2180.39.2021.238730
- Мельничук, Ю. С. (2021). Режисерська концепція як шлях до створення образної системи вистави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал, № 3. С. 267-272.
- Неупокоев, Р. (2018). Онтологія мистецтва театральної ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. Вип. 23. С. 27-34 с.
- Никоненко, Р. М. (2022). Вплив розвитку сценографії на художньо- образне трактування в пластичній режисурі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 42. С. 127-132.
- Образні системи української художньої культури в історичному та типологічному аспектах: театр, музика, образотворче мистецтво*. Колект. монографія [гол. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 588 с. ISBN 978-966-02-9008-2
- Фіалко, В. (2015). Сценічний час як дієвий чинник формування образних систем вистав українського театру 70–80-х років XX століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 17. С. 29-34.
- Френкель, М. (1987). *Пластика сценічного простору*. Київ: Мистецтво. 220 с.
- Plassard, D. (2022). Scenes of disquiet. *Contemporary Puppetry and Criticism* / Editor-in-Chief Igor Tretinjak. Osijek : Academy of Arts and Culture. P. 19-27.

References

- Buchma, O. Ye. (2013). Osoblyvosti stvorennia stsenichnoho obrazu z teatralnymy lialkamy riznykh system [Features of creating a stage image with theatre puppets of different systems]. *Kultura Ukrainy*. Vyp. 41. P. 190-198. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_41_24 [in Ukrainian]
- Buchma, O. Ye. (2021). Teoriia «nadmarionetky» Hordona Kreha yak vyrazhalnyi zasib teatru lialok [Gordon Craig's «über-marionette» concept as an expressive means of a puppet theatre]. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats*. Vyp. 39. P. 235-238. [in Ukrainian]
- Fialko, V. (2015). Stsenichniy chas yak diievyi chynnyk formuvannia obraznykh system vystav ukrainskoho teatru 70–80-kh rokiv XX stolittia [Stage time as an effective factor in the formation of figurative performance systems of the Ukrainian theatre of the 70s and 80s of the twentieth century]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 17. P. 29-34. [in Ukrainian]
- Frenkel, M. (1987). *Plastyka stsenichnoho prostoru* [Plasticity of the stage space]. Kyiv: Mistectvo. 220 p. [in Ukrainian]
- Melnichuk, Yu. S. (2021). Rezhyserska kontseptsiiia yak shliakh do stvorennia obraznoi systemy vystavy [Directing concept as a way to create a figurative system of performance]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*: nauk. Zhurnal, № 3. P. 267-272. [in Ukrainian]
- Neupokoiev, R. (2018). Ontolohiia mystetstva igrovoyi lialky yak kulturne vtilennia spetsyfyichnykh zasobiv vyraznosti. [The Ontology of Play Puppetry Art as a Cultural Embodiment of Specific Means of Expression]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho: zb. nauk. prats*. Vyp. 23. P. 27-34. [in Ukrainian]
- Nykonenko, R. M. (2022). Vplyv rozvytku stsenohrafi na khudozhno- obrazne traktuvannia v plastychnii rezhysuri [Influence of Scenography Development on Artistic Interpretation in Plastic Directing]. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr*. Vyp. 42. P. 127-132. [in Ukrainian]
- Obrazni systemy ukrainskoi khudozhnoi kultury v istorychnomu ta typolohichnomu aspektakh: teatr, muzyka, obrazotvorche mystetstvo. Kolekt. Monohrafiia : [hol. red. H. Skrypnyk] ; NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Ryl'skoho. Kyiv, 2019. 588 p. ISBN 978-966-02-9008-2 [in Ukrainian]
- Plassard, D. (2022). Scenes of disquiet. *Contemporary Puppetry and Criticism* / Editor-in-Chief Igor Tretinjak. Osijek : Academy of Arts and Culture. P. 19-27.

Daria Rudaia

**The specificity of the figurative system of performances
of the contemporary Ukrainian puppet theatre**

Abstract. Purpose. Identification of the specifics of the formation of the pictorial system of the performance on the example of modern productions of the Ukrainian puppet theatre. In the article an attempt is made to define the peculiarities of the figurative system of the performances of the contemporary puppet theatre using the new means of expression of the synthetic theatre art. Examples of well-chosen figurative system in performances of contemporary Ukrainian puppet theatre are analyzed. **Research methodology.** In the article the functional and typological method is applied, which helped to define the functions of the means of expression and to identify the specifics of the synthesis of the elements of the figurative system of performances. The method of systemic and artistic-compositional analysis was used to study the performances and theoretically substantiate the trends in the formation of the figurative system of performances of the contemporary puppet theatre of Ukraine. The method of comparative analysis was used to compare the works of artists with different artistic and aesthetic preferences, and the method of generalization was used to draw conclusions. **The scientific novelty** of the research is to identify the specifics of the formation of the figurative system of puppet theatre performances in the context of contemporary art; to analyze the theatrical productions of contemporary artists; to study the interaction of expressive means in the formation of the artistic image of Ukrainian puppet theatre performances. **Conclusions.** Based on the analysis of a number of performances of contemporary Ukrainian puppet theatre, the article reveals the specific features of this type of theatrical art, in particular: metaphORIZATION of the artistic design of the performance, presentation of directors' interpretations of selected themes and plots through a combination of illustrative and symbolic. Each element of the play's visual system has its own role, and their interaction creates a coherent visual concept, ensuring harmony between the visual and dramatic aspects of the performance and involving the audience in exploring the different layers of the production.

Keywords: figurative system, artistic image, scenography, means of expression, puppet theatre.

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

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

ДУАЛІСТИЧНИЙ ВИЯВ У ПОСТАНОВЦІ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»

Анотація. Мета статті – виявити особливості дуалістичної моделі неокласичного балету як системи доктрин, образів і значень, що становлять художню основу однієї з найпомітніших і, певною мірою, визначальних подій українського мистецького простору. **Завдання дослідження:**

- окреслити дуалістичну модель створену львівськими митцями, її детермінанту та структуру;
- декодувати сенсові пазли конструкції, закладені постановниками;
- диференціювати лінійні й опосередковані бінарні опозиції;
- порівняти алгоритми дії та приховані пружини балансів-контрбалансів процесу протиборства

протилежних доктрин.

Методологія дослідження включає використання системного аналізу, що обумовлено необхідністю виявлення і диференціації окремих бінарних груп і значень на рівні усієї структури. Герменевтичним методом автор послуговується для дослідження специфіки розгортання відповідної мистецької інтерпретації неокласичного балету, а також застосовує структурно-семіотичний метод для розкриття окремих сцен і значень. **Наукова новизна** статті полягає у розгляді неокласичної хореографічної постановки оптикою бінарної опозиції – двох протилежних доктрин. Дослідження охоплює різні змістовні пласти дійства, виявляючи відповідний концепт – складову моделі Абсолюту, що суміщає у собі драматично-актуальні образи сьогодення, міфологічну частину та гуцульську обрядовість із проблематикою соціуму й особистості. Автор пропонує семантичний, «двоелементний ключ», що дає змогу розкодувати окремі сцени та значення, виявити мистецькі механізми їх дії. Розширено та доповнено теоретичну базу зі специфіки сучасної неокласичної хореографії як жанру, який містить у собі комплікативну смислову складову. **Висновки.** Дуалістичний чинник неокласичного балету слід розглядати каталітичним фактором усього дійства. Створена постановниками двоелементна модель, сягає своїми коренями маніхейської системи поглядів та частково відображає болгарське Богомільство (тісно пов'язане з гностичним вченням). Разом із тим, такі її особливості як гуцульська обрядовість (колядки, співанки, прощальні голосіння, народні пісні, ритуали і традиції), доктринальна міць, образна надчуттєвість, різноманітність художньої репрезентації, глибина постановочного вирішення та складна хореографічна структура, перенароджують дійство у незвичайно оригінальний, суто національний витвір. Разом із тим перевідкривають українську хореографію у її розвитку, формуючи прогресивні виміри.

Ключові слова: душа предків, світло і тіні Львівської опери, модель самопожертви–перенародження, опозиційна бінарність «Тіней забутих предків», гуцульське світобачення.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Створюючи власну модель світобачення на сучасному етапі, митці – для залучення глядацької аудиторії і створення оригінального художнього образу спектаклю – прагнуть віднайти нову форму художньої подачі та більш відповідні глядацьким запитам інструменти. Дуже часто цей процес дає зворотний ефект і шкодить загальному рівню дійства. На шляху вирішення такого завдання, слід виокремити знаходження та використання релевантної постановочної форми і методів, що відповідають сучасним тенденціям освоєння сучасної багаторівневої змістовної структури вистави. Такого рівня робота вимагає поєднання яскравої хореографічної форми й необхідності залишатись у межах відповідності «форми–змісту», виходу за межі шаблонного прочитання, а також уникнення при цьому квазісучасних епатажних вирішень.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Розгляду дуалістичної складової індивіда присвячена публікація аспірантки Трушевської А. В. «Дуальність як корінь самотності в жанрі моноопери на прикладі «людського голосу» Ф. Пуленка» (Вісник НАКККіМ, 2024, № 2, с. 411-415), де основна увага зосереджена на психологічних особливостях предмету. Дослідниця переважно ставить акцент на внутрішніх особливостях змінних психологічних станів – саморуйнівній поведінці Жінки з моноопери Ф. Пуленка «Людський голос», явищі самотності. Разом із тим відповідні психологічні та психофізичні стани не розглядаються як найгостріша проблематика, пов'язана із актуальними обставинами екзистенційного протистояння двох доктрин – добра і зла у наші дні. У монографії «Свідомість як суб'єктивність: таємниця Я» (Запоріжжя: Просвіта, 2017 р.), Д. П. Сепетий окреслює теоретичні засади розуміння двоїстості як свідомості–фізичної реальності (матерії). Дискурсивні позиції, аргументи і теорії ХХ та початку ХХІ століття, не відображають проявів феномену в мистецькій сфері. Рефлексії музикознавиці Лілії Назар-Шевчук «Світло від тіней», що досліджують (аналогічно із автором цієї статті) неокласичну хореографію «Тіні забутих предків», були опубліковані на сайті <https://mus.art.co.ua> з березня по травень 2024 року. У них достатньо детально проаналізовано різні складові спектаклю: задум, му-

зику, хореографію та окремі сцени. Відстежується унікальність постановки, зокрема сцен пліток (через фіксовані рухи та пози, що відображають суть пліток), води (за рахунок візуального ряду, костюмів, пластики) та роль світлової партитури із власними сенсами. Як висновок музикознавиця наприкінці виявляє високу постановочну та виконавську майстерність митців і стверджує, що «Унікальна “зіграність” усіх чинників, дослівна монолітна злитність цілого авторського колективу <...> засвідчує вияв колосальної сили духу <...> всіх учасників процесу» (Назар-Шевчук, 2024, ЕР). Попри достатньо глибоке осягнення досліджуваного матеріалу, авторка праці не ставила собі за мету фокусуватись на дуалістичному аспекті та виявляти специфіку його екзистенції. Відповідно протистояння двох доктрин на загальноструктурному рівні фактично не розглядається. Через недостатню кількість матеріалу (саме із українською композиторсько-постановочною основою), ґрунтовні дослідження виявів відповідного аспекту в хореографічному мистецтві ймовірно здійснюватимуться через певний часовий проміжок. Наразі більшої уваги у розгляді бінарного протистояння, на думку автора, потребує поєднання континуативності із актуальним екзистенційним аспектом. Опертям для написання статті, окрім друкованих і відеоматеріалів Львівської національної опери, слугують публікації музикознавців і театрознавців, а також діячів театрального мистецтва країни. **Мета статті** – виявити художні особливості та іманентні складові дуалістичного аспекту як комплексу естетично-етичних та ціннісних поглядів, образів, ідей, мотивів і дій, репрезентованих у постановці.

Виклад основного матеріалу. Неокласичний балет за повістю М. Коцюбинського був ініційований до постановки директором – художнім керівником Львівської національної опери, народним артистом України, професором В. Вовкуном, який одночасно є ще й керівником проекту/автором лібрето/режисером. Прем'єра створювалась у межах програми розвитку «Український прорив» (В. Вовкуна), якою передбачається комплекс стратегічних дій із руху театру у європейських художніх координатах і застосування кращих менеджерських практик задля виробництва європейського культурного

продукту українськими митцями. Репрезентована глядачу 02.12.2024 року хореографія є результатом наполегливих зусиль цілої групи митців, об'єднаних ініціатором. Серед творців проєкту:

І. Небесний (учень М. Скорика) – автор музики;

Ю. Бервецький – диригент-постановник;

А. Буйнаускас (Литва) – сценографічне оформлення та художнє світло;

Н. Міщенко – художниця костюмів;

В. Яценко – хормейстер-постановник.

Поєднання постановниками сценічної матриці та мотивів повісті М. Коцюбинського, що являє собою один із найвидатніших зразків національної літературної творчості, створює проєкт, який значно відрізняється від знайомого нам класичного балету. Окремо слід зазначити, що музику було написано на замовлення львівського театру одним із кращих композиторів України Іваном Небесним. Натомість хореографічні напрацювання балетмейстера-постановника А. Шошина через пандемію коронавірусу а потім і війну чекали свого часу понад три роки. Проте дочекались. Постановка здобуває прихильність у професійних спільнотах, про що свідчать нагороди VI Всеукраїнського Фестивалю-Премії «GRA» (із міжнародним складом журі) «За найкращу танцювальну виставу і виставу фізичного театру» та «За найкраще хореографічне рішення вистави» (А. Шошин). А незмінні аншлаги на виставі доводять прихильність глядача. Тож варто зазначити про надзвичайну необхідність таких проєктів для соціокультурного середовища, адже специфіка оперно-балетного мистецтва, у порівнянні з іншими видами театрального мистецтва на загальнонаціональному рівні, полягає у певній інерції та усталеності підходів. А оскільки «<...> Створення і плекання спогадів, символів, міфів, вартостей і традицій визначають унікальну культурну спадщину кожної етнічної спільноти і нації» (Сміт, 2009, с. 59), то одним із найбільших викликів для його розвитку треба визначити штучно створену (радянською владою і не лише нею) «перерваність» і перешкоди для розвитку національного творчого процесу у попередньому столітті (що не подолано й досі). Як наслідок маємо критично малу кількість національного композиторського доробку (критично важливого елементу для балету чи опери). Також гостро постає необхідність у зміні пострадянських постановочних практик через рух до європейського мистецького різно-

маніття. Адже досі у театрах використовується: «<...> соцреалізм як метод. Красива картинка, пафос і буквальне зображення лібрето <...> Але світ пішов набагато далі! Усяке мистецтво має бути актуалізоване, торкатися сьогодення <...> А соцреалізм – декоративний, професійний і застиглий» (Неборак, 2023, EP).

Концепт *протистояння* своїми коренями сягає достатньо давнього часу: «<...> в релігійному світогляді нашого народу ми помічаємо багато таких елементів, які прямо ведуть нас до мотивів, характерних для іранського та ірансько-геленістичного синкретизму: тут і дуалізм, з уявленням, що проміж себе борються двоє начал <...>» (Штепа, 1927, с. 126). Проте постановницька диференціація запропонованого протистояння «Між Добрим і злим <...>» набуває особливої глибини «<...>, що з дуалістичного погляду *становить зміст усієї історії світу і всього його життя*» (Грушевський, 1960, с. 404). Авторів статті не доводилось бачити схожу роботу на сцені національних оперно-балетних театрів, яка б увібрала в себе риси західноукраїнські, більш навіть гуцульські джерела – у ній часто виявляємо значну *доктринальну контрастність, вона містить більш очевидні та насичені складові. Їх у досліджуваному балеті розвивають автентичні прояви космогонічного циклу – пара птахів, вогонь і вода. Міфічна основа доповнюється значним автентичним філософсько-світоглядним та ідентифікаційним полем (гуцульські колядки, співанки, прощальні голосіння, народні пісні, ритуали й традиції.*

Тканина хореографічного полотна пронизана бінарно-опозиційним протистоянням вітальних і мортальних енергій, що являє собою концепт боротьби життя зі смертю. Міфічний герой в особі Івана Палійчука, від перших тактів прологу й аж до самого закінчення всієї сценічної дії, протистоїть первісному злу і його метаморфозам, втілюючи на сцені моральні цінності: «<...> стійкості, самопожертви <...> вірності вічним істинам, духовної сили <...>» у подоланні «<...> проблем на межі життя і смерті <...>». (*Літературознавча Енциклопедія*, 2007, т. I, с. 222). Міжособистісне (герої-антигерої) й архетипічне протистояння (природи і людини, світла і темряви тощо), доповнюється міфологемами (жертвності й воскресіння, згубної пристрасті, поневолення душі та її спасіння тощо), а також давніми кодами предків. Актуальна трагічність сьогодення межує із уні-

версальними духовними цінностями, зіткненням особистості й соціуму.

Оскільки: «Давня українська язичницька міфологія у своєму християнізованому вигляді – один із яскравих феноменів українського національного і культурного буття... Сучасна духовна культура українського народу може бути повною і зрозумілою тільки після з'ясування тих першопочатків, що сформувалися і утвердилися <...>, а після прийняття християнства дали нову якість, яка ось уже століттями є душею народної культури, не дає їй загинути навіть у найжорстокіших катаклізмах нових часів» (Мишанич, 1992, с. 82-83), у вересні 2024 року, автор цієї статті, в межах наукового дослідження, здійснив подорож до села Криворівня, де, за словами його жителів, насправді відбувалась історія, що дала поштовх для написання М. Коцюбинським власної повісті. За розповіддю мешканки села, лише кілька поколінь тому в її родині жінка молилася Богу та ходила до церкви, тоді як її чоловік звертався до ранішнього сонця. Віра у божественне походження людини межувала із культом сонця, що було доволі поширеним явищем серед гуцулів. З нього починалась і ним закінчувалась життєва подорож: «Сонце то облич Божа <...> як лише чоловік народить ся, то відриває ся кусень сонця, з якого повстає зьвізда, а як чоловік умирає, то его зьвізда гасне і паде <...> Коли умерлий був праведний чоловік, то зьвізда вертає до сонця, а як ні, то паде у сьвіт». (Шухевич, 1899, с. 8). За гуцульськими прадавніми язичницькими віруваннями душа після смерті тіла повертається до своєї світлої домівки, до бога-сонця, відповідно до астрально-солярного походження людини. «У <...> переказі з Гуцульщини маємо твердження про «сонячну» природу людини: доля людини зв'язується з уявлінням про сонце. Життя людини, її народження й смерть – відхід од сонця й поворот до сонця. Всеньке життя людське – то змагання повернутися до свого початкового джерела, з'єднатися знов з сонцем: народитися-відірватися од сонця, померти-повернутися до сонця» (В. Петров, 1927, с. 99). Серед іншого автор статті також особисто обстежив «Хату-Гражду» і зафіксував, що всередині цієї історико-архітектурної пам'ятки містився ще один яскравий приклад співіснування християнства із язичництвом у гуцульському світобаченні. Так, на нижній частині автентичної дерев'яної балки перекриття даху будівлі розташовано вирізьблений майстром

двоелементний символ, що являє собою екстраполяцію колективного несвідомого у зовнішній світ. Він складається із «Сонця»–«Квітки-життя» (ліворуч), праворуч якої християнський хрест – архетипічна четвериця із чотирьох трикутників, пара яких водночас також може формувати квадратний ромб-чотирикутник (фото 1).



Фото 1. «Сонце»–«Квітка-життя» (ліворуч) та хрест (праворуч)

Такі геометрично-символічні елементи, як ромб, коло та хрест, простежуємо також у балеті «Тіні забутих предків» на вбранні «предків» і головного героя (фото 2, 2.1), проте цей аспект буде розкрито докладніше в іншій науковій розвідці автора.



Фото 2. Символ Хреста на костюмі Івана (ліворуч)
2.1. Коло-тетрактис із хрестом всередині (вбрання «забутих предків») (праворуч)

Двоелементна співвідносність знаходить своє відображення в художньому образі вистави загалом і вирішенні окремих сцен зокрема. Створюється постановниками у типах інтенції, діях персонажів і силі впливу на події, витворюючи «<...> зображення дуальності реального і містично-потойбічного світу <...> проявляється на всіх рівнях сценічної організації. Насамперед – у візуальному <...> сценографія балету вражає символічністю і деталізованістю» (Голінська, 2024, ЕР).

Сценографічне вирішення існування протилежних принципів, зіштовхує життя – як початок і смерть – як кінець, переплавляючи сенс у форму, а форму в новий сенс: «Природа розгортається

у вимірі простору, і тому першою характеристикою міфологічних уявлень про простір <...> буде його поєднання зі змістом <...> складається із сакральних предметів та місць <...> становлять зміст простору, і вони ж своїм існуванням і уможливають його» (Слов'янські вірування, 2009, с. 10). Вкрита рослинністю права бічна частина сценічного простору та невелика зелена галявина на авансцені, символізують інтроекцію вітальних сил всесвіту. Цій живій матерії (еквівалент доброї землі від Бога) та створеному на ній героями сакральному простору протиставляється моральність у вигляді прямовисної скелі-вертикалі на заднику сцени.

Важливою специфікою вистави також слід виокремити просторову реальність постановки – двоскладову співвідносність духу і матерії, що характеризується постійним намаганням темряви, всупереч прагненню Абсолюту до первісної гармонії, поглинути світло. Як відповідь на перманентно порушений баланс, Універсум, задля утримання встановлених параметрів, продукує інструменти рівноваги – елементи протилежної валентності, засоби контрбалансу. Таким чином, динаміку стану системи, що формується через зіткнення її фундаментальних механізмів – двох енергій – доктрин добра і зла, автор дослідження визначає рушійною силою всього дійства. Патерн їх співіснування, передбачає перебування другого у позиції актора, не підпорядкованого добру, де: «<...> Бог єсть чиста думка, розум, але матерія належить до сатанайла <...> В сих образах лишився дуалізм радикальніший» (Грушевський, 1960, с. 393).

Сценічне дійство авторства В. Вовкуна та А. Шошина слід віднести до моделі західноукраїнського типу, з причин набуття нею притаманного саме цьому регіону досить різкого двоскладового забарвлення. Разом із тим досліджувана робота посідає окреме місце з причин контрастного посилення у ній первісних позицій добра відносно першоджерела і аналогів. Виокремлюємо міфічну групу персонажів, серед яких розрізняємо: героя Івана Палійчука та його любаску Марічку Гутенюк; древніх світлих духів – душ предків. Диференціація героїв і антигероїв проявляється як дзеркальна четвериця. Дві пари втілюють протиставлення теологічної, божественної домінанти Христа та його нареченої – Церкви (Іван–Марічка), з одного боку, та їх темне відображення чаклуна–відьми (Палагна–Чугайстр), прототипом яких є нечистий, з іншого. Відбувається інтраполяція

зіткнення вічного й минушого у чуттєво-емоційну площину. Безсмертю небесної любові однієї пари протистойть земна плинність пристрасті іншої. Як зауважує А. Шошин: «Головні герої балету утворюють своєрідний квадрат: Іван і Марічка – світлі, люблячі душі, а Палагна і Чугайстер – уособлення їх протилежності. Ці дві пари символізують два різних види любові – божественну і земну» (*Shadows of Forgotten Ancestors. Interview with choreographer Artem Shoshyn*, 2024, EP).

Каркас постановки утворено такими бінарно-опозиційними лініями, як: любов–ненависть, спасіння–загибель, добро–зло, дух–матерія. Всередині структури відстежуємо художньо-пластичні образи відьми (Палагни), антропоморфного Чугайстра (одна дійова особа із мольфаром Юрою) і ворона (теріоморф втілення диявола). На одному з ними боці міфічні персонажі: антропоморфна прадавня нечисть; архетипічна Тінь разом зі світою; натовп, що «розпинає» Івана, маркований як *imago* біблейського «легіону»; «темні води» Черемоша, що убивають Марічку із первістком в утробі.

Сценічне світло посідає особливе місце, працюючи у концепції постановки як окремий образ, в т.ч. через групу сценографічних елементів, верхньої частини сцени, що складається із 12 паралелепіпедів зі світловими точками на їх нижніх торцях (фото 3).



Фото 3. Світлова група з 12-ти паралелепіпедів над головними дійовими особами

Вся тканина неокласичного балету просякнута сакральною позачасовістю й тонкими та складними міфічними образами. Важливий символ відстежуємо у пролозі. Він з'єднує давні часи із трагічністю наших днів, та: «<...> зосереджує в собі буттєву єдність національного та загальнолюдського» (Шестопалова, 1999, с. 39). Зіткнення протилежних світів з перших хвилин екстраполюється-перегукується із сьогоденням. Часова петля являє нам апокаліптичне «зло», застигле в момен-

ті нападу (зі схиленою «яструбиною» пластикою) над лежачим у білій сорочці Іваном (добро). Отож «...Кожний новий міф має викликати арочну асоціацію з аналогічними подіями минулого та омріяними надіями на майбутнє...» (Зеленін, 2018, с. 58-73).

Із подальшими тактами музики коханий Марічки знаходить у собі сили підвестись і продовжити двобій із нечистю, символічно відображаючи вікову, а водночас і актуальну, екзистенційну боротьбу народу. *Впродовж століть нищення наша стікаюча кров'ю батьківщина, метафорично уособлена Палійчуком, все ще здатна до спротиву черговій смертельній хижацькій атаці сусіда.* Врешті відступаюче зло в один із моментів лишає на грудях Івана кривавий відбиток долоні – символ інтенції до заволодіння душею. Таке метафоричне висловлювання збільшує масштабність дійства до намагання вирвати душу в самого етносу, що еквівалентно його духовному знищенню. Зчитуючи пролог як постановницький меседж до боротьби із оприявленою темрявою, що ховається під різними масками, виокремлюємо у ньому перманентно виникаючий надалі мотив «оволодіння душею» та етіологічно-мотиваційну функцію (опосередковано).

Серед центруючих художніх особливостей виявляється введення творцями до орбіти вистави світлих душ-предків роду. Надприродний незримий зв'язок із праотцями, який завжди посідав одне із найважливіших місць у віруваннях українців, створює екзистенцію на перетині ціннісної та етнічної (за Е. Смітом) моделей. Виходячи поза рамки зримої буденності, наші предки у постановницькому вирішенні персоналізують собою окремих колективний образ сакральної множинної душі всього українського метаєтносу, водночас будучи божественними посланцями у цей світ. Через автентичні колядки та голосіння, народні пісні й речитативи цей колективний образ відтворює/перенароджує правдиве значення власної культурної ідентичності та її духовних цінностей. Як одна із найважливіших режисерських особливостей твору, інтегрує актуальні й архетипічні пласти та виструнчує й вивершує постановку. Прабатьки з'являються поруч головних героїв у радісні чи критично-драматичні моменти життя: підтримуючи закоханих (адажію юної пари); духовною опорою (сцени Івана і Палагни, спогадів Івана); оплакуючи героя балету (сцена польоту душі у Вічність)... Власне, цей колективний образ виокремлюємо у дуалістичній моделі як незримо присутній поруч з Іваном духовно, надаючи сил

у: «протистоянні (духів – Прим. автора) природи і людини, суспільства і особистості» (*У Львівській опері відбувся допрем'єрний показ...*, ЕР). Саме суспільство тут постає таким, що уможливорює існування Палагни та Чугайстрів (чаклунів і відьом). Підживлюючи всередині себе існування зла, таке суспільство поступово перетворюється на архетипічно-біблійний натовп (прототип якого «легіон») і зводить головного героя зі світу...

Співіснування конфігурацій «порядку» та «хаосу» в поворотних моментах вистави потрібно інтерпретувати у розрізі дії одвічно полярних, взаємо-компенсуючих доктрин Універсуму, що прагне до рівноваги. *У системі, що перебуває в стані status quo чи прагне до його відновлення, дія однієї завжди передбачатиме contra principium – появу протилежної енергії та горизонту подій, як еквівалентну за силою відповідь.* Всередині більшості сцен виявляємо дію сил, що мають за мету руйнацію чи повернення до первинного стану. Слід розглянути у цій інтерпретації ключові сцени постановки, такі як: «народження кохання» під час міжродової ворожнечі Палійчуків і Гутенюків, смерть Марічки у водах Черемошу («сцена води»), смерть її коханого («убивство Івана») та фінальну – «відродження закоханих». Незвичайна сила народженого між Іваном та Марічкою кохання, що розриває замкнене коло міжродової ненависті, уособлює собою основну врівноважну складову вищого Абсолюту: «У втіленні цього модерн-балету ми тяжіємо <...> до глибокого осмислення проблем зла помсти, кола зла. Єдина можливість розірвати це коло – відповісти на зло добром. Саме так і чинять Іван та Марічка і перетворюють ворожнечу на справжню любов. Щире, безоглядне кохання є самою сутністю життя», – вважає В. Вовкун (*Гуцульський модерн на львівській сцені*, ЕР). Тож їх історія, розказана сучасною образно-кодовою мовою, вмілою рукою майстра перетворюється на епізоди у ланцюгу глобального зіткнення білої із чорною матерій, і навпаки. Любов хлопця й дівчини із ворожих родів виокремлюємо як основу постановочно-драматургічної канви сценічного дійства, «центруючий», метафізичний елемент усієї історії. Декодування символічності народженого між ними почуття (явленого у сцені «ярмарку») та їхньої ж зустрічі-перенародження наприкінці є одним із ключових за значенням для вистави режисерських висловлювань, яке формує смислове ядро всього концепту. Світло кохання, що його простежуємо у постановці

основою духовної світобудови і детермінантним вітальним фактором, перебуває під перманентною мортальною загрозою через полум'я родової ненависті, згубної пристрасті Палагни (опосередковано) та фальшивих цінностей соціуму. Будучи найважливішою інспірацією душ головних героїв, вогонь кохання є визначальним фактором відновлення чи порушення рівноваги Універсуму. Оптика двоєдності відкриває нам: «<...> Весь світ – немов суцільний організм, причому макрокосм і мікрокосм суть одно <...> У світі панують дві сили (фактори) – складаюча (alkoto) і розкладаюча (bontato), тобто сила стягуюча воєдино і розбиваюча (composibilitas, resolutilitas) <...> порушуючим принципом усього є вогонь <...> По суті вогонь – властиво найплинніший стан світової матерії. Вогонь, як найплинніший в своєму найчистішому стані, є світлом та іскрою. Тому вогонь є принципом, що порушує рівновагу тих двох згаданих сил-факторів, чим його роль в універсі дуже велика <...>» (Потушняк, 2003, с. 30-31).

Трактування розвитку стосунків головних героїв, включає важливу відмінність від оригіналу: Марічка тоне у ріці з майбутнім первістком в утробі. Вагітність слід розглядати як метафоричну дію джерела вітальної енергії, в розумінні єдино можливого у матеріальному світі процесу *перемоги над смертю – нового народження*. Тож мотив подальшого безжального вбивства любаски Івана духом ріки Черемош (сцена води), полягає у спробі реваншу за розірване дівчиною коло безглуздої, безпричинної міжродової ненависті та позбавлення пари здатності до відродження-продовження роду... Знищивши (фізично) фундаментальну рушійну силу всесвіту – любов, темрява схилить шальки терезів на свою користь... Забравши з цього світу мати із ненародженим дитям, річка поневолює у власному водоспаді її душу, що прагне спасіння. Даний мотив простежується опосередковано через простягнуті назустріч Палійчукові руки головної героїні (фото 4).

У самотнього героя попереду складні випробування...«клінічна психологічна смерть» (формулювання наше – П. Б.), подорож через смертельно небезпечний для духу простір зневіри... Почуттю до Марічки, що тепер живе лише у його серці (духовний вимір) на соціальному рівні протистоять *фальшиві цінності та ілюзії суспільства*, а на чуттєвому – *пристрасть майбутньої дружини* (світ тлінного).



Фото 4. Іван і Марічка. Мотив поглинання у художній інтерпретації постановників.

Двоскладовий аспект небесного й мирського у близькому зіткненні смерті із безсмертям, презентовано танцівниками Львівської національної опери також у символічній сцені «розп'яття Івана соціумом». До необхідності жертви-спокути за людські гріхи призводять фальшиві ціннісні орієнтації в цьому суспільстві. Тіло чоловіка підіймається натовпом над землею в положенні, що точно відповідає розп'ятому на хресті тілу Спасителя, красномовно демонструючи кризьчасову проєкцію на нього божественно-міфічних прототипів (фото 5). «Архетиповий мотив спасіння душі веде героя кризь страждання, біль, страх до самопожертви, оскільки архетиповою основою багатьох міфологічних сюжетів є процес індивідуації» (Лісюк, 2001, с. 266). Мотиву про прихід Христа, визволення через самопожертву і акту другого – духовного – народження фактично підпорядковано весь фінал вистави. Таке глибоке вирішення важлива особливість хореографічної постановки, що також відповідає засадничим християнським уявленням про зміст буття.



Фото 5. Біблійна проєкція Спасителя на коханого Марічки. Червона розщелина за Іваном – ознака дії темних сил

Плинність, будучи есенцією часу та реінтегративної (відновлювальної) стадії буття, символізується зіткненням смутку й радості у моменті прощання селян (нижній світ) із протагоністом. За розповіддю гуцулів з с. Криворівня, під час проводів небіжчика у останню путь, відбувались ігрища, які являли собою перехід до різного роду активностей (протилежних за настроєм до похоронного дійства, включно із оргіастичними). Цей ритуал (Лібрето, дія II, опис VII картини) віддзеркалює самобутнє гуцульське світорозуміння: «Про тіло забули <...> Молодиці липли до гри <...> вони охоче йшли цілуватись, байдужі до [рідних – Б. П.] чоловіків, які так само обіймали та тулили чужих жінок <...>» (*Лібрето вистави. Репертуар Львівської опери, ЕР*). Прощання переростає у танець, являючи профанний (нижній) світ незмінним у власній екзистенції. Добро і надалі залишається вразливим... Таким чином, за метафоричністю художнього висловлювання, проглядаються моторошні аналогії з сьогоденням, адже ідеологічне протистояння тіней та світла: «<...> в сучасному світі відбувається <...> на рівні протилежності глобальної ідентифікації особистості і локальної ідентифікації, яка визначається етнічною ідентичністю»... (Бердій, 2013, с. 414). Паралельно із цим, у іншому вимірі, відповідно до двоелементної моделі, божественна сила воскресляє душу мерця задля остаточного злиття водино із власною другою половиною навечно, як: «<...> утвердження перемоги піднесено-духовного життя <...> над самою смертю» (Тіні забутих предків. Іван Небесний. Буклет, 2023, с. 9). Душа дівчини знаходить свого коханого, а з її приходом смерть, як тлінне, відступає перед джерелом вічного життя. Таким чином, постановочне вирішення розширює мистецькі координати автентичних позицій двоелементної опозиційності, є актом позачасового тріумфу ціннісних категорій та справдження власного призначення принести любов у цей світ й не дати розірвати почуття – стати Любав'ю одне для одного у світі вічного.

Висновки. Розглядаючи хореографічну постановку Львівської опери «Тіні забутих предків» у дуалістичному фокусі, автором виявлено радикальну, комплікативну мистецьку систему опозиційних доктрин і різновалентних образів, притаманних не лише західноукраїнській традиції, а й більше гуцульському світобаченню. Разом із тим, такі особливості полотна як колективний образ духів

предків, модель самопожертви – перенародження Івана і їх з Марічкою воз'єднання, концепт Любаві як детермінанти Всесвіту, ціннісно-естетичні та світоглядно-філософські одкровення – формують унікальний комплекс новітнього національного мистецтва, долаючи дискретність національної хореографічної традиції. Сценічне дійство розглядається автором як таке, що за сукупністю власної специфіки формує модель, де універсальні та специфічно гуцульські (світоглядні) опозиційні вияви поєднані з модерновим постановочним вирішенням. Концептуальні, художньо-образні значення, перекодовують першоджерело у певний перенароджений хореографічний пазл, складаючи його частиною осмислення протистояння матерії та духу, яке, пронизуючи множиною метаморфоз, формує простір однієї із найбільш фундаментальних хореографічних робіт оперно-балетного мистецтва останнього часу, що «<...> йде по рейках творення абсолютно нової, самобутньої, культури <...> в контексті активного запиту суспільства на новий український культурний продукт» (*Новий український балет...*, ЕР). Розвиває, збагачуючи вже тепер і національну *театральну* традицію, адже «<...> саме в західно-українських *переказах* ся дуалістична [ідея-архетип – П. Б.] космогонія виступає <...> багатше і яскравіше, ніж де небудь <...>» (Грушевський, 1960, с. 400). Прадавні конструкти тлінного й нетлінного, перевіdkривають у режисерському концепті сам твір, разом з тим надаючи означень, які слід розглядати складовими нового національного оперно-балетного простору. Дослідження робить свій внесок у краще розуміння бінарного простору, адже його екзистенція є важливим кроком з перевіdkриття майже втрачених самобутніх значень, складовою зусиль з протистояння дискретності, з інтенцією «<...> проростити століттями гноблений етнічний спосіб власного руху, постійно спотворюваний, який майже втратив свої правдиві, природні першовитоки, який так довго і вимушено танцював “під чужу дудку”» (Назар-Шевчук, ЕР). Проте попереду – ще гігантський пласт наукової рефлексії, що досліджуватиме актуальні трагічні сторінки сьогодення, соціокультурні варіації та модальності у превенції проявам темряви, а також з її стримування у переможній боротьбі української нації.

Джерела та література

- Бердій, Т. (2013). Формування національної ідентичності: український контекст. *Гілея: науковий вісник*, № 5 (72). 36. наук. праць; гол. ред. В. М. Васькевич. Київ: ВІР УАН. С. 410-415. 966 с.
- Героїчне. *Літературознавча енциклопедія*: у 2 т. Т. 1 (2007). Авт.- уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія». 608 с.
- Голінська, О. (2024). *Бути вільним... Відчуття сили предків...* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://mus.art.co.ua/buty-vilnym-vidchuty-sylu-predkiv-zhyty-vichno-tini-zabutykh-predkiv/> (дата звернення 18.07.2024)
- Грушевський, М. (1960). *Історія української літератури*. Т. 4. Нью-Йорк: Видавниче товариство «Книгоспілка». 689 с.
- Гуцульський модерн на львівській сцені. (2023). [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://zaxid.net/gutsulskiy_modern_na_lvivskiy_stseni_n1575594 (дата звернення 11.07.2024).
- Зеленін, В. (2018). Історичний міфодизайн як психотехнологія сучасної інформаційно-психологічної війни: базові постулати, завдання та структура міфотворення. *Український психологічний журнал: зб. наук. праць*; гол. ред. І. В. Данилюк. Київ: КНУ ім. Тараса Шевченка, № 1 (7). С. 58-73. 200 с.
- Лібрето вистави. Репертуар Львівської опери. Балет. *Тіні забутих предків. Дія II. Картина VII*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://opera.lviv.ua/shows/tini-zabutykh-predkiv/> (дата звернення 25.07.2024)
- Лисюк, Н. (2001). *Поняття архетипу в народній культурі*. Київ: Дух і літера, № 7-8. С. 262-276.
- Мишанич, О. Післямова (1992); У кн.: Нечуй-Левицький І. (1992). *Світогляд українського народу. Ескізи української міфології*. Київ: АТ «Обереги». С. 88.
- Назар-Шевчук, Л. *Світло від тіней*. Ч. 1. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-i-chastyna-ideia/> (дата звернення 05.08.2024)
- Неборак, Б., Середа, І. (2023). *Інтерв'ю з В. Вовкуном*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://theukrainians.org/vasyl-vovkun/> (дата звернення 18.07.2024)
- Новий український балет у Львівській опері. *Zbruc*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/117042> (дата звернення 10.08.24)
- Петров, В. (1927). «Мітологема “сонця” в українських народних віруваннях та візантійсько-гелліністичний культурний цикл». *Етнографічний вісник*, № 4. Київ: Друкарня Української Академії Наук; гол. ред.: А. М. Лобода, В. П. Петров. С. 88-119. 200 с.
- Потушняк, Ф. (2003). Світогляд закарпатського народу. *Потушняк Ф. Я і безконечність: нариси історії філософії Закарпаття; упоряд., приміт. та післямова Р. Офіцинського*. Ужгород: Гражда. С. 75-88.
- Слов'янські вірування. *Писемні джерела до вивчення курсу «Релігієзнавство» для студентів гуманітарного факультету денної форми навчання*. (2009). Укладач В. О. Артюх. Суми: вид-во СумДУ. 130 с.
- Сміт, Е. (2009). *Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка*. Київ: Темпора. 312 с.
- Тіні забутих предків. Іван Небесний (2023). *Буклет Львівської національної Опери*. Львів. 67 с.
- У Львівській опері відбувся допрем'єрний показ... [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3794836-u-lvivskij-operi-vidbuvsja-opremernij-pokaz-vistavi-tini-zabutih-predkiv.html> (дата звернення 02.08.2024).
- Шестопалова, Т. (1999). Кореляція понять «архетипний образ-міфологема-символ-міф»: (на прикладі поезії П. Тичини). *Наукові записки НаУКМА*. Т.17: Філологія. С. 37-41, с. 39.
- Штепа, К. (1927). Проблеми античного релігійного синкретизму в зв'язку з мотивами староукраїнської легендарної творчості. *Науковий збірник*. Вип. 1-3. Держ. вид-во України, 1927. С. 114-127, с. 126.
- Шухевич, В. (1899). Гуцульщина. Част. 4. Львів: Верховина. Факсимільне видан. За кн.: *Володимир Шухевич. Гуцульщина*. Часть четверта. Наук. Товариство імені Шевченка у Львові. 302 с.
- Shadows of Forgotten Ancestors. *Interview with choreographer Artem Shoshyn*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://operavision.eu/performance/shadows-forgotten-ancestors> (дата звернення 15.08.2024).

References

- Berdiy, T. (2013). Formuvannya natsionalnoyi identichnosti: ukrayinskiy kontekst [Formation of national identity: the Ukrainian context]. *Gileya: naukoviy visnik*, № 5 (72). Zb. nauk. prats; gol. red. V. M. Vashkevich. Kyiv: VIR UAN. S. 414. 966 s. [in Ukrainian]
- Geroichne [Geroic]. *Literaturoznavcha entsiklopediya: u 2 t. T. 1* (2007). Avt.-uklad. Yu. I. Kovaliv. Kyiv: VTs «Akademiya». 608 s. [in Ukrainian]
- Golynska, O. (2024). *Buti vilnim... Vidchuti silu predkiv...* [To be free ... To feel the power of ancestors] [ER]. Retrieved from: <https://mus.art.co.ua/buty-vilnym-vidchuty-sylu-predkiv-zhyty-vichno-tini-zabutykh-predkiv/> [in Ukrainian] (visited 18.07.2024).
- Grushevskiy, M. (1960). *Istoriya ukrayinskoyi literaturi* [History of ukrainian literature]. T. 4. New-York, Vidavniche tovaristvo «Knigospilka». 689 s. [in Ukrainian]

- Gutsulskiy modern na lvivskiy stseni* [Hutsul modernism on the Lviv stage]. [ER]. Retrieved from : https://zaxid.net/gutsulskiy_modern_na_lvivskiy_stseni_n1575594 [in Ukrainian] (visited 11.07.2024).
- Libreto vystavy. Repertuar Ljvivskojji opery. Balet. Tini zabutykh predkiv* [Libretto of the performance. The repertoire of the Lviv Opera. Ballet. Shadows of forgotten ancestors]. P II. Act VII. [ER]. Retrieved from : <https://opera.lviv.ua/shows/tini-zabutyh-predkiv/> [in Ukrainian] (visited 25.07.2024).
- Ly'syuk, N. (2001). *Ponyattya arkhetypu v narodnij kul'turi* [The concept of archetype in folk culture]. Kyiv: Dukh i litera. Nr 7–8. S. 262-276. [in Ukrainian]
- Mishanich, O. Pislyamova (1992); U kn.: *Nechuy-Levitskij I.* (1992). Svitoglyad ukrajinskogo narodu. Es-kiz ukrajinskoyi mifologiyi [The worldview of the Ukrainian people. A sketch of Ukrainian mythology]. Kyiv: AT «Obereg». S. 88. [in Ukrainian]
- Nazar-Shevchuk, L. *Svitlo vid tinei* [Light from the shadows]. P.1. [ER]. Retrieved from: <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tinei-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-i-chastyna-ideia/> [in Ukrainian] (visited 25.08.2024).
- Neborak, B., Sereda, I. (2023). *Interv'yu z V. Vovkunom* [Interview with V. Vovkun]. [ER]. Retrieved from: <https://theukrainians.org/vasyl-vovkun/> [in Ukrainian] (visited 18.07.2024).
- Novyj ukrajins'kij balet u Ljvivskij operi [New Ukrainian ballet in Lviv national opera]. *Zbruc.* [ER]. Retrieved from : <https://zbruc.eu/node/117042> (visited 10.08.2024).
- Petrov, V. (1927). «Mitologema “sontsyia” v ukrajynskih narodnih viruvannyah ta vizantiysko-gellinistich-nij kulturnij tsiki» [The mythology of the “Sun” in Ukrainian folk beliefs and the byzantine-hellenistic cultural cycle]. *Etnografichnij visnik.* № 4. Kyiv: Drukarnya Ukrajinskoyi Akademiyi Nauk; gol. red.: A.M. Loboda, V. P. Petrov. S. 88-119. 200 s. [in Ukrainian]
- Potushnyak, F.(2003) Svitoglyad zakarpatskogo narodu [The worldview of the Transcarpathian people] / *Potushnyak F.* Ya i bezkonechnist: narisi istoriyi filosofiyi Zakarpattya / uporyad., primit. ta pislyamova R. Ofitsinskogo. Uzhgorod: Grazhda. S. 75-88. [in Ukrainian]
- Shadows of Forgotten Ancestors. *Interview with choreographer Artem Shoshyn.* (2024). [ER]. Retrieved from : <https://operavision.eu/performance/shadows-forgotten-ancestors> [in English] (visited 15.08.2024).
- Shadows of Forgotten Ancestors. Ivan Nebesnyi (2023). *Booklet of the Lviv National Opera*, Lviv. 67 s. [in Ukrainian].
- Shestopalova, T.(1999). Korelyaciya ponyat' «arkhetypnyj obraz-mifologema-symbol-eziyi P. Ty-chyny» [Correlation of concepts «archetypal image-mythologeme-symbol-myth»: (on the example of poetry of P. Tychna)]. *Naukovi zapysky' NaUKMA.* T. 17: Filologiya. S. 37-41, s. 39. [in Ukrainian]
- Shtepa, K. (1927). Problemi antichnogo religiynogo sinkretizmu v zv'yazku z motivami staroukrayinskoyi legendarnoyi tvorchosti [Problems of ancient religious syncretism in connection with the motifs of ancient Ukrainian legendary creativity]. *Naukoviy zbirnik.* Vip 1-3. Derzh. vid-vo Ukrayini, 1927. S. 114-127, s.126. [in Ukrainian]
- Shuhevich, Volodimir (1999). Gutsulshchina [Hutsulshchyna]. Chast. 4. Lviv: Verhovina. 02 s. Faksimilne vidan. Za kn.: *Volodimir Shuhevich. Gutsuischina.* Chast chetverta. Nauk. Tovaristvo imeni Shevchenka u Lvovi, 1904. 302 s. [in Ukrainian]
- Slov'yanski viruvannya.* Pisemni dzherela do vivchennya kursu «Religieznavstvo» dlya studentiv gumanitarnogo fakultetu dennoyi formi navchannya [Slavic beliefs. Written sources for the course “Religious Studies” for full-time students of the faculty of humanities] (2009). / Ukladach V. O. Artyuh. Sumi: vid-vo Sum-DU. 130 s. [in Ukrainian]
- Smit, E. (2009). Kulturni osnovi natsiy. Ierarhiya, zapovit i respublika [Cultural foundations of the nation. Hierarchy, covenant, republic]. Kyiv: Tempora. 312 s. [in Ukrainian]
- Zelenin, V. V. (2018). Istorichnij mifodizayn yak psihotekhnologiya suchasnoyi Informatsiyno-psihologichnoyi viyni: bazovi postulati, zavdannya ta struktura mifotvorennya [Historical Mythodesign as a psychotechnology of modern information and psychological warfare: basic postulates, tasks and structure of mythmaking]. *Ukrayinskiy psihologichnij zhurnal: zb. nauk. prats,* № 1 (7). gol. red. I. V. Danilyuk. Kyiv: KNU im. Tarasa Shevchenka. S. 58-73. 200 s. [in Ukrainian]
- U Lvivskij operi vidbuvsya doprem'ernij pokaz...* [Lviv Opera hosts a pre-premiere screening...] [ER]. Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3794836-u-lvivskij-operi-vidbuvsya-dopremernij-pokaz-vistavi-tini-zabutih-predkiv.html#> [in Ukrainian] (visited 02.08.2024)

Petro Beniuk

**Dualistic manifestation in the performance of the Lviv national opera
«Shadows of forgotten ancestors»**

Abstract. The *purpose* of this article is to identify the peculiarities of the dualistic model of neoclassical ballet as a system of doctrines, images and meanings that form the artistic basis of one of the most notable and, to some extent, defining events in the Ukrainian artistic space. The research methodology includes the use of system analysis, which is necessary to identify and differentiate individual binary groups and meanings at the level of the entire structure. The author uses the hermeneutic method to study the specifics of the deployment of the relevant artistic interpretation of neoclassical ballet, and also applies the structural-semiotic method to reveal individual scenes and meanings. The *scientific novelty* of the article lies in the exploration of the neoclassical choreographic production through the lens of binary opposition—two opposing doctrines. The study covers various content layers of the performance, revealing the corresponding concept – a component of the Absolute model that combines dramatically relevant images of the present, mythological part and Hutsul rituals with the problems of society and personality. The author proposes a semantic, «two-element key» that allows us to decode individual scenes and meanings, to reveal the artistic mechanisms of their action. The theoretical framework on the specifics of modern neoclassical choreography as a genre that contains a complementary semantic component is expanded and supplemented. **Conclusions.** The dualistic factor of neoclassical ballet should be considered a catalytic factor in the whole performance. The two-element model created by the directors has its roots in the Manichaeism system of beliefs and partially reflects Bulgarian Bogomilism (closely related to Gnostic doctrines). At the same time, its features, such as Hutsul rituals (carols, songs, farewell laments, folk songs, rituals and traditions), doctrinal power, figurative hypersensitivity, diversity of artistic representation, depth of staging, and complex choreographic structure transform the performance into an unusually original, purely national work. At the same time, they rediscover Ukrainian choreography in its development, forming progressive dimensions.

Keywords: the soul of ancestors, light and shadows of the Lviv opera, the model of self-sacrifice-rebirth, the oppositional binary of «Shadows of Forgotten Ancestors», Hutsul worldview.

Левицький Олександр Русланович,
аспірант кафедри хореографії та пластичного
виховання. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

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

АКТОР І МУЗИКА: КООРДИНАЦІЯ, ВЗАЄМОДІЯ, ПАРТНЕРСТВО

Анотація. *Мета статті* – дослідження основних важливих елементів творчої взаємодії між актором і музикою на сцені, а також надання практичних порад і вправ для покращення роботи актора з музикою. **Методологія дослідження.** В основі цієї статті лежить особистий студентський, акторський і викладацький досвід, а також спостереження за роботою інших акторів і режисерів у Новому музичному театрі та в інших проєктах. **Наукова новизна** дослідження полягає в ґрунтовному аналізі накопиченого акторського досвіду та його структуризації для молодих акторів і студентів. До сьогодні праці про значення музики в акторській майстерності стосувалися лише окремих її складових або ж розглядалися з точки зору театрознавства, тобто підходу теоретичного, а не практичного. Дане дослідження – поєднання наявної теоретичної бази з безпосереднім практичним акторським досвідом. **Висновки.** Досліджено значення музики у контексті вистави і в контексті акторської майстерності. Виділено основні етапи в підготовці актора до взаємодії з музикою, проаналізовано значення дисциплін «ритміка», «танець», «музична грамота», «сценічний спів» у процесі навчання студентів. Розглянуто різницю між фізичною і психофізичною координацією актора з музикою. Проаналізовані особливості роботи актора в музичних виставах і мюзиклах. Наведені практичні поради і вправи щодо покращення партнерства між актором і музикою.

Ключові слова: актор, акторська майстерність, музика, музична вистава, ритміка, хореографія, психофізична координація, темп, ритм.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сьогодні важко уявити будь-яку виставу без музичного оформлення. Кожний режисер використовує ті чи інші музичні засоби: це можуть бути і цифрові записи (фонограма), і живе інструментальне виконання або ж послідовність різних шумових звуків. До того ж, наявна тенденція до експериментів у виставах: наприклад, гра з текстом, зі світлом чи зі способом існування актора. Відбувається процес постійного пошуку, комбінацій, синтезу, викривлення трактування

тощо. Можуть змінюватися класичні твори та стилі, переплітатися, створюючи нові нестандартні образи на сцені. Однак музика, як і актор, залишаються незмінними учасниками театрального дійства. І для якісної вистави важливо, щоб усі дійові особи (в тому числі й музика) гармонійно співіснували в одному просторі, в контексті спільної історії, аби захопити увагу глядача і донести йому той чи інший задум. Тому важливо з'ясувати, які ж особливості взаємодії актора з музикою, в чому можуть виникати труднощі та як їх подолати.

Мета статті – виокремити основні етапи підготовки актора до роботи з музикою,

– визначити вплив музики на процес акторського існування,

– дослідити специфіку взаємодії з різними музичними формами в контексті жанру вистави і задуму режисера,

– запропонувати практичні кроки задля покращення взаємного розуміння в тандемі «актор – музика».

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Чимало праць написано про значення і місце музики в драматичному театрі. Наприклад, тільки у Галини Фількевич, видатної української музикознавиці й дослідниці, є цілий цикл праць, присвячених цій темі: «Музика в драматичному театрі» (2004), «Співдружність муз. Театр – Музика – Кіно» (2005), «Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії» (2006), «Музичний театр» (2012) та ін. Але цей матеріал, як зауважувала Г. Фількевич, «розрахований на студентів режисерської та театрознавчої спеціалізації» (Фількевич, 2004, с. 3). Однак питання специфіки взаємодії актора з музикою в драматичній виставі практично не розглядається. Це закономірно, тому що музикознавець не зобов'язаний розбиратися в елементах внутрішньої та зовнішньої акторської техніки.

Щодо публікацій акторів, то у цьому плані теж є свої нюанси, оскільки актор – насамперед практик. І якщо в нього є можливість безпосередньо працювати в професії (регулярно грати в театрі, зніматися в кіно чи займатися викладацькою діяльністю), то часу на наукові публікації не вистачає. Хоча справедливо буде зазначити, що є доволі багато книг, написаних акторами, зокрема зарубіжними акторами світового масштабу (Майкл Кейн, Алан Рікман, Метью Макконагі), однак вони переважно тяжіють до автобіографічності та мемуарності, й наявність якихось конкретних практичних порад – радше приємний бонус.

Чимало викладачів-практиків, які розуміли специфіку акторського існування зсередини, писали наукові праці про акторську техніку. Серед них Юрій Висоцький, Олег Шаварський, Марія Івашечкіна, Юрій Старостін. Вони приділяли увагу як внутрішній, так і зовнішній акторській техніці, досліджуючи питання сценічної дії, надзавдання, тренінгу, пластичної та емоційної виразності тощо. Робота з музикою згадувалась як складова, але не була центральною темою. Дана стаття зосереджує увагу саме на взаємодії актора з музикою.

Виклад основного матеріалу. Театр – це синтетичне мистецтво. Воно поєднує в собі літературу (слово, драматургія), живопис (сценографія, костюми), хореографію, музику та інші дотичні види мистецтва. Кожен з цих елементів має своє значення для вистави, збагачує її власними засобами виразності, які, зрештою, справляють на глядача сильніше враження, допомагають краще йому зануритися в дію, яка відбувається на сцені. Серед цих компонентів особливе місце посідає музика, тому що вона здатна по-особливому впливати на глядача, про що зауважувала Г. Фількевич: «музика володіє такими можливостями пізнання духовного життя людини, яких не має жоден з інших видів мистецтва. Музика здатна багато й різноманітно передавати переживання людини, її почуття, емоційно-психологічний стан» (Фількевич, 2004, с. 5). Як бачимо, значення і роль музики у театрі важко переоцінити. До речі, слово «роль» вжито не випадково, оскільки музичну складову вистави часто можна сприймати як окрему дійову особу. Однак основним виражальним засобом у театрі є актор – він провідник думки драматурга, задуму режисера і власної позиції. Отже, актор і музика фактично є невід'ємними діючими елементами вистави.

Одразу варто зазначити, що й у виставах, де музичний супровід відсутній, актору теж потрібно працювати з музикою, а точніше з інтонацією. «Музика тісно пов'язана з мовою <...>. Мова передає думки і почуття людини не тільки через значення слів, які вона вимовляє, але й через звучання голосу – зміну висоти звука і його сили, ритму мови й темпу, тобто через інтонацію» (Фількевич, 2004, с. 6). Тому для актора дуже важливо вміти працювати з музикою як з партнером.

З чого ж починається процес підготовки актора в даному напрямку? Якщо ми говоримо про професійний підхід, то початковий етап – це відбір вступників до профільного університету. Юрій Старостін, який багато років брав безпосередню участь у процесі вступної кампанії, зазначав, що під час творчих конкурсів «Нам важливо <...> не тільки чи є у абітурієнта музичний слух. Без нього на акторські та режисерські курси нікого не приймають. <...> також важливі ритмічність, пластичність, загальні фізичні можливості абітурієнта» (Старостін, 2019, с. 75-76).

Після відбору студентів розпочинається процес їхнього професійного навчання. З першого семестру майбутні актори починають вивчати ритміку і музичну грамоту. Це знання, які закладають основу

для подальшого розуміння актором музики. Заняття з музичної грамоти мають більш теоретичний характер. Студенти знайомляться з основними музичними термінами, поняттями, вивчають професійну лексику на кшталт «ритм», «темп», «чверті», «синкопа», «пауза», «тональність» тощо. Ці знання можуть бути корисні, але тільки у взаємодії з практикою (тому що, як зазначалося вище, актор – насамперед практик). Практичний же бік музичної грамоти студенти освоюють на заняттях з ритміки, де основним завданням є передавання ритму, музики та пауз тілом – тобто акторським інструментом. На цьому ж етапі починається процес координації актора з музикою: чітко зацентрувати руками чи ногами потрібну викладачеві (режисеру) чверть або витримати паузу і вчасно зробити крок з потрібного такту в музиці. Крім цього, напрацьовується відчуття темпу. Зазвичай вправи націлені на те, щоб студенти як одне ціле тримали заданий темп, не прискорювали і не уповільнювали його. Адже надалі це буде поширюватися і на темпоритм вистави, і на швидкість мовлення тощо. Також на заняттях з ритміки тренується ще одна дуже важлива для майбутнього професійного зростання якість – уміння тримати паузу. Вправи на цю тему мають технічний характер, але навіть у цьому технічному аспекті майже завжди студенти «лякаються» пауз і їм доводиться привчати свій організм витримувати паузу стільки, скільки буде потрібно. Надалі це буде реалізовуватися і на паузах драматичних (як у театрі, так і в кіно). На додачу, під час занять з ритміки у студентів нашого університету з'являється можливість передавати своїм тілом характер музики через авторські ритмічні етюди Юрія Старостіна (наприклад, іспанський характер, єврейський чи український). Ці етюди, окрім доволі складної ритмічної координації, привчають студентів до пластичної емоційної виразності через характерні національні мелодії. Тому ритміка для актора є своєрідним фундаментом для подальшої професійної взаємодії з музикою.

Наступний етап у процесі підготовки актора до роботи з музикою – заняття з танцю. Тут акторський інструмент вже безпосередньо працює у парі з музикою, координуючи ритм, темп і власне тіло. Складні специфічні пластичні рухи, які постійно змінюються і тривають певний проміжок часу, вдосконалюють партнерські стосунки «актор – музика», дають можливість практично відточувати майстерність роботи з музикою, а також привчають актора до професійної витривалості. Значення викладача є дуже важливим на цьому етапі розвитку студента. Як пра-

вило, танець викладають професійні хореографи, але дуже важливо, щоб вони враховували специфіку студентів. Викладачі-хореографи мають зважати на ту обставину, що вони займаються підготовкою акторів, а не танцівників, бо в цьому є принципова різниця: в танцівника на першому місці має бути техніка, а на другому – емоційна виразність. У актора ж, навпаки, – він може не так технічно і досконало виконувати рухи, однак має цим танцем діяти, і діяти в контексті вистави й своєї ролі. Український балетмейстер, педагог, народний артист України Сергій Бондур одного разу сказав своїм молодим артистам: «Малюйте музику руками». Таке формулювання завдання дуже добре підходить для акторів, оскільки це підключає їхню уяву і фантазію. До того ж починає відбуватися злиття актора з музикою не лише в ритмічному, емоційному та координаційному плані, а й у творчому, вільному, імпровізаційному.

Не менш важливими для актора є заняття зі сценічного співу, де студенти привчаються синхронізовувати звук із власним голосом. Це має значний вплив і на інтонаційний діапазон студентів, адже інтонація – це музика у слові, і чим різноманітніше й яскравіше актор використовує свій голос, тим виразнішими можуть бути його ролі.

Слід також сказати, що вміння грати на музичному інструменті (одному або декількох) є ще одним дуже вагомим плюсом. По-перше, це тренує координацію, тому що доводиться поєднувати різні рухи правої та лівої руки з внутрішнім відчуттям ритму та слухом. По-друге, вносить у особистий акторський «арсенал» ще одну навичку, що може бути корисною у тій чи іншій ролі. І, по-третє, допомагає покращити рівень взаємодії актора з музикою. Особливо цінно, коли актор може застосовувати знання з музичної грамоти на практиці й у разі гри на музичних інструментах. Тобто він уміє читати ноти, розуміє необхідну ритміку мелодії, може акомпанувати або вивчити невеличкий музичний мотив. Як у випадку з хореографією, так і в грі на музичних інструментах та співі – актор не зобов'язаний бути віртуозом і присвячувати цьому десятки років. Однак він має навчитися робити це точно і професійно з акторської точки зору, – тобто вміти діяти піснею чи грою на музичному інструменті в контексті свого персонажа для досягнення визначеного сценічного завдання. В сучасному культурному театральному світі режисери часто беруться до різноманітних експериментів з музичним оформленням вистав, тому важливо, щоб

актор – особливо молодий актор – був професійно оснащеним і готовим до цих експериментів.

Робота під фонограму – ще один підрозділ координації актора з музикою. Бувають ситуації, коли (з різних причин) у виставі використовують фонограму. В такому разі акторові необхідно мати хорошу музичну пам'ять і натреноване відчуття темпу й ритму, досконало знати текст (у випадку вокальної фонограми) чи мелодію (у випадку інструментальної фонограми), для того щоб можна було точно і технічно відтворити артикуляцію або рухи гри на певному інструменті та відрепетирувати імітацію виконання до досконалості. В результаті вдається створити професійну ілюзію, імітацію виконання музичного твору, що теж є доволі непростим сценічним завданням. Адже глядач може не зрозуміти, що актор працює не в ритм із музикою, але він точно відчує це, і, як наслідок, загальне враження від вистави буде зіпсоване.

Вищезазначені етапи стосувалися технічного боку роботи і взаємодії з музикою: ритмічність, термінологія, фізична координація тіла як акторського інструмента з музичним твором, зовнішня пластична виразність тощо. Однак є ще один бік – емоційний, внутрішній. Музика має потужний вплив не лише на глядача, а й на актора. Це очевидні й зрозумілі речі, особливо якщо враховувати, що актор – це людина творча і більш вразлива до внутрішніх подразників, більш рефлексійна. І саме через цю вразливість важливо вміти грамотно працювати з музикою в емоційно-психологічному плані. Настає етап, коли між актором і музикою зав'язуються не лише технічно-професійні, а й інтимні стосунки. Коли певне звукове оформлення стає однією з дійових осіб дійства, воно набуває особистого сенсу і значення, впливає або акцентує ті чи інші події у виставі. І для гармонійного співіснування акторові важливо зрозуміти, який сенс закладений у музиці, з якою він взаємодіє, дослідити її характер, її настрій, її слабкі і сильні сторони; відзначити моменти, які подобаються і викликають симпатію, та моменти, які розлючують або викликають роздратування і несприйняття. Це своєрідний процес знайомства як з новим партнером.

Партнерство з музикою, як і з іншою дійовою особою, може мати різний характер і різні сценічні завдання. Для початку потрібно визначити (самостійно чи з допомогою режисера), чи музика допомагає у процесі дії (виступає на твоєму боці, підтримує вчинки твого персонажа), чи перешкоджає (конфліктує, стоїть «по той бік барикад»). І від цього будувати подальші взаємозв'язки, формува-

ти своє ставлення до музичного твору. На цьому також наголошувала і Галина Фількевич: «Звуковий (тональний) образ вистави обов'язково має бути співпорядкований із загальносценічним образом, тобто музика і шуми не повинні існувати самі по собі, а в загальному контексті вистави, у взаємодії з іншими компонентами сценічного твору – акторською грою (образом дії)» (Фількевич, 2004, с. 50). Як наслідок, це поглиблює й акторське існування на сцені, насичує дію додатковою енергетикою, яку глядач, можливо, не розумітиме раціонально, однак відчуватиме ірраціонально. Це якісно інший рівень акторської майстерності, де з музикою доводиться взаємодіяти не лише на технічному, а й на емоційному рівні, зіставляючи свої внутрішні переживання з настроєм звуків. Таким чином, з'являється не просто фізична, а психофізична координація актора з музикою.

До речі, не зайве буде зауважити про можливий негативний ефект під час так званого «набору» за допомогою музики. Мається на увазі процес, коли актор має налаштувати свій організм на подальше сценічне існування в запропонованих драматичних обставинах. Часто студенти вмикають різні сумні мелодії в навушниках, які налаштовують їх на відповідну емоційну тональність. Це має певний ефект і справді може збудити потрібний внутрішній стан, однак такий підхід може викликати своєрідну «залежність», коли актор без музики вже не зможе налаштуватися на свою роль. Подібна проблема може з'являтися і під час репетиційного процесу, коли, наприклад, у якійсь сцені звучить потужна музика, яка артикулює драматизм чи піднесеність ситуації. Внаслідок численних репетицій під музику в актора може виникнути «звикання» до того ефекту, яке справляє на нього музичний твір. У цьому разі важливо навчитися в процесі репетицій ігнорувати музику, ізолюватися від неї, а в потрібний момент (у момент вистави) почути її як вперше і випустити у своє акторське єство.

Бувають випадки, коли музичне оформлення вистави має декоративний характер і не впливає на смисловий посил. У такому разі детальна і поглиблена робота з музикою може заважати і відвертати увагу актора від основних сценічних завдань. Однак, коли йдеться про музичні вистави, взаємодія з музикою посідає одне з чільних місць у процесі роботи над роллю. За період роботи в Новому музичному театрі під керівництвом Антона Полякова, нам вдалося зробити три вистави: «Закон» (В. Винниченко), «Мавка» (за драмою-феєрією Лесі Українки «Лісова

пісня») і «Двоє на гойдалці» (В. Гібсон). У кожній із цих вистав музика була окремою дійовою особою (слід зазначити, що для кожної вистави композитор Ілля Зуйко написав авторську музику). Наприклад, у виставі «Закон» було задіяно два інструменти: віолончель і фортепіано, де віолончель символізувала і наголошувала сюжетно-емоційну лінію Інни, а фортепіано передавало внутрішній світ Панаса Мусташенка. І під час репетиційного періоду режисер вибудовував взаємостосунки не лише між персонажами, а й між музичними інструментами.

Особливо цікавою була робота над виставою «Мавка». Одне з перших завдань, яке поставив режисер щодо роботи над роллю Лукаша, полягало в освоєнні гри на сопілці та діджиріду (австралійський етнічний інструмент корінних аборигенів). Композитор окремо прописав невеличку партію на сопілці для Лукаша, яку потрібно було вивчити і виконати. Це був цінний і корисний досвід використання теоретичних знань з музичної грамоти на практиці. До того ж, це додало ще одну фарбу до образу Лукаша. Водночас, в акторів була можливість активно попрацювати з музикою як із партнером. За задумом режисера А. Полякова, музиканти, які наживо грали кожної вистави, були вмонтовані в сценографію як духи дерев і брали активну участь у дії. Тобто у цій виставі актори мали взаємодіяти безпосередньо з музикою в образі музикантів–духів дерев. Окрім цього, у виставі були також і пластично-хореографічні, і вокальні епізоди, які вимагали від акторів відповідної професійної підготовки.

Говорячи про музичні вистави, не можна не згадати жанр мюзикл. Вистава «Мавка» не є мюзиклом, хоча й має певні спільні риси (наявність музичних, вокальних і танцювальних номерів). Однак загальний темпоритм вистави, її тон, жанр не підпадають під критерії мюзиклу. Акторський спосіб існування у таких виставах особливий і відрізняється підвищеними вимогами до підготовки виконавців, на чому наголошувала Г. Фількевич: «Універсальними здібностями – співака, танцівника, драматичного актора – мають володіти мюзиклові актори» (Фількевич, 2012, с. 82). Ймовірно, у цьому причина того, що серед студентських вистав майже ніколи не буває мюзиклів.

Існує чимало способів для покращення взаємного розуміння в тандемі «актор – музика». Більшість із них активно використовуються на заняттях з ритміки, основ сценічного руху, танцю, сценічного співу та акторської майстерності.

Навчальні плани, що базуються на багаторічному досвіді провідних викладачів, складені таким чином, щоб за відведений період навчання дати студентам можливість опанувати основні фундаментальні елементи акторської майстерності. Тому, передусім, потрібно сумлінно відвідувати заняття з вище вказаних дисциплін і виконувати завдання. Хоч яким би цей пункт був очевидним, не зайвим буде ще раз на ньому наголосити.

Для того щоб навчитися діяти музикою і впливати на партнера чи глядача, корисною може бути вправа «Диригент». З назви можна зрозуміти, що акторові потрібно завчасно вибрати якийсь музичний твір (це може бути твір різного жанру, починаючи з класичної музики і закінчуючи рок-н-ролом чи хард-роком), і «зіграти» диригента цього твору. В результаті виконавець повинен працювати чітко в ритмі музики, знати мелодику твору (тренувати творчу пам'ять), координувати рухи рук з ритмами, відчувати характер і емоційне забарвлення твору і, пропускаючи його крізь своє єство, впливати на партнера – заражати його цією музикою.

Ще одна корисна вправа полягає в тому, щоб актор навчився працювати врозріз із музикою. Наприклад, звучить спокійна класична інструментальна мелодія, а по дії студент гнівно рве листи чи якісь інші записи на клаптики, змітаючи все на своєму шляху. І, навпаки, – під швидкоку і навіть трохи агресивну музику студент може виконувати завдання «приспати немовля» або «скласти любовний вірш». Основна мета цієї вправи – зуміти свідомо абстрагуватися від впливу музики тоді, коли це потрібно.

Висновки. Музика – це невід'ємна частина театрального мистецтва, так само, як і актор. Ці два явища мають спільну мету – впливати на глядача. Процес освоєння принципів роботи з музикою непростий, комплексний і багатогранний, однак результат цієї роботи оснащує актора цілим арсеналом творчих інструментів і відчутно піднімає професійний рівень. Як наслідок, піднімається і загальний творчо-естетичний рівень у країні, адже з'являються актори, які готові реалізовувати авангардні та сміливі задуми сучасних режисерів. Це дає можливість експериментувати з новими формами, комбінувати жанри, шукати нові трактування і розвивати театральну культуру держави.

Надалі важливо дослідити особливості взаємодії актора з музикою на театральній сцені, на знімальному майданчику, у ляльковому театрі, в естрадних номерах тощо; а також надати практичні поради для покращення акторської техніки

в процесі роботи відповідно до конкретних професійно-творчих обставин і завдань.

Джерела та література

- Івашечкіна, М. (2024). Психофізичні техніки подолання м'язових блоків як елемент роботи режисера аудіовізуальних мистецтв з актором. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 34. С. 199-206.
- 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.
- Фількевич, Г. (2012). *Музичний театр. Навч. посібник*. Київ: Стилос. 88 с.
- Фількевич, Г. (2004). *Музика в драматичному театрі*. (Друге доповнене видання). Київ: КДІТМ імені І. К. Карпенка-Карого. 72 с.
- Шаварський, О. (2011). *Як стати актором*. Київ: Логос. 572 с.
- Caine, M. (2018). *Blowing the Bloody Doors Off: And Other Lessons in Life*. London: Hodder & Stoughton. 289 p.
- Rickman, A. (2022). *Madly, Deeply. The Diaries of Alan Rickman*. Edinburgh: Canongate books. 496 p.

References

- Caine, M. (2018). *Blowing the Bloody Doors Off: And Other Lessons in Life*. London: Hodder & Stoughton. 289 p. [in English]
- Filkevich, G. (2012). *Muzychnyi teatr. Navch. posibnyk*. [Musical theater. Study guide]. Kyiv: Stylos. 88 p. [in Ukrainian]
- Filkevych, G. (2004). *Muzyka v dramatychnomu teatri*. (Druhe dopovnene vydannia). [Music in the dramatic theater. (Second supplemented edition)]. Kyiv: Karpenko-Karyi Kyiv State Institute of Music and Drama. 72 p. [in Ukrainian]
- Ivashechkina, M. (2024). *Psykhofizychni tekhniky podolannia miazovykh blokov yak element roboty rezhysera audiovizualnykh mystetstv z aktorom* [Psychophysical techniques for overcoming muscle blocks as an element of the audiovisual arts director's work with the actor]. *Naukoviy visnik Kyivskogo natsionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vyp. 34. P. 199-206. [in Ukrainian]
- Rickman, A. (2022). *Madly, Deeply. The Diaries of Alan Rickman*. Edinburgh: Canongate books. 496 p. [in English]
- Shavarsky, O. (2011). *Yak staty aktorom*. [How to become an actor]. Kyiv: Logos. 572 p. [in Ukrainian]
- Starostin, Yu. (2019). *Stsenichniy rukh yak skladova profesiinoi pidhotovky aktora* [Stage movement as a component of the actor's professional training]. *Naukoviy visnik Kyivskogo natsionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vyp. 24. P. 75-78. [in Ukrainian]

Oleksandr Levytskyi

Actor and music: coordination, interaction, partnership

Abstract. Purpose of the article is to study the main important elements of creative interaction between the actor and music on stage, as well as to provide practical advice and exercises to improve the actor's work with music. **Research methodology.** This article is based on personal student, acting, and teaching experience, as well as observations of the work of other actors and directors at the New Music Theatre and other projects. **The scientific novelty** of the study lies in a thorough analysis of the accumulated acting experience and its structuring for young actors and students. Until now, works on the importance of music in acting have concerned only its individual components, or have been considered from the point of view of theater studies, i.e., a theoretical approach, not a practical one. This study is a combination of the existing theoretical framework with direct practical acting experience. **Conclusions.** The significance of music in the context of the performance and in the context of acting has been studied. The main stages in the preparation of an actor for interaction with music are highlighted, the importance of the disciplines «rhythmics», «dance», «music literacy», «stage singing» in the process of teaching students is analyzed. The difference between physical and psychophysical coordination of the actor with music is considered. The features of the actor's work in musical performances and musicals are analyzed. Practical tips and exercises to improve the partnership between the actor and music are given.

Keywords: actor, acting, music, musical performance, rhythmics, choreography, psychophysical coordination, tempo, rhythm.

Іванова-Гололобова Дар'я Олексіївна,
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,
Candidate of Art Studies,
Senior lecturer of the Puppet Theatre
Art Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ПОРТУГАЛЬСЬКИЙ НАРОДНИЙ ЛЯЛЬКОВИЙ ГЕРОЙ ДОН РОБЕРТО: НЕ ПОДІБНИЙ ДО ПОДІБНИХ

Анотація. Мета статті – порушити питання щодо відсутності в сучасному українському театрознавстві (й у навчальному процесі вищих і фахових закладів мистецької освіти України) систематизованої аналітичної праці з питань розвитку та становлення європейського театру ляльок. Запропонувати серію тематичних розвідок, присвячених образам народних лялькових героїв Європи, зокрема Португалії. **Методологія дослідження** базується на наступних наукових методах: пошуково-аналітичний (для збору інформації про португальський народний театр ляльок), компаративний (для порівняння народних героїв театрів ляльок країн західної Європи з ляльковим персонажем Португалії доном Роберто), метод систематизації (для аргументації самотності сценічного образу дона Роберто), метод узагальнення (для роботи над висновками). **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що це є першим зверненням до історії португальського народного театру ляльок в українській науковій думці загалом. Крім того, доведено, що дон Роберто як головний персонаж португальської лялькової ширмової комедії в сукупності рис своєї зовнішньої характерності суттєво відмінний від стандартизованого образу народного лялькового героя Європи, що знайшов своє втілення у рукавичковій ляльці. **Висновки.** Сформовано джерельну базу для дослідження народного лялькарства Португалії, зокрема з корпусу театрознавчих розвідок португальських теоретиків і практиків цієї справи. Дослідницькі матеріали статті відкривають українським лялькарям і вченим ширші перспективи для аналізу театру ляльок окресленого культурного регіону. Вперше розкрито художній потенціал головного лялькового персонажа Португалії дона Роберто. Шляхом аналітично-компаративістського аналізу у статті досліджені та пояснені причини різночитань португальськими лялькарями зовнішності, костюма цього героя, його аксесуарів та озвучування порівняно з іншими рукавичковими ляльками – протагоністами народних лялькових комедій Італії, Великої Британії, Франції.

Ключові слова: театр ляльок, лялька, образ, народний театр, Португалія, дон Роберто, зовнішня характерність.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Українська вища театральна школа лялькарів веде свій відлік з 1966 року, коли було здійснено перший набір студентів за спеціальністю «Актор театру ляльок» у Київському театральному інституті імені І. К. Карпенка-Карого¹. Станом на сьогодні чотири вищі навчальні заклади мистецької освіти (Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Львівський національний університет імені Івана Франка, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,) та два фахових коледжі (Дніпропетровський фаховий мистецько-художній коледж культури, Одеський театральний фаховий коледж) в Україні готують фахівців у галузі акторського мистецтва, режисури та сценографії театру ляльок за освітньо-кваліфікаційними рівнями бакалавр, магістр і молодший спеціаліст відповідно.

Програма навчання зазначених закладів передбачає не лише практичну, а й теоретичну підготовку, зокрема з дисципліни «Історія театру ляльок». На жаль, за п'ятдесят вісім років існування української лялькової професійної школи ані теоретиками, ані практиками не було підготовлено комплексного навчального посібника для студентів з історії формування європейського театру ляльок і театру ляльок України як його невіддільної складової. Ця проблема ще більше оприявнює наступну, пов'язану з нею, – брак спеціалізованої літератури.

В арсеналі українських викладачів уже згадуваної дисципліни та дослідників питань теорії лялькового мистецтва тривалий час були лише зразки російськомовної театрознавчої літератури, написаної ще за радянських часів. Нею лялькарі продовжували послуговуватися й уже за часів відновленої української незалежності. Нею ж користувалися і студенти, опановуючи теоретичні засади професії лялькаря.

Ця стаття започатковує серію тематичних публікацій, присвячених питанням особливостей формування характерів народних лялькових героїв країн Європи, зокрема вплив на розвиток їхньої сценічної та історичної вдачі соціально-економічних і політичних чинників. Запропонована розвідка наразі – єдина спроба у вітчизняному театрознавстві познайомити українського читача

з народним героєм театру ляльок Португалії донем Роберто. До історії цього персонажа досі не звертався жоден український дослідник.

Мета статті – засвідчити унікальність рис зовнішньої характерності лялькового героя Португалії дона Роберто та їхню відмінність від стандартизованого образу народного персонажа театру ляльок країн Західної Європи.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Як уже зазначалося, українське театрознавство не мало досвіду аналізу традицій португальського народного театру ляльок. Будь-які дослідження або ж бодай розпорошених відомостей щодо цієї теми в українській науковій думці немає.

Слід, проте, зазначити, що й для європейського театрознавства театр дона Роберто досить довго залишався білою плямою. Одна з перших розвідок, присвячених театру ляльок, авторства французького ученого Шарля Маньяна «Історія маріонеток у Європі» 1852 року, містить вкрай коротку главу «Ляльки Іспанії та Португалії», однак увага автора здебільшого концентрується на аналізі досвіду іспанських лялькарів, зокрема регіонів Ла-Манчі, Севільї та Валенсії. Про традиційне португальське лялькарство автор згадує побіжно, буквально у кількох реченнях, де про дона Роберто як народного героя у французького ученого не йдеться взагалі.

Відсутність матеріалів з цієї тематики у самих лялькарів та у мистецтвознавців Португалії пізніших генерацій (упродовж XX ст.) пояснюється тим, що уряд диктатора Антоніу ді Салазара тривалий час забороняв і переслідував цей різновид театру. Тож якщо й траплялися поодинокі вистави з донем Роберто всупереч політичному табу, їх майже не документували, і, як наслідок, традиції театру зі згаданим персонажем заледве не були втрачені.

Португальське лялькарство завдячує своєму поверненню із забуття творчій і дослідницькій діяльності лялькаря Енріке Дельгадо, який упродовж свого вельми короткого життєвого шляху (1938–1971) не лише відродив традиції ширмових вистав за участю дона Роберто, а й зібрав унікальні інтерв'ю та спогади останніх мандрівних лялькарів Португалії. У XXI столітті матеріали з численних мистецьких експедицій Енріке Дельгадо стали предметом ретельного вивчення й аналізу професійних театрознавців і музейних фахівців.

Корпус ґрунтовних розвідок, присвячених португальському театру ляльок, з'явився на початку 2010-х років. Каталізатором для появи досліджень якісно нового рівня стала амбітна мета

¹ Художній керівник курсу н.а. УРСР Олександр Соломарський, другий педагог – Михайло Рудін.

театральних діячів Португалії отримати для театру дона Роберто статус нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. Йдеться зокрема про глибокі праці Руте Рібейро «Енріке Делгадо: Внески в історію лялькарства в Португалії» (2011), Жозе Жіль «Театр Дон Роберто. Традиційний португальський мандрівний ляльковий театр» (2013), Тоні Румбау, Ротас де Полікініло «Ляльки та міста Європи» (2014). Доповнюють цей список також спеціалізовані статті португальських дослідників Александра Пассоса, Франсіско Естевеса, Крістін Зурбах, Марти Гуереіро. Згадані твори становлять джерельну базу запропонованого дослідження.

Окремої уваги заслуговує розвідка португальського дослідника Педро Бранка «Нариси з історії боніфратів, фантошів, маріонеток та Роберто у Португалії» 1983 року, яку Музей ляльок міста Лісабон надав ексклюзивно авторці для роботи над статтею.

Також у процесі дослідження авторка провела інтерв'ю з португальським лялькарем Руї Соуза – засновником і художнім керівником театру «Маріонетки Санто-Марія-де-Фейра», який у своїй постановницькій практиці продовжує традиції театру дона Роберто.

Виклад основного матеріалу. Потужним поштовхом для вивчення унікального народного лялькового театру для португальських дослідників стала підготовка командою Музею ляльок у місті Лісабон у 2015 році апікаційного пакету для подання на розгляд ЮНЕСКО щодо включення театру такого типу до Національного реєстру нематеріальної культурної спадщини. Саме цим фактом пояснюється докладне опрацювання організаційних засад роботи цього театру, документальна деталізація його художньої та візуальної складових, натомість історичний бекграунд та соціально-політичні умови його формування залишаються маловивченими.

Португальська дослідниця Марта Гуереіро у статті «Театр Дон Роберто: питання щодо його охорони» наводить детальний опис: «Театр дона Роберто – це тип мандрівного лялькового театру, який можна виставляти будь-де і будь-коли, але який традиційно відбувається навесні, влітку та ранньої осені на пляжах, у садах, на площах та під час ярмарків» (Guerreiro, 2020, с. 81-108). В описі також наголошується на технічних засадах театру, які передбачають наступне: «вистави проводяться на ширмі, тканинній структурі, де всередині ляльковод маніпулює та дає голос лялькам-рукавичкам», «репертуар має

сатиричний характер, маніпуляція ведеться у швидкому темпі», «характерне звучання цих вистав надає інструмент, який лялькар вкладає в рот, щоб посилити свій голос» (Guerreiro, 2020, с. 81-108).

Саме бюрократична складова апікаційного процесу запиту до ЮНЕСКО допомогла зафіксувати організаційно-технічні принципи театру дона Роберто, а також задекларувати його візуально-художні особливості. Проте не можна з упевненістю стверджувати, що історичний шлях розвитку театру дона Роберто в Португалії реконструйовано повністю – це питання досі залишається відкритим для науковців.

Уже зазначалося, що вперше про театральні традиції використання ляльок у Португалії згадав Шарль Маньян у 1852 році. Попри нечисленні дані стосовно досвіду португальських лялькарів, автор засвідчує «італійський вплив на іспанський та португальський театр ляльок», його значення для формування «матеріальної та технічної складової» (Magnin, 1952) народних театрів ляльок цих двох країн. Отже витoki португальського народного театру ляльок слід шукати в італійському культурному спадку.

Цю версію підтверджує і сучасний португальський лялькар Руї Соуза у своєму інтерв'ю: «Ми були занадто географічно відірвані від Англії, щоби знати їхнього героя Панча, а французький Полішинель, хоч і ближчий і доступніший, та він також не був у нас представлений» (Соуза, 2024). Митець робить висновок, що «португальські лялькарі надихалися італійським Пульчініелло» (Соуза, 2024). Зрештою, саме італійський народний ляльковий герой, що з'явився у Неаполі наприкінці XVI століття, є «імовірним прообразом Мака з Аттеланів (фарсів, що гралися в Ателлі, в Кампанії, й були імпортовані до Риму в 391 році до н.е.)» (Fleury, 2010). Саме від античного Мака перейняв Пульчініелло зовнішні знакові риси – горб, гачкуватий ніс, писклявий голос – та передав своїм «ляльковим кузенам» (Fleury, 2010).

Іспанський лялькар Тоні Румбау у своєму масштабному міжнародному дослідницько-мистецькому проєкті «Маршрути Пульчініелло – ляльки та міста Європи» (розроблений спільно з Міжнародним ляльковим центром TOPIC у місті Толоса, Іспанія) пропонує розглядати цього італійського лялькового персонажа «як спільний знаменник європейського традиційного лялькового театру» (Rumbau, 2013). Лялькар визнає унікальність і неповторність кожного національного

персонажа театрів ляльок країн Європи, проте артикулює думку, що «всі вони пов'язані з Пульчінелло і говорять однією мовою» (Rumbau, 2013). Показово, що у переліку з шістнадцяти народних європейських лялькових героїв Тоні Румбау ставить португальського дона Роберто третім (після англійського Панча та іспанського Полічінелло).

Дон Роберто справді сформувався під впливом італійської лялькової традиції вуличних ширмових комедій із ляльками-рукавичками, однак, навіть на позір, можна помітити суттєві відмінності у зовнішності португальського народного героя та його попередника і натхненника Пульчінелло. Наприклад, дон Роберто не має жодної з неодмінних «принадних» ознак європейської ляльки-рукавички – великого носа, горба, часто й черева. Його ніс – не більший за гудзика на одязі, а на опуклості на тілі немає і натяку. Виникає питання, чи справді дон Роберто є аж таким близьким родичем ляльковій родині прабатька Мака і кузена Пульчінелло?

Прямих відповідей на це питання у театрознавчій літературі немає донині. Португальські та інші європейські дослідники ніби прийняли на віру кривість зв'язків португальця дона Роберто із рештою лялькової фамілії європейського континенту, не концентруючись на зовнішніх відмінностях. Сучасні португальські лялькарі, переповідаючи й відтворюючи усні оповіді з досвіду своїх попередників, мають теорію стосовно цієї унікальності та несхожості народного героя Португалії. «Лялькарі тут були обмежені у засобах, не мали ані коштів, ані часу вигадувати щось вишукане, вони шукали виразності, а не елегантності, робили все швидше і простіше» (Соуса, 2024). Тож на вирізання з дерева носа або ж пошиття та набивання тканиною горба португальські майстри лялькової справи зусиль не витрачали.

Скажімо, голову ляльки дона Роберто виготовляли дуже оперативно. Зі шматка дерева нашвидкуруч вистругували форму, схожу на овал або циліндр (без зайвих претензій на ідеальні пропорції), тоді дуже примітивно, майже схематично, її розписували: очі та усміхнений рот. Якщо, приміром, для англійського Панча майстер спеціально вирізає характерний насмішуватий вишкір, дотримуючись особливостей анатомії обличчя, ретельно шліфуючи кожен дерев'яний зуб ляльки, то португальський лялькар обмежується лише позначенням чорною фарбою контуру губ із вертикальними смужками передніх зубів.

Те саме стосується і головного убору дона Роберто, точніше його відсутності (чорна фарба просто позначає наявність волосся на голові) – а от голови його лялькових родичів по всій Європі прикрашають дивакуваті блазнівські ковпаки, що вражають своєю химерністю (форма, кількість дзвіночків) та яскравістю (червоний, жовтий, зелений).

У різних підходах до створення ляльки не варто вбачати недбалість або ж несумлінність португальських лялькарів. Пошук оптимальних рішень, покликаних економити час, кошти та зусилля, є рисою характеру не лише лялькарів, а й самих португальців. Для її позначення вони навіть використовують особливий сталий вираз «desenrascar». Його буквальный переклад – «уникнення відповідальності», «спрошення завдання» або «не думай забагато» (Соуса, 2024). Цей вислів став філософією португальського лялькарства, яке щосили прагнуло полегшити свої художні та організаційні виклики. Зазначимо, що застосування «desenrascar» виявилось дієвим і жодним чином не зашкодило практиці португальських лялькарів. Навпаки, зробило їхнього героя дона Роберто й увесь народний театр, що обертається навколо нього, особливим, відмінним від решти лялькових героїв Європи.

В історії португальського лялькарства збереглася легенда, що базується на реальних подіях і може якнайкраще підтвердити думку стосовно легкості буття майстрів лялькової справи крайньої країни Піренейського півострова. Її зафіксував у розвідці «Театр Дон Роберто. Традиційний португальський мандрівний ляльковий театр» (2013) лялькар і дослідник Жозе Жіль. Це цілком історичний кейс, «розказаний від першої особи майстром Антоніо Діасом», який одного разу, «випивши кілька келихів вина у таверні в районі Мадрагоа в Лісабоні й не маючи достатньо коштів, аби розрахуватися за алкогольні напої, віддав своїх рукавичкових ляльок власникові трактиру в обмін на додаткові порції вина» (Gil, 2013). Наступного ранку «майстер Діас усвідомив, що в нього більше немає ляльок, щоб піти з ними виступати і заробляти». Лялькар повернувся до шинкаря, але той сказав, «що вже віддав ляльок своїм дітям, аби вони гралися, він безсилий їх повернути». Лялькар не впав у розпач, натомість швидко вигадав, як вийти зі скрутного становища. Він попросив кілька «дерев'яних кранів з винних діжок» (Gil, 2013), які стали не лише основою для голів нових ляльок, а й лекалом для їхньої форми. Лялькар просто відрізав усе зайве, залишивши округлу частину крану для голови, а довгасту ча-

стину для ший. А конусоподібний чіп, що слугував корком для отвору у бочці, став мініатюрним носом майбутньої ляльки. Жозе Жіль випробовував рецепт майстра Діаса, виготовивши для своїх вистав декілька ляльок дона Роберто та його сценічних напарників. Лялькар визнав цей підхід придатним і надзвичайно дієвим.

Відсутність яскравих зовнішніх характеристик, притаманних Пульчінелло та решті його лялькових кузенів, не єдина особливість яскравого образу португальського дона Роберто. Всі лялькові герої Європи, слідом за Пульчінелло, говорять «крикливим голосом» (Fleury, 2010), створеним за допомогою спеціального інструмента, що представляє «вокальний аксесуар із тонкого вібруючого леза, затиснутого між двома шматками дерева або шкіри» (Fleury, 2010). Кожен лялькар будь-якої країни Європи, який практикує вистави із народним ляльковим героєм, зобов'язаний знати й опанувати техніку використання цього девайса шляхом «розміщення у роті між язиком, піднебінням та верхніми зубами» та видобування у такий спосіб «характерного різкого носового голосу» (Fleury, 2010).

Португальські лялькарі також засвоїли цю техніку й досі активно залучають її для надання особливого звучання своїм персонажам. Однак саме в цьому і полягає відмінність їхньої роботи від роботи колег з інших європейських країн, які озвучують цим вокальним аксесуаром лише протагоніста лялькової народної ширмової комедії, роблячи його у такий спосіб більш впізнаваним. Перманентної перемінної голосу від природного (коли говорять другорядні персонажі) до штучного (коли говорить головний герой) майстри досягають шляхом спиритного заковтування та виковтування металевого або дерев'яного інструмента.

Португальські ж лялькарі в аналогічній ситуації послуговуються своїм правилом «desenrascar» – не ускладнювати свою роботу. Тому всі персонажі комедії про дона Роберто говорять змодифікованими писклявими голосами. Лялькарі-практики Португалії наполягають на тому, «що це значно сприяє темпоритму вистави», адже «вам не доводиться витратити час на додатковий ковток інструмента, щоб видобути “людський голос”», натомість «ви можете вести виставу без зупинок, навіть люфтвауз» (Souza, 2024).

Ще одна візуальна особливість образу дона Роберто та інших ляльок, що з'являються у португальській народній вуличній комедії, стосується кольору шкіри персонажів. Як відомо з історії театру ляльок,

лице Пульчінелло приховано за чорною півмаскою, а його відкриту частину обличчя покривають білою або ж максимально наближеною до кольору шкіри людини фарбою. Те саме можна сказати і про решту лялькових персонажів Європи – їхні кольори обличчя бежеві, нюдові або ж зберігають текстуру й відтінки деревини, з якої вони вирізані.

А от португальський дон Роберто вирізняється з-поміж своїх «родичів» з Європи рожевим кольором шкіри. Дехто з португальських лялькарів припускав, що певна «рожевість» спричинена бажанням увиразнити колір людської шкіри. Однак історія театру ляльок Португалії зберегла свідчення про те, що траплялися ляльки, «пофарбовані й у світло-бузковий колір» (Gil, 2013).

Португальський дослідник Жоао Паулу Кардозу пропонує теорію, підтриману й у португальському театрознавстві, й серед лялькарів-практиків, про те, що «рожевий колір є найпоширенішим кольором на півночі країни через керамічну промисловість» (Gil, 2013). Жозе Жиль поділяє цю думку, однак наголошує, що колір шкіри дона Роберто тяжіє до рожевого не лише на півночі Португалії. Задля посилення цієї гіпотези він наводить аргументи, що «й у центральній частині, особливо в Естремадурі, й досі існує давня традиція кераміки», що також може пояснювати «рожевий колір голів та обличчя ляльок» (Gil, 2013).

Висновки. У запропонованій статті проаналізовано унікальні риси зовнішньої характерності народного лялькового героя Португалії дона Роберто. З огляду на викладене, можна стверджувати, що вони відмінні від стандартизованого вигляду народного героя театру ляльок інших країн Західної Європи – Іспанії, Італії, Франції, Великої Британії, зокрема. Показово, що дон Роберто, попри буремний історичний шлях, й донині зберігає усі унікальні риси своєї зовнішності (відсутність химерного, яскравого головного убору, гіперболізованого носа й черева, анатомічних нюансів міміки, примітний колір шкіри) разом із характерним писклявим голосом (ним озвучуються і решта сценічних лялькових партнерів по ширмі), не уніфікуючись та не намагаючись дорівнятися до своїх лялькових «кузенів» Західної Європи. Крім того, дослідивши способи формування цього комплексу сценічної вдачі найголовнішого португальського лялькового персонажа, можемо сміливо декларувати його унікальність та ексклюзивність у всьому розмаїтті мультикультурного простору європейського лялькового мистецтва.

Джерела та література

- Інтерв'ю з Соуса Руї : записала Д. Іванова-Гололобова, 28 серпня 2024 р.
- Branko, P. (1983). *Notas para a história dos bonifrates, presepios, fantoches, robertos e marionetas em Portugal*. Oeiras: Biblioteca Operária Oeirense. 24 p.
- Gil, J. (2013). *Dom Roberto Theatre. Traditional Portuguese travelling puppet theatre*. Lisbon: Museu da Marioneta/EGFAC. 223 p.
- Gil, J. (2013). *O Saloio de Alcobaça*. O reescrever da memória perdida no teatro tradicional de marionetas português. Évora: Universidade de Évora. 71 p.
- Guerreiro Branco, M. (2020). Teatro Dom Roberto: problematizações em torno da sua salvaguarda. GESTÃO INTEGRADA DO PATRIMÓNIO EM MUSEUS E SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL – ATAS DO WORKSHOP. Vol. 1. P. 81-108.
- Fleury, R. (2010). *La marionnette traditionnelle*. Lyon: Musées Gadagne. 119 p.
- Magnin, C. (1852). *Histoire des Marionnettes en Europe*. Paris: Michel Lévy Frères. 346 p.
- Rumbau, T. (2013). Pulcinella Routes. From Italy to the rest of Europe. *Catalogue*. Tolosa: TOPIC. 11 p.
- Till, W. (1986). *Puppentheater. Bilder. Figuren. Documente*. München: Universitätsdruckerei und Verlag. 200 p.

References

- Interview with Sousa Rui: recorded by D. Ivanova-Hololobova on August 28, 2024.
- Branko, P. (1983). *Notas para a história dos bonifrates, presepios, fantoches, robertos e marionetas em Portugal*. Oeiras: Biblioteca Operária Oeirense. 24 p.
- Gil, J. (2013). *Dom Roberto Theatre. Traditional Portuguese travelling puppet theatre*. Lisbon: Museu da Marioneta/EGFAC. 223 p.
- Gil, J. (2013). *O Saloio de Alcobaça*. O reescrever da memória perdida no teatro tradicional de marionetas português. Évora: Universidade de Évora. 71 p.
- Guerreiro Branco, M. (2020). Teatro Dom Roberto: problematizações em torno da sua salvaguarda. GESTÃO INTEGRADA DO PATRIMÓNIO EM MUSEUS E SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL – ATAS DO WORKSHOP. Vol. 1. P. 81-108.
- Fleury, R. (2010). *La marionnette traditionnelle*. Lyon: Musées Gadagne. 119 p.
- Magnin, C. (1852). *Histoire des Marionnettes en Europe*. Paris: Michel Lévy Frères. 346 p.
- Rumbau, T. (2013). Pulcinella Routes. From Italy to the rest of Europe. *Catalogue*. Tolosa: TOPIC. 11 p.
- Till, W. (1986). *Puppentheater. Bilder. Figuren. Documente*. München: Universitätsdruckerei und Verlag. 200 p.

Daria Ivanova-Hololobova

Portuguese folk puppet hero Don Roberto: unlike any of his kind

Abstract. Purpose. To raise the issue of the absence of a systematic analytical paper on the development and formation of European puppet theatre in contemporary Ukrainian theatre studies (and in the educational process of higher and professional art education institutions of Ukraine). To suggest a series of thematic studies dedicated to the images of folk puppet heroes of Europe, in particular Portugal. **The research methodology** is based on the following scientific methods: search and analytical (to collect information about Portuguese folk puppet theatre), comparative (to compare folk heroes of puppet theatres in Western Europe with the puppet character of Portugal, Don Roberto), systematisation method (to argue the originality of the stage image of Don Roberto), and generalisation method (to work on the conclusions). **The scientific novelty** of the research is that it is the first appeal to the history of the Portuguese folk puppet theatre in Ukrainian scientific thought in general. In addition, it is proved that Don Roberto as the main character of the Portuguese puppet screen comedy in the totality of the features of his external character is significantly different from the standardised image of the European folk puppet hero, which was embodied in the glove puppet. **Conclusions.** A source base for the study of Portuguese folk puppetry has been formed, in particular, from the corpus of theatre studies by Portuguese theorists and practitioners of this field. The research materials of the article open up broader prospects for Ukrainian puppeteers and researchers to analyse the puppet theatre of the outlined cultural region. For the first time, the artistic potential of the main puppet character of Portugal, Don Roberto, is revealed. By means of analytical and comparative analysis, the article explores and explains the reasons for the Portuguese puppeteers' different interpretations of this character's appearance, costume, accessories and voice in comparison with other glove puppets – protagonists of folk puppet comedies in Italy, Great Britain, and France.

Keywords: puppet theatre, puppet, image, folk theatre, Portugal, Don Roberto, external characterization.

Богомазов Петро Дмитрович,
викладач кафедри мистецтва театру
ляльок, аспірант. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Petro Bogomazov,
Lecturer of Puppet Theatre Department,
postgraduate student. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ АТМОСФЕРИ В ПОСТДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ

Анотація. *Мета статті* – охарактеризувати особливості атмосфери постдраматичних постановок, розглянувши головні інструменти побудови атмосфери у постдраматичному театрі, вплив на генерування атмосфер нелінійної, колажної, фрагментарної побудови постдраматичних вистав, у порівнянні з принципами побудови атмосфери драматичних сценічних творів. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми було використано аналітичний метод для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми. Порівняльний метод використано для виявлення різниці між принципом побудови атмосфери в драматичному та постдраматичному театрі. У статті застосовано методи систематизації й узагальнення для визначення особливостей та інструментів формування атмосфери постдраматичних вистав. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше окреслено особливості та інструменти побудови атмосфери вистав постдраматичного театру в порівнянні з принципами побудови атмосфери у драматичних виставах. Детально проаналізовано вплив візуального ряду, технологічних спеціальних ефектів, інтерактивних прийомів, нетеатральних приміщень на формування атмосфери постдраматичних вистав, визначені відмінності між принципами побудови атмосфери вистав постдраматичного та драматичного театру. В процесі дослідження проведено аналіз вистав, зокрема робіт Автанділа Варсімашвілі, Давида Петросяна, Дмитра Богомазова, Ромео Кастеллуччі. Виявлено, яке місце атмосфера посідає в передачі емоційного навантаження постдраматичних вистав, описано інструментарій побудови атмосфер у постдраматичному театрі. **Висновки.** Дослідження визначає такі особливості атмосфери в постдраматичному театрі: конфронтаційність атмосфер постдраматичних вистав щодо глядача; вагому роль візуального рішення та спеціальних ефектів у побудові атмосфери, фасцинацію як інструмент цієї побудови; конфлікт атмосфер у постдраматичному театрі та їх монтаж як інструмент побудови загального емоційного впливу вистави; участь глядачів у побудові атмосфери внаслідок їх залучення та інтерактивних прийомів як інструментів побудови та зміни атмосфери; формування атмосфери внаслідок невідповідності функцій простору та об'єктів у ньому, що притаманно постдраматичним виставам, що їх грають у нетеатральних приміщеннях.

Ключові слова: атмосфера, сценографія, драматичний театр, постдраматичний театр, фасцинація.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Поняття атмосфера є органічною складовою театрального дискурсу. В рамках даного дослідження термін атмосфера розглядається у класичному значенні стосовно сценічного мистецтва. Олександр Клековкін визначає атмосферу як «загальний емоційний настрій вистави або окремого її епізоду; гармонія акторського виконання, оформлення, освітлення та інших елементів вистави, спрямованих на те, щоб передати глядачеві певний емоційний стан» (Клековкін, 2012, с. 119). Театр базується на можливості передачі почуттів від митця (актора, режисера та ін.) до глядача, зі сцени до аудиторії. Атмосфера в такій конструкції – це носій почуттів. Атмосфера є атрибутом театру, як виду мистецтва і створюється за допомогою всіх засобів виразності театру, виникає внаслідок синтезу усіх елементів постановки. Театр завжди працював із атмосферою, але інструментарій відрізняється залежно від епохи. Театр доби античності не використовував повноцінні декорації, міміки як інструменту немає внаслідок використання масок, головним інструментом створення атмосфери та занурення у неї глядачів є звуковий ряд, спів і музика. В середньовічному площинному театрі атмосфера переважно формувалася як похідна від настрою площі та публіки, яка на ній збиралася, і не сконцентрована на сцені. В добу придворного театру з'являються виразні декорації та костюми, які стають одними з генеруючих елементів атмосфери, поряд із музичним супроводом, але піднесений, святковий характер цього супроводу створює подібну атмосферу свята незалежно від тексту або сюжету, що розігрується. З'являється театральне освітлення (свічки, пізніше газове світло) як один із чинників виникнення атмосфери вистави. Пізніше, в театрі романтизму, реалізму та натуралізму, головними генеруючими елементами атмосфери стають декорації, пластика на рівні мізансценування, текст актора та підпорядкованість усіх елементів сюжету, відповідність атмосфери подіям і наративу. Основними творцями атмосфери є актор і сюжет із закладеним у нього емоційним наповненням, що транслюється через актора. В театрі модернізму експериментують із відмовою від атмосфери місця дії, ілюзорності декорацій і навантаження зі створення атмосфери сцен покладають на актора та його інструментарій. Сучасники Курбаса згадують, що в його роботах «По суті, актора поз-

бавили звичної для нього навколишньої атмосфери» (Василько, 1969, с. 30). Внаслідок другої реформи театру в 50-60-х рр. такі ознаки театру, як сюжет та подія, стають другорядними, а гра актора замінюється на «присутність» актора. Постдраматичний, перформативний театр відмовився від лінійної та послідовної сюжетної лінії й відповідності наративу вистави наративу драматургічного матеріалу. Як наслідок – відбувається візуальний поворот: збільшується відповідальність сценографа та візуального компоненту загалом щодо побудови атмосфери. Одним із найважливіших чинників побудови атмосфери стає художнє світло. В постдраматичному театрі візуальна складова починає домінувати. Поняття постдраматичний театр у межах цієї розвідки вживається у значенні, яке запропонував Ганс-Тіс Леманн. У результаті нелінійної побудови наративу та з огляду на «відкритість» постдраматичного тексту, принцип структури театрального твору Леманн називає ландшафтом (Lehmann, 2006, с. 63), який глядач має «досліджувати», рефлексуючи та формуючи своє ставлення. Саме атмосфера вистави стає концептуально та композиційно об'єднуючим елементом, який несе емоційне навантаження, що впливає на сприйняття глядача та формування його ставлення. В постдраматичних постановках набагато складнішим стає художнє світло, часто використовується відеопроєкція, їх роль у побудові атмосфери стає надзвичайно суттєвою завдяки явищу фасцинації – використання спеціальних ефектів, що впливають на глядача. Якщо в драматичному театрі режисери намагалися узагальнити досвід створення атмосфери у своїх працях, то способам і чинникам побудови атмосфери вистави в постдраматичному театрі практики не описують. Більше уваги на атмосферу вистав постдраматичного театру звертають дослідники театру. Особливості побудови атмосфери постдраматичних сценічних творів чітко не окреслені, що зумовлює актуальність дослідження.

Мета дослідження – охарактеризувати особливості атмосфери постдраматичних постановок, розглянувши головні інструменти побудови атмосфери у постдраматичному театрі, вплив на генерування атмосфер нелінійної, колажної, фрагментарної побудови постдраматичних вистав у порівнянні з принципами побудови атмосфери драматичних сценічних творів.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

У працях українських театральних діячів минулого: Леся Курбаса, Василя Василька, Сергія Данченка атмосфера згадується у контексті драматичного театру в загальному розумінні атмосфери у колективі. Одним з останніх досліджень атмосфери в театрі в Україні є стаття «Художня атмосфера спектаклю» 2016 р. Лариси Хоролець, яка розглядає це питання в дискурсі класичного драматичного театру і не торкається питань атмосфери у постдраматичному театрі. Впродовж останніх десятиліть поняття атмосфери хоч і обговорюється практиками, але здебільшого сценографами, зокрема такими сценографами та дослідниками, як Джослін Маккінні, Філіп Баттерворт, Крістофер Бо, Арнольд Аронсон, Ярон Абулафія. Водночас ці дослідження не зосереджені на особливостях виникнення атмосфери у постдраматичному театрі. Німецька дослідниця театру Еріка Фішер-Ліхте у своїх розробках акцентує на значенні атмосфери у постдраматичному театрі. Фішер-Ліхте напряду спирається на праці німецького філософа Гернота Беме, який зазначає, що атмосфери «є впливовими силами почуттів, просторовими носіями настроїв» (Böhme, 1993, с. 119). У своїх дослідженнях Ліхте наголошує силу впливу атмосфери постдраматичних вистав на глядача: «атмосфера <...> справляє особливо інтенсивне враження на суб'єктів, які її сприймають. Атмосфера огортає суб'єктів, які занурюються в неї, проникаючи в тіла суб'єктів як світло, звуки чи запахи» (Fischer-Lichte, 2008, с. 165). Беме зауважував, що «Нова естетика <...> стосується зв'язку між якостями навколишнього середовища і станом людини. Це «і», це проміжне, за допомогою якого співвідносяться якості середовища та стани, і є атмосфера» (Böhme, 1993, с. 114). Фішер-Ліхте виводить з цього таку тезу: «Коли архітектурно-геометричний перетворюється на перформативний простір, його так звані первинні якості – тобто його розміри та об'єм – стають відчутними і починають впливати на суб'єкт сприйняття» (Fischer-Lichte, 2008, с. 116). Думка про вплив нетеатрального простору на атмосферу постдраматичного театру потребує розгляду в практичній площині. Таким чином, попри те, що театральні діячі усвідомлювали значення атмосфери для обох типів театру, в постдраматичному театрі особливості та інструменти побудови атмосфери не окреслені, як і той факт, що одним

з найголовніших чинників побудови атмосфери стає візуальний ряд.

Виклад основного матеріалу. Постановки драматичного театру ставлять за мету розкрити задум автора драматургічного матеріалу, втілити його концепцію на сцені або інтерпретувати авторську концепцію в певному аспекті. Постмодерністський підхід зміщує витвір сценічного мистецтва як такий, що може тлумачитись в єдиному аспекті, і деконструє його, заперечуючи єдиний об'єктивний погляд.

Особливості атмосфери сценічних творів постдраматичного театру зумовлені домінуванням візуального пласту над наративом, широким вжитком спеціальних ефектів. Побудова смислового навантаження творів великою мірою залежить від візуальних образів, у постдраматичному театрі саме візуальні образи, а не наратив, значною мірою формують сенс і емоційне наповнення сценічного дійства. Хоча вплив сценографії на сприйняття в описах та аналізі сучасного, site-specific чи імерсивного театру виділяється критиками та науковцями, акценти часто зосереджуються на виконавцеві та його впливі як на середовище, так і на глядача. Атмосфера ж є за своєю природою явищем синтетичним, яке виникає з взаємодії виконавців, середовища та публіки. Атмосфери діють без безпосереднього керування людиною в момент впливу, просто своїм існуванням, і за природою подібні до мелодій, снів чи явищ природи, що викликають тілесні реакції і зміну психоемоційного стану спостерігача. Перформативна естетика, яку описує Фішер-Ліхте, спирається на феномен присутності артиста як фізичного тіла, його взаємовідношень із простором і публікою, що особливо наочно простежується у виставах відкритої системи, коли аудиторія залучена до дійства. Спосіб побудови атмосфери у виставах постдраматичного театру відрізняється внаслідок орієнтації на сильний вплив на глядача невербальних елементів постановок. Художник-постановник у сучасному театрі відповідає за формування атмосфери театрального простору за допомогою засобів сценографії та суміжних спеціальностей, таких як, наприклад, художнє світло та відео, у взаємодії з художником з костюмів, хореографом, для створення чуттєвого контексту сприйняття сценічного твору.

Розглянути особливості побудови атмосфери постдраматичних постановок видається дореч-

ним у зіставленні та порівнянні сучасних вистав драматичного та постдраматичного підходу.

Прикладом класичного драматичного підходу може слугувати постановка п'єси «Річард III» (2016) режисера Автанділа Варсімашвілі (сценографія і костюми – Міроні Швелідзе) у Національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка. Критика звертала увагу, що після першого перегляду вистави глядачі відчули емоційний стрес. Динамічний темпоритм вистави, робота артистів у такому малюнку вистави, створюють, на думку оглядачів, потужний ефект, що впливає на підсвідомість як музика. При цьому візуальний ряд вистави невибагливий, сценографія складається зі столів-помостів, поставлених у ряд. Сценографія метафорична і створює алюзію на «Таємну вечерю», ілюструючи події п'єси через мізансцени вкладання героїв немов у домовини. Акцентом для сприйняття глядача є створена авторами знакова система постановки. Водночас динаміку зміни атмосфер критика не акцентує. Мізансценічні рішення, робота артистів у поєднанні з енергійним поданням акторами тексту Шекспіра становлять основу атмосфери всього дійства.

На відміну від традиційного драматичного підходу, постмодерністські вистави постдраматичного театру спираються не стільки на силу тексту або силу єдиного метафоричного образу, скільки на поєднання і взаємодію часто протилежних за ідеєю або сенсом елементів. У виставі «Солодких снів, Річарде» (2008 р., Київський театр «Вільна сцена») режисера Дмитра Богомазова відбувається трансформація драматургічного тексту в матеріал для перформативного дійства, що відсилає до тем «Річарда III» Шекспіра (сценографія і костюми Олександра Друганова). Синтезом сценічних засобів фізичного театру та перформансу, складною системою ефектів, створених за допомогою відеопроєкції, технологічно складних спеціальних звукових обробок голосу, візуально знаковим гримом і костюмами героїв-привидів досягалась некомфортна для глядача атмосфера, яку критики порівнювали з «виходом назовні найнеприємніших закутків колективного несвідомого» (Островерх, 2008). Це може слугувати прикладом фасцинації як одного з головних чинників генерування атмосфери у постдраматичних виставах. Фасцинація та технофасцинація – способи впливу на сприйняття глядача та його емоційний стан за допомогою вражаючих технологічних прийомів і спеціальних ефектів. По-

руч із візуальними ефектами важливим чинником генерування атмосфери сцен снів виступає пластичне рішення, створене інструментарієм сучасного танцю – чередуванням спазмів і розслаблень (хореограф постановки – Лариса Венедіктова), та наповнення простору відображеннями героїв через відеопроєкцію сценографом. Атмосфера «нічного кошмару» працювала на ідею постановки, яка полягала у дослідженні жажливих снів головного героя п'єси Шекспіра. Дисонанс між сценами привидів і сценою монологу головного героя зумовлював різку зміну атмосфери, створеної великою мірою візуальними, пластичними, а також звуковими засобами. Це «виривало» глядача із занурення в атмосферу попередніх сцен і підсилювало емоційний вплив наступної. Саме така різка зміна атмосфери є характерною для постдраматичного театру для підсилення впливу певних сценічних ходів і рішень за рахунок конфлікту різних атмосфер. У даній постановці ця боротьба атмосфер акцентує множинність точок зору, що є однією з ознак постмодернізму. Головний герой-вбивця представлений у спокійній атмосфері, водночас його жертви генерують своїм сценічним існуванням, зовнішніми виглядом і пластикою моторошну атмосферу, що є конфронтаційною для глядача. Це можна назвати загальною рисою постдраматичних постановок, що загалом ускладнює їх сприйняття. Як зазначає сценограф і дослідник театру Ярон Абулафія, «Отже, у сучасному (постдраматичному) театрі процес сприйняття стає більш складним і потенційно конфронтаційним для глядачів» (Abulafia, 2016, с. 3).

Побудова атмосфери у постдраматичному театрі визначається також особливістю ролі глядача у цьому типі театру. Фішер-Ліхте аналізує, що в сучасних постановках «глядачі сприймаються як партнери з гри, чия фізична присутність, реакції, сприйняття формують виставу нарівно з діями акторів. Таким чином, вистава виникає як результат взаємодії між виконавцями та глядачами». Активна участь глядачів у процесі вистави зумовлює їх вплив на генерування атмосфери дійства. Французький філософ Жак Рансьєр у праці «Emancipated Spectator» стверджує, що попри те, що глядачі фізично віддалені від сцени, вони є активними учасниками вистави як спільного дійства: «Глядач також діє як учень чи науковець. Він спостерігає, вибирає, порівнює, інтерпретує» (Rancière, 2009, р. 13). Він наголошує на застарі-

лості дидактичної моделі театру та на урівнянні глядача і виконавця, на моделі, коли вони разом відкривають щось нове і спільно створюють атмосферу сценічного дійства. Більш активна залученість глядача до процесу перебігу вистави, інтерактивні прийоми та побудова виокремлюють особливість атмосфери постдраматичних вистав, яка полягає у об'єднанні сцени і залу в спільній атмосфері, що її генерують разом як простір і виконавці, так і аудиторія своєю участю.

Для подальшого виявлення особливостей атмосфери у постдраматичних сценічних творах можна порівняти вистави, що ідуть в одному приміщенні, водночас атмосфера цих творів різна і формується інакше. Пропонується розглянути драматичну виставу «Кассандра» за твором Лесі Українки (2021) режисера Давида Петросяна (сценографія і костюми Даніїли Колот) і постдраматичну роботу «Прометей закутий» за мотивами трагедії Есхіла (2024) режисера Йокубаса Бразіса (сценографія і костюми – Кароліна Фіодоровайте, художник зі світла – Кароліс Жаюскас). Обидві вистави створені на Камерній сцені імені Сергія Данченка Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Пропоновані вистави мають вибагливий візуальний ряд, який, втім, побудовано за різними принципами. У виставі «Прометей закутий» також використовуються прийоми інтерактивної роботи з залом, що суттєво впливає на атмосферу вистави.

Вистава «Кассандра» включає метафоричну сценографію з багатозначним візуальним образом, створеним із драбин. Це дає можливість будувати розмаїття мізансцен, конструкція будується і доповнюється впродовж вистави, наприкінці нагадуючи троянського коня. Візуальний ряд вистави насичений, певні сюжетні ходи ілюструються за допомогою реквізиту та перестановки елементів декорацій. Режисером та артистами використано всі можливості, рівні й виходи для мізансценування. Критики вказують, що, в поєднанні з пластиною героїв, реквізит і сценографія дає змогу створювати архетипічні образи, на кшталт розп'яття, сходження на небо, спуск до пекла, клітка-тюрма і т.п. Це надає можливість акцентувати теми окремих сцен, створювати конкретну атмосферу завдяки роботі артистів з текстом у певних мізансценах. Водночас світло й дим у виставі працюють рівно, практично без різких змін, лише наголошуючи роботу акторів. Інтерактивної роботи з залом

у виставі немає, актори існують у закритій системі і взаємодіють лише один з одним. Вистава відтворює текстовий матеріал відповідно до його наративної структури, хоча й скороченої, атмосфера сцен покликана передати внутрішній стан героїв, передати глядачу емоційне наповнення подій п'єси. Головним композиційно об'єднуювальним елементом постановки є драматичний наратив. А основним генеруючим фактором атмосфери вистави є актор та його робота з текстом, мізансценами, перетікання атмосфери, зумовлене сюжетом. Головні смислові акценти утворені знаковою системою постановки.

У виставі «Прометей закутий» візуальне наповнення відіграє значну роль, воно багате й різноманітне. У виставі використано станок для скелелазіння, що забезпечує можливості незвичного мізансценування. Вистава складається з окремих сцен, не пов'язаних сюжетно, водночас часто пов'язаних атмосферою. Афективний вплив вистави та емоційна складова ґрунтується на використанні спеціальних ефектів: динамічного кольорового світла, стробоскопу, великої кількості диму, відеопроєкції з елементами трансляції з обробкою наживо, костюмів зі світловими елементами. Колажна структура та динамічна зміна візуального ряду вкупі з колажованими, уривчастими текстами героїв створює поперемінно грайливу та безтурботну, агресивну й буремну, панічну та ніколи затишну чи ідилічну атмосферу. Монтаж атмосфер і повторювані багато разів різкі звуки та світлові ефекти постійно стимулюють сприйняття глядача, не даючи звикнути до того, що відбувається на сцені. Також важливим чинником генерування атмосфери окремих сцен, що дисонують з іншими, є інтерактивна робота з залом, яка базується на жартах, комедійних ефектах, що призводить до різкої зміни атмосфери з нервової на легку, пустотливу. Ці інтерактивні епізоди включають в себе зміну театрального освітлення на більш яскраве, що також підсилює ефект дисонансу стосовно інших сцен.

У випадках коли сценографія у драматичних виставах відходить від суто реалістичного підходу ілюстрації місця дії, створення конкретного, ілюзорного світу реалізму, така сценографія оперує на рівні знаків, коли сценографія та візуальний ряд слугують результатом аналізу, або інтерпретацією тем драматурга, або метафоризацією сценічного простору. Постмодерністська ж сценографія пра-

цює на те, щоб ствердити неможливість єдиної точки зору, і використовує інструментарій як реалізму, так і знакового підходу часто протиставляючи ці елементи в дисонансі. Арнольд Аронсон, професор Колумбійського університету, дослідник мистецтва сценографії в своєму збірнику статей «Looking Into The Abyss» визначає походження невідповідності й конфлікту елементів так: «Зараз у сценічному дизайні домінує якийсь паністоричний, омністичний погляд; світ розглядається як безліч конкуруючих, часто невідповідних і суперечливих елементів і образів, і на сцені вийшла репрезентація цього погляду» (Aronson, 2005, с. 14). Це впливає на атмосферу постановки, яка в постдраматичних виставах часто різко змінюється, внаслідок чого глядач змушений більше концентрувати увагу, тож емоційний досвід є, з одного боку, менш психологічно комфортним, а з іншого – це спонукає глядача більш активно рефлексувати й аналізувати побачене, зіставляти твір і контекст.

Конфлікт елементів у театрі створюється внаслідок невідповідності об'єктів простору, або зміни функції простору чи об'єктів у ньому. Для постдраматичного театру є спорідненим концепт інсталяції, де фактом мистецтва може вважатися будь-який, в тому числі природний об'єкт. Прикладом може слугувати робота «Рай» Ромео Кастеллуччі, представлена в Авіньоні у 2008 р. Вона є частиною триптиху «Божественна комедія» (2008), що включає також дві вистави – «Пекло» та «Чистилище», і являла собою затоплений простір старої базиліки зі встановленим там роялем, який знищувався у частині «Пекло». Через поєднання ознак, якостей об'єктів і простору – спалений рояль у воді, в наповненій світлом церкві, в просторі, куди не можна потрапити, – кожен глядач мав змогу спостерігати простір всього хвилину крізь невеликий отвір – створювалась особлива атмосфера чогось священного, піднесеного, жаданого, але парадоксально недосяжного. І хоча робота є інсталяцією, але вона створила додатковий контекст сприйняття двох інших частин театрального триптиху. При їх використанні у сценографії, якості, притаманні об'єктам, такі як, скажімо, вік об'єктів, з яких складається простір сценічного твору, тобто саме їх існування в часі, а не лише їх просторові характеристики, здійснює вплив на глядача, може викликати почуття відразу або ж ностальгії. Окрім фізичних параметрів об'єктів, їх характеризує також їх локалізація

в часі та просторі й їх попередня історія, а також сам авторський задум, рішення помістити їх саме таким чином саме в рамках певного твору. Використання непристосованого простору для показу сценічного твору здійснює вагомий вплив на атмосферу постановки, – це часто помітно у постдраматичних виставах, що їх грають у нетеатральних приміщеннях. Подібний ефект спостерігався під час того, як вистава «Солодких снів, Річарде» виконувалась у рамках фестивалю «Black/North SEAS» в приміщенні закинutoї церкви або замкненого суцільно металевому простору старого вантажного судна, яке повільно гойдалося на хвилях, поступово заколисуючи глядачів, створюючи відчуття фізичного дискомфорту. Це підсилювало моторошну атмосферу постановки внаслідок зіставлення функції приміщення та дії, що відбувається в ньому. Це демонструє особливість побудови атмосфери постдраматичних творів, що виконуються у нетеатральних приміщеннях, атмосфера таких творів залежить від функцій, притаманних приміщенню, зіставлення їх із подіями постановки, використання справжніх готових об'єктів у виставі та зіставлення їх із діями виконавців і глядачів, що може створювати тривожну атмосферу внаслідок дисонансу.

Висновки. Особливості побудови атмосфери сценічного твору постдраматичного театру простежуються у порівнянні з принципами формування атмосфери у виставах драматичного театру.

Першою особливістю атмосфери постдраматичних вистав є те, що вона виникає внаслідок конфліктних і непрямих взаємовідношень візуального ряду і смислового наповнення. Конфронтаційна для глядача атмосфера формується через відчуття дисонансу, який зумовлено колажним принципом постмодернізму.

Другою особливістю атмосфер постдраматичних вистав є провідна роль візуального рішення у їх формуванні. Якщо в драматичному театрі домінантним носієм атмосфери є стан виконавців, мізансцени та сюжет, то зменшена, часто другорядна роль тексту у постдраматичних виставах висуває на перший план візуальний ряд – сценографію, костюми, художнє світло та відео. Атмосфера постдраматичних вистав нерідко базується на використанні технологічних спеціальних ефектів і явищ фасцинації.

Наступною особливістю атмосфери постдраматичного дійства є конфлікт атмосфер різних

сцен між собою. У драматичних виставах атмосфера кожної сцени і загальна атмосфера вистави узгоджені, гармонізовані з сюжетом. У постдраматичному театрі, внаслідок неузгодженості сюжету і подій та простору, у яких вони відбуваються, монтаж перемінних атмосфер стає одним з інструментів побудови загального емоційного впливу постдраматичної вистави.

Ще однією особливістю атмосфери вистав постдраматичного театру є вплив на її формування інтерактивних елементів. Відкрита система постдраматичних вистав, взаємодія з аудиторією, вихід за межі сцени обумовлюють участь глядача як активного учасника. Глядач не лише пасивно занурений в атмосферу, створену на сцені, а й бере участь у її генеруванні.

Окремо виділяється особливість атмосфери постдраматичних вистав, що формується внаслідок невідповідності функцій простору та об'єктів у ньому, це часто притаманне постдраматичним виставам, що їх грають у нетеатральних приміщеннях. Зіставлення чи конфлікт функцій простору і дійства у ньому, відчуття фізичного дискомфорту, що може супроводжувати перебіг дії, внаслідок непристосованості приміщення до перебування публіки, суттєво впливають на побудову атмосфери, підбір такого простору стає одним з інструментів формування атмосфери.

Джерела та література

- Василько, В. (Ред.). (1969). *Лесь Курбас. Спогади сучасників*. Київ: Мистецтво. 359 с.
- Клековкін, О. (2012). *THEATRICA: Лексикон*. Київ: Фенікс. 800 с.
- Островерх, О. (2008, 9 квітня). *Оцифрований Шекспір*. Газета 24.
- Abulafia, Y. (2016). *The Art of Light on Stage. Lighting in Contemporary Theatre*. Abingdon: Routledge. 272 с.

- Aronson, A. (2005). *Looking Into the Abyss: essays on scenography*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 236 с. DOI: <https://doi.org/10.3998/mpub.22239>
- Böhme, G. (1993). Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. *Thesis Eleven*, 36 (1). С. 113-126. DOI: <https://doi.org/10.1177/072551369303600107>
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance*. Taylor & Francis e-Library. 225 с. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203894989>
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre*. Taylor & Francis e-Library. 225 с. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203088104>
- Rancière, J. (2000). *The Emancipated Spectator*. New York: Verso. 134 с.

References

- Vasylko, V. (Ed.). (1969). *Les Kurbas. Spohady suchasnykiv* [Les Kurbas. Memories of contemporaries]. Kyiv: Mystetstvo. 359 p. [in Ukrainian]
- Klekovkin, O. (2012). *THEATRICA: Leksykon* [Theatrica. Lexicon]. Kyiv: Feniks. 800 p. [in Ukrainian]
- Ostroverkh, O. (2008, April 9). *Otsyfrovanyi Shekspir* [Shakespeare Digitalized]. Hazeta 24. [in Ukrainian]
- Abulafia, Y. (2016). *The Art of Light on Stage. Lighting in Contemporary Theatre*. Abingdon: Routledge. 272 p.
- Aronson, A. (2005). *Looking Into the Abyss: essays on scenography*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 236 p. DOI: <https://doi.org/10.3998/mpub.22239>
- Böhme, G. (1993). Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. *Thesis Eleven*, 36 (1). P. 113-126. DOI: <https://doi.org/10.1177/072551369303600107>
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance*. Taylor & Francis e-Library. 225 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203894989>
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre*. Taylor & Francis e-Library. 225 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203088104>
- Rancière, J. (2000). *The Emancipated Spectator*. New York: Verso. 134 p.

Petro Bogomazov

Features of the atmosphere framework in post-dramatic theatre

Abstract. Purpose. To define the features of the atmosphere of post-dramatic performances, review the main tools for creating atmosphere in post-dramatic theatre, the influence on the generation of atmospheres of non-linear, collage, fragmentary framework of post-dramatic performances, in comparison with the principles of creating the atmosphere of dramatic stage works. **Research methodology.** The analytical method was used to study the art studies aspect of the problem. The comparative method was used to identify the difference between the principle of creating an atmosphere in dramatic and post-dramatic theatre. The paper uses the methods of systematization and generalization to determine the features and tools for creating the atmosphere of post-dramatic performances. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time the features and tools of building the atmosphere of performances of the post-dramatic theater are outlined in comparison with the principles of building the atmosphere in dramatic performances. The influence of the visual image, technological special effects, interactive techniques, and non-theatrical spaces on the formation of the atmosphere of post-dramatic performances is analyzed in detail, and the differences between the principles of creating the atmosphere of post-dramatic and dramatic theater performances are defined. During the research, an analysis of performances was carried out, in particular, works by Avtandil Varsimashvili, David Petrosian, Dmytro Bogomazov, and Romeo Castellucci were analyzed. The role of the atmosphere as a carrier of the emotional substance of post-dramatic performances is reviewed and the toolkit for creating atmospheres in the post-dramatic theater is described. **Conclusions.** The study defines the following features of the atmosphere in the post-dramatic theatre: the confrontational nature of the atmosphere of post-dramatic performances aimed at the audience; the important role of the visual image and special effects in the building of the atmosphere, fascination as a tool in this process; the conflict of atmospheres in the post-dramatic theatre, and their arrangement as a tool for building up the overall emotional impact of the play; the participation of the audience in the construction of the atmosphere due to their involvement and interactive techniques as tools for creating and transforming the atmosphere; the creation of the atmosphere due to the mismatch of the functions of the space and the objects in it, which is inherent in post-dramatic performances performed in non-theatrical spaces.

Keywords: atmosphere, scenography, dramatic theatre, post-dramatic theatre, fascination.

АУДІОВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА



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

Oksana S. Moussienko,
Corresponding Member of the National Academy of
Arts of Ukraine, Honored Art Worker of Ukraine,
Professor, Professor of Films Studies Department.
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema
and Television University, Kyiv, Ukraine

КІНЕМАТОГРАФ У ДЗЕРКАЛІ ЕКРАНА: ЗАДУМ І ВТІЛЕННЯ

*Зйомки фільму подібні до подорожі диліжансом на
Далекому Заході. Спочатку розраховуєш приємно про-
кататися, а потім, дуже скоро, починаєш сумнівати-
ся, чи доберешся ти взагалі до місця призначення.*

Франсуа Трюффо

Анотація. Існує значний масив кінознавчої літератури, де висвітлюються різноманітні аспекти мистецтва екрана. Але не часто кінематограф не лише наважувався розповідати свою власну історію, а й вдивлятися в особливості, закономірності та таємниці творчості кіномитців. Серед небагатьох фільмів такого гатунку особливе місце посідають стрічки Ф. Фелліні «8 ½» і «Американська ніч» Ф. Трюффо. Ці твори являють собою унікальні приклади самоаналізу митців, блискучі спроби подати «автопортрет» кінематографа, розкрити шлях творення фільму мистецькими засобами. «8 ½» і «Американська ніч» належать до тих творів, що з плином часу лише поглиблюються, розкривають нові аспекти кінематографічної творчості. **Мета** даної статті – показати і проаналізувати екранні твори, що стали свого роду дзеркалом, в якому відбивається кінопроцес в усій його складності і суперечностях. **Методологія дослідження.** Вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми потребує аналітичного і синтетичного методу у їх діалектичній єдності, а також історичного і персоналістського підходів, що дає можливість різноаспектного бачення творчого процесу. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в українському кінознавстві фільми «8 ½» і «Американська ніч» вперше розглянуті у запропонованому аспекті – як віддзеркалення задуму митця і його втілення у знімальному процесі. **Висновки.** Окреслені можливості кінематографа у художніх образах відтворюють найскладніші і часто втаємничені шляхи до реалізації мистецького твору та показують шлях від задуму до реалізації як динамічно творчий процес, в якому режисер, як автор, об'єднує зусилля митців, організаторів і технічних спеціалістів.

Ключові слова: фільм, кінопроцес, психоаналіз, актор, кастинг, кіностудія, декорація, символ.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Якось журналісти запитали в одного з найвідоміших сучасних режисерів – Квентіна Тарантіно, який фільм зі свого доробку він вважає найкращим. Відповідь була дещо неочікувана. Всі чекали почути назву однієї зі стрічок, які буквально збурили кінематографічний світ – «Скажені пси», «Кримінальне чтиво», «Вбити Білла». Але митець назвав фільм «Одного разу... в Голлівуді», в якому Тарантіно в елегантних інтонаціях освічується у любові кінематографу як такому, з усіма його прикрасами і радощами, злетами і падіннями. Один з основних мотивів стрічки: яка то солодка отрута – кінематограф, і болісно відчувати, що ти йому більше не потрібний, що твій зоряний час вичерпано, і фільми, про які мріяв, зніматимуться без тебе.

Кіно від перших років свого існування намагалися роздивитися, що ж являє собою це технічне диво.

У кількахвилинній стрічці Брайтонської школи (Великобританія) якийсь розгніваний пан, рятуючись від оператора, що намагається «зловити» його в кадр, просто ковтає його разом з апаратом. До речі, це була одна з перших трюкових зйомок.

Принагідно згадаємо, що чи не перша короткометражка тоді ще нікому не відомого молодого англійського коміка з мюзик-холу Чарльза Чапліна теж будувалась навколо комічної гри з кіноапаратом. Персонаж Чапліна (ще не бродяга Чарлі) крутиться навколо оператора, заважаючи йому знімати дитячі автомобільні перегони. Він обмацує апарат, намагається крутити ручку, заглядає в об'єктив і, звичайно ж, отримує стусанів, що було звичним прийомом на студії «Кістоун».

Не раз кінематограф звертав увагу на такий вирішальний момент у своїй «біографії», як прихід звуку. В 1952 році вийшов фільм «Ті, що співають під дощем», який американські критики назвали «автобіографією» Голлівуду періоду народження звукового кіно. Це типовий американський мюзикл із традиційним сюжетом і знайомими постатями героїв. Тут з'являється і капризна, зарозуміла кінозірка, яка має неприємний голос і тому боїться нового винаходу, і талановита мила дівчина, яка прекрасно співає і має дублювати «примадонну», і, звісно, молодий талановитий актор, якого вона переконує у перевагах звукового кіно. Співрежисером фільму був Джим Келлі, відомий співак, танцівник і хореограф.

Значний успіх випав на долю стрічки, створеної вже у ХХІ столітті й присвяченої все тій же темі – народженню звукового кіно. Це фільм «Артист» 2011 року режисера Хазанкявічуса, що став лауреатом премії «Оскар». Таку ж престижну нагороду отримав і виконавець головної ролі французький актор Ж. Дюжарден. Тема технологічних змін, що трансформують саме мистецтво екрана, звучить тут досить драматично, хоч сама картина зроблена в жанрі романтичної комедії, навіть точніше драмкомедії, як нині іноді визначають таке жанрове утворення.

Головний герой Джордж Валентайн (Ж. Дюжарден), зірка німих фільмів, переживає тяжку творчу кризу, не вписуючись у світ звукового кінематографа. Він навіть готовий вчинити суїцид, та порятунок приходить теж із молодого талановитого дівчиною, яка, ставши зіркою вже звукового кіно, не зрікається свого коханого і вводить його у новий для нього екранний світ музики, шумів і діалогів.

Одним із мотивів важливих естетичних змін, що приносять в кіно нові технології, став і фільм «Вавилон» (2022, реж. Д. Шазелл) з Бредом Піттом і Марго Роббі у головних ролях. Це фреска, присвячена Голлівуду, його розкоші і злиденності, знаменитим «зіркам» і «зірочкам», що лише з'являються на кінематографічному небосхилі, ділкам і людям, щиро відданим ще молодому мистецтву екрана. Тут теж виникає тема приходу звуку й тих змін і потрясінь, які він принесе і в долі окремих людей, і в мистецтво кіно загалом. Та відхід кінозірок світового масштабу був пов'язаний не лише з «технологічними цунамі». У фільмі Шазелла це подається як процес екзистенціальний, як невимовний перебіг часу, потік, що поглинає цілі покоління і виносить на поверхню нові імена. Тому герой Бреда Пітта, здавалось би успішний і впевнений у собі, ставить крапку не лише у своїй кар'єрі, а й у своєму житті.

Про проникнення в глибинні і потаємні сфери кінематографічного процесу, про розкриття такого непростого механізму народження творчого задуму і непередбачувані шляхи його втілення ми можемо говорити лише з появою фільму Федеріко Фелліні «8 ½». Це унікальний приклад того, як, умовно кажучи, кіно вдається до самоаналізу, і цей процес відбувається через систему художніх образів. Картина Фелліні жодного разу не перетворюється на науковий трактат, але висвітлює ті риси і моменти творчості, перед якими відступає інструментарій абстрактного мислення.

Якщо стрічка Фелліні вводить нас у початкові стадії творення фільму, то Франсуа Трюффо у своїй картині «Американська ніч» розкриває нам надзвичайно складний процес колективної творчості, яким є безпосереднє творення фільму. Тут справді найпримхливішим чином переплітаються технології, організаційні моменти з настроями, психологічними станами, почуттями і пристрастями, постатями дуже різних людей, спільними зусиллями яких буде створено мистецький твір. І як це відбувається, як над всіма цими різновекторними зусиллями вивищується особистість режисера, як він спрямовує свідомо, а інколи позасвідомо у єдине річуще всі зусилля тих, хто тою чи іншою мірою буде співтворцем фільму, талановито й разом з тим із почуттям гумору розкриває французький режисер. Тут Трюффо надає численні мистецькі аргументи на користь бачення режисера як автора фільму, що було центральним концептом його поглядів на кіномистецтво.

Мета статті. Подальший розвиток досягнення мистецьких явищ мистецькими засобами і прийомами залишається одним з далеко не освоєних, але надзвичайно перспективних напрямів гуманітарного знання. Тому цілком закономірно виникає потреба розгляду і аналізу фільмів названих митців, які були чи не першими на цьому нерозвіданому ще шляху. Не порушуючи органічну художню природу фільму, і Фелліні, і Трюффо прагнуть розкрити такі сторони і аспекти творчого процесу, які іноді лишаються недосяжними для аналізу теоретиків та істориків кіно.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Безперечно, маємо значний масив літератури, присвяченої як творчості цих видатних митців, так і їхніх знаних фільмів: «8 ½» і «Американська ніч». І Фелліні, і Трюффо не були палкими прихильниками преси, що, до речі, віддзеркалилось і у їхніх фільмах. І, попри ту іронію, а часом і сарказм, з яким режисери ставились до спроб проникнути у заповітні куточки їх творчого процесу, вони залишили по собі численні інтерв'ю, розмови з журналістами, в яких викладали своє творче кредо і навіть відсували завісу над таємницями творчості. І все ж слід звернути увагу на твори, що стали цікавою і щирою сповіддю митців. До таких, зокрема, належить книга Фелліні під назвою «Робити фільм». Режисер щиро розповідає, які звивисті й непрості шляхи ведуть до втілення творчого задуму. Є там сторінки, присвя-

чені і створенню фільму «8 ½», проблематиці цієї картини.

У розповіді про визрівання образної системи майбутнього твору, митець висвітлює таке оригінальне, абсолютно особистісне явище, як фільм-лоцман. Таким для Фелліні став сюжет, що має назву «Подорож Масторни». Вже багато років він намагається знайти його екранне втілення, але раптом відчуває, що задум ще не визрів, і активно береться за працю над черговою стрічкою.

Щодо Трюффо, то багато в чому розкриває творчу «кухню» режисури його журналістська практика й аналіз праць видатних митців, які були йому дороговказом у роботі над фільмом. Ще як журналіст він зібрав надзвичайно цінний матеріал у багатогодинних інтерв'ю з Альфредом Гічкоком, що і сформувались у книгу «Кіно від Гічкока». Творчість цього видатного кіномитця розглядається і у книзі Трюффо «Фільми мого життя», де зібрані думки французького режисера про фільми тих майстрів кіно, які стали його наставниками у професії, а їх картини – неоціненним зібранням методів і прийомів утілення екранних образів.

Виклад основного матеріалу. Фелліні належить до тих творців, які сміливо перетинали і руйнували межі, поставлені для того чи іншого виду мистецтва. Задумавши фільм про Рим, митець напружено шукав шляхи, як показати не лише красу, але розкрити душу вічного міста. І як завжди ставив перед собою завдання, яке, здається, неможливо здійснити засобами суто візуальними. Але в цьому він вбачав ключ до майбутнього фільму. Фелліні прагнув зафіксувати вітер, знаменитий вітер Понтіно. Схопити Понтіно в момент його зародження, простежити, як він рухається на Рим, продемонструвати, як мешканці міста відчують його дію.

І тут напрошується паралель із фільмом, що був знятий сімома роками раніше – «8 ½». Тоді митець, за його словами, дерзнув ступити на поле літератури, кінематографічними засобами розкрити внутрішній світ людини, проникнути в найпотаємніші куточки позасвідомого.

Після гучного і навіть скандального успіху «Солодкого життя» режисер зробив певну паузу, яку він заповнив невеликою новелою «Спокуса доктора Антоніо», що увійшла до кінозбірника «Бокаччо-70», в якій взяли участь також М. Монічеллі, Л. Вісконті та В. де Сіка.

У свій епізод Фелліні знову запросив «жінку-пантеру», «жінку першого дня творіння», Аніту

Екберг із «Солодкого життя». Тут вона була дівчиною з реклами, яка несподівано оживає і входить у життя героя новели. Митець усвідомлював, що він перебуває під пильною увагою і критиків, і побратимів по кінематографу, і глядацького загалу. Тож найстрашніше для митця в такій ситуації – повторитися, не знайти нових і оригінальних рішень. До речі, були спритні ділки від кінематографа, які на хвилині успіху «Солодкого життя» активно пропонували його продовження. І після грандіозної фрески «Солодке життя» режисер зважується на подорож у глибини людської особистості, подорож, яку він вважав найбільш захоплюючою і найнебезпечнішою.

Фелліні демонструє високу здатність до самоаналізу, розкриваючи, як зароджувався задум фільму. Спочатку це були фантазії, розпливчасті й непевні. Все почало набирати більш конкретного абриса, коли режисер поділився думками зі своїми постійними сценаристами, відразу відчувши підтримку від Б. Ронді. Згодом приєдналися Е. Флайяно і Т. Пінеллі.

І тут виникає парадоксальна ситуація. Виявляється, спочатку герой фільму зовсім не мав бути кінорежисером. Фелліні сам ставив собі запитання – хто ж він за професією – адвокат, журналіст, а може, інженер? Митець відчував, що він не зможе розповісти цю історію, аж поки не занурить її в конкретний світ, у певні життєві ситуації. І він вирішує відправити свого героя чи то на лікування, чи то на відпочинок на води у невелике курортне містечко. Сам Фелліні мав такий досвід, лікуючись на курорті К'янчано, який і стане прототипом місця дії у фільмі. Згадаймо, що в середині десятиліття продовжить свою творчу діяльність після певної перерви знаний французький режисер Ерік Ромер. От він буде цілком свідомо відправляти героїв своїх фільмів чи то у відпустки, чи то на канікули, щоб зупинити невпинний біг подій, зробити паузу, мати можливість зануритись у себе, в свій внутрішній світ. Такий самий драматургічний хід робить і Фелліні. Інша річ, що така втеча не вдасться його герою.

Сценарій і далі вимагав від режисера дедалі більшої конкретизації. Відчуття, що, не побачивши обличчя, постаті персонажів, він не зможе продовжити роботу, не залишало митця. Він зважується на ризикований крок. Не виписавши вчинки персонажів, не маючи діалогів, Фелліні проводить кастинг, призначає виконавців як головних ролей, так і другорядних. Проблеми вини-

кли з пошуками головного героя. Фелліні відразу відмовився від ідеї запросити Матроянні, який по праву розділив з ним успіх «Солодкого життя». Понад усе маестро не бажав повторів. Він бачив в образі свого героя Лоуренса Олів'є, а може навіть обожнюваного ним Чапліна. З Олів'є він мав розпочати переговори, поїхавши для цього в Лондон. Але неначе сама доля не сприяла їх контактам, і згодом сам Фелліні відчув, що в англійського актора «надто жорстокий рот», а його герой має бути одночасно і «приборкувачем з хлистом, і халіфом, і, разом з тим, відданим рабом».

Матроянні, як людина творча, розумів режисера і не ображався на нього, але разом з тим виражав упевненість, що роль буде його. Поряд з Матроянні було запрошено Анук Еме, його партнерку з «Солодкого життя». У цьому фільмі вона мала зіграти дружину головного героя. А особистість абсолютного іншого плану, коханку, мала зіграти Сандра Міло, одна з найсексуальніших актрис 1960-х років, «м'яка як масло». Фелліні надавав величезного значення кожному обличчю, кожній постаті. Режисер вважав, що це мають бути цілком впізнавані маски. Вони повинні сприйматися як певні архетипи і як проєкція головного героя. І от у той момент, коли було запущено всю громіздку студійну машину, коли все було готове до зйомок, Фелліні з жахом відчув, що забув, про що буде його майбутній фільм. У розпачі він навіть сів писати листа продюсеру, що готовий припинити роботу над майбутньою картиною. І в цей момент його покликали у павільйон. Там кипіла робота, монтувались декорації, йшла звичайна «виробнича» метушня.

Режисер відчув тяжкий сором від своєї слабкодухості. Потім він порівнював себе з капітаном корабля, який покидає своє судно під час аварії.

Тут слід зробити невеликий відступ і згадати, чим були студійні павільйони для митця, як вони стимулювали його творчу активність. Навіть природа, чарівні пейзажі хвилювали його лише тоді, коли він відтворював їх у павільйонах Чінечітта. Через багато років, у фільмі «Інтерв'ю», митець знову запросить свого глядача у знімальні павільйони, щоб показати, як за допомогою фарб, клею, різнокольорових тканин відтворюється краса реального світу.

Піднявши келих за здоров'я одного з робітників, який відзначав свій день народження, Фелліні раптом зрозумів і відчув, про що буде його фільм:

він буде історією одного режисера, який не знає, який фільм він хоче зняти.

У численних інтерв'ю режисеру задавали запитання – як у його фільмах з'явилися всі ці «оніричні» образи, які надавали фільму такої своєрідності. Фелліні охоче говорив про той вплив, що мали на його творчість теорії К.-Г. Юнга. Саме в особі основоположника аналітичної психології він побачив того поводиря, що допомагав йому йти небезпечними стежками самопізнання, оминаючи кручі й прірви позасвідомого. Юнг для нього став тим, ким був для Данте Вергілій, що блукав із ним колами пекла.

Читаючи Юнга, Фелліні відчував, що це немовби було написано спеціально для нього, особливо його вразило трактування сновидінь як архетипічних образів, що є результатом колективного досвіду людства. Внутрішнє життя, мрії, сновидіння від самого дитинства були для митця важливішими, ніж зовнішні події. В них він і шукав джерело натхнення. Саму «денну» свідомість він сприймав як тонкий шар, під яким грізно дихає магма позасвідомого. У Юнга Фелліні знайшов підхід до феномену символу як засобу висловити невисловлюване, виявити невиявлене, стимулювати інтуїцію.

Героя фільму, режисера Гвідо Ансельмі (М. Мастроянні), ми зустрічаємо в момент творчої кризи. У цієї людини цілком природно виникає бажання на якусь мить зупинитися, розібратися в собі, в своєму творчому задумі, в стосунках із оточенням. І от він на курорті, на водах, але марно намагається втекти від своїх проблем. Його існування протікає в двох вимірах – це «денна» реальність з усією її метушливою, дріб'язковими випадковостями, непотрібними зустрічами, і «нічна» сфера фантазій, спогадів, мрій і сновидінь. Ці світи іноді примхливо перетинаються, отождасється, між ними немає меж, вони не відділені одне від одного. І цілком реальні ситуації раптом набирають фантастичних, ілюзорних вимірів. Таке, здавалось би, буденне явище, як відвідання печери з термальними джерелами, втрачає свої реальні абрис, і загорнуті в простирадла пацієнти починають здаватися тінями в долині Йосафата чи то привидами в Дантовому чистилищі. Печера втрачає свої реальні розміри, вона справді здається входом у засвіти.

У фільмі Фелліні створить простори, які інколи вільно переходять то у «денний», то «нічний» вимір. Це і спогади про дитинство, і фантастичні

бажання Гвідо зібрати всіх жінок, яких він кохав разом у гаремі, де всі будуть щасливі, і цвинтар, де він, ніскільки не здивований тим, що відбувається, веде бесіду зі своїми покійними батьками, і, нарешті, знімальний майданчик, на якому височить декорація фільму, який так і не буде реалізовано. Саме курортне містечко часом втрачає прикмети реальності, його вулицями дефілюють дивні постаті, які теж існують поза часом. Утаємниченості й містичності місцю дії надає і епізод, подібний до тих, що їх бачимо у кількох стрічках Фелліні. Це чи то маг, чи то шарлатан, який раптом відкриває перед публікою чийсь глибоко приховані таємні думки. Тут він пропонує митцеві задумати слово, яке потім відгадає його асистентка. Жінка із певним здивуванням вимовляє Азінізімаза. Гвідо загадав слово-заклинання, яке він чув у дитинстві. Але в ньому зашифроване інше – Аніма, таке важливе в аналітичній психології Юнга. Саме Юнг тлумачив цей архетип як амбівалентний двоїстий, пов'язуючи його зі стихією води. Вчений трактує Аніму як персоніфікацію жіночої природи в чоловічому позасвідомому.

У Фелліні жіночі постаті найчастіше пов'язані з водною стихією. У «Дорозі» наївну і чисту Джельсоміну ми бачимо вперше на березі моря. А її прями́й антипод, кінозірка з «Солодкого життя», втілення переможної жіночності з'являється серед струменів фонтану Треві, мов антична богиня разом з почтом Нептуна.

Прекрасне і відразливе чудовисько Сарагіна вразить уяву малого Гвідо своїм танцем на морському березі. «Сарагіна – це саме дитяче уявлення про жінку, одне з багатьох тисяч найрізноманітніших проявів, на яке лише здатна жінка. Сарагіна щедро наділена якоюсь тваринною жіночністю, величезна, неосяжна і в той же час привабливо-апетитна...» (Fellini, 2015, p. 125).

І як втілення чистоти і гармонії постане перед очима втомленого і розчарованого митця дівчина біля цілющого джерела. Недосяжний ідеал, який йому так і не буде дано втілити. Як бачив її сам Фелліні? «Уяви собі Клаудію Кардінале, прекрасну, ще зовсім молоду, але духовно зрілу, серйозну дівчину – дар самотності, який наш герой вже не в змозі прийняти». (Fellini, 2015, p. 118).

Всі жінки, і цілком реальні, й ті, що живуть в його уяві або спогадах, теж вільно переходять з одного виміру в інший. Нагадаймо, що сам Фелліні дуже точно визначав ці два виміри у своїй

стрічці. Готель, приміщення, де Гвідо з колегами готується до майбутнього фільму, парк у курортному містечку, цілюще джерело, біля якого збираються відпочивальники, і, нарешті, печера, де вони приймають грязьові ванни – все це належить денній реальності.

Печера розташована на межі реального і уявного, а от простір еротичної, суто «чоловічої», фантазії Гвідо – «гарем» бачимо в приміщенні, що нагадує йому кухню сільського будинку його бабусі. Епізод на цвинтарі, де він зустрічається зі своїми покійними батьками, сумний, трохи прозаїчний і без будь-якої містики. Реальні жінки теж належать різним сферам його життя. Коханка Карла, пишна, миловидна, у претензійному, позбавленому смаку костюмчику, любить поїсти і добре поспати, необхідна йому, бо з нею він почувається вільно, не скуто у своєму сексуальному житті. Зустрічі з нею відбуваються у затемнених кімнатах готелю, подалі від людських очей. Та вона приймає ситуацію такою, як є, наївно щебече з коханцем, просячи в нього протекцію для свого чоловіка-невдахи. Якщо її щось і засмучує, то тільки те, що вона не змогла «вигуляти» свої платтячка, які вона привезла із собою на модний курорт.

Луїзу, дружину Гвідо, як уже зазначалось, грає Анук Еме, з якою Фелліні вже працював у «Солодкому житті». Там вона зіграла красиву, цинічну аристократку, втомлену «солодким життям», сповнену злого сарказму. Згадаймо, у «Солодкому житті» був образ ревнивої дівчини, нареченої Марчелло. Вона переслідує коханого істериками та підозрами і, зрештою, наважується на невдалий суїцид.

Луїзу теж терзають ревності, але поводить вона зовсім по-іншому. Героїня Анук Еме просто вражає своєю вишуканістю і стриманістю. Навіть суто візуально вона повна протилежність пухкенькій Карлі. Підтягнута, спортивна, одягнена зі скромною елегантністю (біла блузка Луїзи – Анук Еме з'являється на сторінках «Вог») вона поводить стримано, з надзвичайною гідністю і тактом, продовжуючи кохати свого зрадливого чоловіка. Луїза знає, що Гвідо потребує її підтримки і розуміння, й часто сприймає його як велику дитину. Дружина для Гвідо – надійна опора в житті. Це простежується у кадрах на цвинтарі, коли, цілуючи матір, Гвідо бачить раптом обличчя Луїзи.

Як «старша дружина» поводить Луїза і в фантастичному гаремі, де зібралися всі жінки, яких Гвідо колись кохав, або ті, що захоплювали

його уяву. Так, серед них він бачить прекрасну незнайомку, з якою він лише на мить перетнувся, спускаючись у печеру приймати ванни.

До речі, стихія води теж з'явиться в епізоді «гарему», але цього разу в комічно-гротескному плані. Закохані жінки купатимуть свого «володаря» у величезній діжці, куди він зануриться, заховавшись у клуби піни, не знімаючи свого старенького, зім'ятого капелюха. Цей епізод відсилає нас до «Міста жінок», фільму, який Фелліні зробить 1980 року. Його герой Снапорац (знов-таки Мастроянні) опиняється в дивному місті, де живуть лише жінки, і переживає там і вищу насолоду, і смертельну небезпеку.

Фелліні довго підшукував назву свого фільму. Та зупинився він на робочій, що означала порядковий номер фільму в його доробку: сім повнометражних (один він зібрав з 3-х новел) і один у співтворстві з Латтуадою, отже половина.

Здається, що в технічній назві теж виявляється неочікуваний, прихований зміст. Витвір митця за номером 8½ – то насамперед фільм, творіння кінемистецтва, виявлення його сокровенної сутності. Залишаючи цю нейтральну назву, Фелліні дає можливість наповнювати її найрізноманітнішими смислами.

Серед багатьох була і «Повна плутанина», і «Повна сповідь» та інші близькі назви. І справді, може виникнути враження, що розкидані по фільму події мало між собою пов'язані. Головний герой зустрічається з коханкою, свариться з дружиною, лікується на бальнеологічному курорті, сперечається зі сценаристами, проводить, точніше, намагається проводити кастинг, переглядає відзнятий матеріал, віддається мріям і сновидінням. І разом з тим вимальовується логіка цих зв'язків, глибинне поєднання прозаїчних епізодів рутини кіновиробництва і снів, фантазій, марень кінорежисера. Показовий епізод перегляду кіноматеріалу, на якому присутня також Луїза зі своїми друзями. У гніві й розгубленості жінка дивиться на екран і впізнає в одній з героїнь коханку чоловіка, саму себе, близьких людей. Обуренню її немає меж: як він посьмів її страждання, власну брехливість і невірність перевести в екранні образи свого фільму. І навіть ця інтелектуальна, витончена жінка не може зрозуміти, що саме це глибоко особистісне, те, що таїться в безоднях позасвідомого, і є головне джерело його творчості. Таємні пристрасті та бажання, те,

що причаєне в темряві позасвідомого, він виводить на світло в художніх образах.

Як і будь-якому справжньому митцеві, Гвідо важко зробити вибір, знайти єдине правильне рішення. І це проявляється не лише в творчості. Фелліні показує, що і в повсякденні ця людина не здатна на рішучі дії. Він запрошує приїхати «на води» свою коханку, і, чекаючи її на пероні, з надією дивиться на прибулих пасажирів, сподіваючись, що вона не приїде. Так само він досить щиро каже дружині, що дуже скучив за нею, і вона зголошується приїхати, хоч він цього і не чекав. Один з найдотепніших епізодів фільму – в кафе: за столиком сидить Карла і апетитно їсть морозиво, сюди ж заходять Гвідо з Луїзою. Він покійно вислуховує докори дружини, яка бачить «цю шльондру». Раптом починає звучати мила мелодія, Луїза підводиться, вирушає до столика Карли, і Гвідо, блаженно посміхаючись, бачить, як ці дві жінки починають, ніжно обійнявшись, рухатись у танці.

Уже не раз виникало питання у всіх, хто так чи інакше торкався твору Фелліні, – у журналістів, які брали у митця інтерв'ю, у солідних дослідників, які аналізували фільм «8 ½» з плином часу, у митців, художників, письменників – наскільки глибинний зв'язок існує між автором і його героєм, наскільки риси характеру, комплекси, страхи перекочували у світ Гвідо Ансельмі від його творця.

Справді, Фелліні зробив безпрецедентно сміливий жест, впустивши глядача у святая святих, у внутрішній світ митця, відкриваючи потаємні механізми його творчості. Причому не йдеться про автобіографізм. Факти біографії Гвідо Ансельмі належать лише йому. А от щодо снів, видінь, фантазій, комплексів, тут Фелліні щедро поділився зі своїм персонажем, особливо коли йдеться про спогади дитинства. Гвідо проходить крізь пекло невпевненості в собі у пошуках компромісів, через комплекси, що стають на заваді прийняттю рішення, через дитячі страхи і фантазії. І все це могло набрати відтінку зайвого драматизму і патетики, якби не самоіронія митця, здатність надати подіям зовнішнього і внутрішнього світу певної гротескності.

Міра таланту режисера проявилась у виборі Мастроянні. Вже зазначалося, що це була майже випадковість. Але за випадковістю проявилась закономірність. У фільмі знову з'явився актор, який повністю на рівні фізичних даних, темпераменту і ментальності відповідав не лише режисерському задуму, а й став його alter ego. Вся позірна

м'якість і нерішучість відступає, коли бачимо як відмовляється знімати фільм Гвідо Ансельмі, тому що не знаходить єдино необхідного мистецького рішення і відчуває, що не зможе його знайти. Де й поділись його нерішучість і вагання. Як митець він не може фальшувати, йти на компроміс. Він проходить через приниження, пекущий сором перед всіма, хто працював з ним над майбутньою картиною.

Чого вартий лише епізод пресконференції, коли ми бачимо, що режисер залазить під стіл, як дитина, що хоче сховатися від переслідувань дорослих. Все відбувається, звичайно, в його уяві, як і пістолет, піднесений до скроні. Але він справді готовий на все, аби сховатися від тих тортур, що йому влаштували журналісти. Фелліні сам ненавидів пресконференції, емоційно описуючи, як почувається режисер після показу свого дітища в задушливій кімнаті, щент заповнений галасливим натовпом журналістів, затиснутий у куток столом із кількома мікрофонами і змушений виправдовувати свій фільм, даючи пояснення речам, які, з його точки зору, цілком зрозумілі. До речі, і «8 ½», який і критикам, і глядачам здавався складним і незвичайним, Фелліні вважав простим і доступним. Вся проблема була в тому, що автор порушив традиційну кіномову, до якої всі звикли. Фелліні зважився відійти від канонічної умовності кінооповіді, й це здалося незвичайним і важким до сприйняття.

Отже, режисер Гвідо Ансельмі відмовляється ставити фільм, коли до початку зйомок уже все готово. І найбільчіше йому зізнатися в цьому не продюсеру, не сценаристу, не критикам, а молодій актрисі, яку він запросив утілити на екрані поstatь дівчини біля джерела. У відчаї він скаже, що і ролі для неї немає в цьому фільмі, та і фільму, напевно, не буде.

Ще слід звернути увагу й на те, який фільм має ставити Гвідо, про що має бути його майбутня картина. Чи такий вже випадковий її сюжет? Там мало йтися про катастрофу, яку переживає людство після атомної війни. Земля більше непридатна для життя. І от ті, хто зміг врятуватися, мають сісти в космічний корабель і летіти туди, де зможуть знайти собі прихисток.

Згадаймо, робота над фільмом велась у 1961-1962 роках, тобто саме тоді, коли привид атомної катастрофи буквально висів над людством. І от режисер відмовляється ставити цей фільм, не знахо-

дить для цієї теми мистецького рішення. Тут слід згадати позицію самого Фелліні. Починаючи від «Дороги» митець не раз чув закиди, чому він безпосередньо не звертається до тих грізних і пекучих проблем, які хвилюють усе людство. Власне, те ж саме закидають на скандальній конференції і його героєві. Фелліні мав відповідь на ці претензії та інвективи, причому досить рішучу. Навпаки, митець вважав, що кожен із нас несе відповідальність за катастрофічні глобальні ситуації. Він не відвертався від тих проблем, що їх переживало італійське суспільство у «свинцеві часи», тобто у роки розгулу тероризму. Фелліні рішуче виступив проти позиції лівих інтелігентів, які намагалися хоч якось виправдати жакливі терористичні акти, проти соціологів і психологів, що вважали ці процеси фатальними і неминучими.

З особливою проникливістю митець бачив, що великі тирани не виникають нізвідки, а являють собою результат втілення колективного позасвідомого, стають виразниками колективного безумства. І лише розглядаючи проблеми особистості, можна вирішити проблеми загальнолюдського характеру. Про це, власне, всі фільми Фелліні, включаючи і його, можна сказати, головний фільм – фільм про кіномитця «8 ½».

І от знову задаємося питанням – а чи терпить поразку його герой-режисер, відмовляючись ставити фільм, мистецьке рішення якого він знаходить. Здається, що фіналом картини Фелліні заперечує таку думку. Якби режисер залишив той варіант фіналу, де Гвідо від'їжджає з дружиною після відмови від зйомок, то перед нами була б звичайна розв'язка сімейної драми. Та Фелліні обирає інше, неначе заکیلцовуючи свій твір, знаходячи вражаючий за своєю мистецькою виразністю образ-символ. Бо і початок його теж мав метафоричний характер. Епізод Гвідо в автівці, яка застрягла в заторі, його намагання вирватись, злетіти у вільний простір, несе могутнє символічне навантаження. Тут слід знову згадати символіку стихій. Фелліні не вперше пов'язував своїх інтелектуальних, у чомусь байдужих героїв, які живуть передусім як споглядальники, зі стихією повітря. Таким був цирковий канатоходець Матто у «Дорозі», двоїста натура якого проявиться навіть у його цирковому костюмі чи то янгола, чи то пекельного духа. Вперше ми побачимо журналіста Марчелло у гелікоптері, коли він, пролітаючи над Римом, шле вітання гарненьким дівчатам, що

засмагають на дахах. І Гвідо Ансельмі весь час відчуває в собі силу стихії вільного простору. І не лише в кадрах на початку фільму. Адже грандіозна конструкція, що немовби манить героя відірватися від повсякдення, від його маленьких радощів і печалей, теж втілює тему втечі, порятунку в якихось вищих сферах, подалі від прози життя.

Фінал, який бачимо на екрані, ще раз підтверджує думку – тут, поруч, серед цієї повсякденної метушні, слід шукати самоусвідомлення, виявлення своєї сутності. У тих людях, які тебе оточують і які певною мірою є віддзеркаленням тебе самого. «Хіба істинний сенс існування не в тому, щоб мірою своєї життєздатності підключитися до цього своєрідного, фантастичного хороводу, намагаючись лише потрапити у потрібний ритм». (Fellini, 2015, p. 46).

І справді, у фінальному епізоді, на напіврозібраному знімальному майданчику, зберуться всі персонажі фільму, які почнуть рухатись в якомусь дивному хороводі. А вестиме його невеличкий оркестрик з чотирьох блазнів на чолі з маленьким хлопчиком, який грає на дудочці. Хлопчик – це Гвідо в дитинстві, який насолоджувався купанням у винній купелі на бабусиній кухні, це той хлопчик, що із захватом і жахом дивиться на танок Сарагіні на березі моря, той, що переживав каяття перед суворими вчителями у католицькій школі. Та тепер він не в чорному, а в білому. І під звуки мелодії Ніно Рота, яка стала свого роду емоційним ключем до фільму, він веде за собою весь натовп реальних і нереальних персонажів. Ці фінальні образи настільки багатогранні і багатощарові, що не варто повторювати десятки тлумачень, якими повняться тексти, присвячені фільму «8 ½». Але дозволимо собі ще одне – митець шукає у своєму дитинстві переплетення радощів, печалі, страху і надії, які можуть стати джерелом його натхнення. Так само, як у мільєсівській фантазії зникнуть усі, й тільки маленький хлопчик награватиме на дудочці безсмертну мелодію Ніно Рота.

Фільм Фелліні «8 ½» справив на світову кіноспільноту не менше враження, ніж його попередній шедевр. Та якщо «Солодке життя» поділило глядачів на тих, хто приймав фільм беззастережно загалом, та тих, хто гнівно критикував стрічку, вбачаючи в ній відвертий «аморалізм», то на початку 1960-х років «8 ½» не лише для широкого глядача, а й інколи і для професійної критики здавався надто загадковим і зашифрованим. Ключ

чі до нього кинулись наполегливо шукати в арсеналі психоаналізу.

На думку такого блискучого професіонала, як Франсуа Трюффо, Фелліні вдалося розкрити і показати весь надскладний заплутаний процес народження задуму майбутнього фільму. Він продемонстрував, як із речей, віддалених одна від одної, від несподіваних зустрічей і випадків, які, здавалося, не мають жодного стосунку до майбутньої стрічки, раптом народжується єдине й гармонійне ціле.

Разом з тим про муки творчості режисера Трюффо говорить із почуттям гумору, який може собі дозволити побратим по професії. Режисер з великими зусиллями виношує свій задум. А в цей же час до нього «з ранку до ночі чіпляються з питаннями, причому з такими, що він не може або не знає, як на них відповісти. Його голова повна найрізноманітніших ідей, вражень, відчуттів, непевних бажань, а від нього вимагають визначеності, конкретних імен, цифр, назв місцин і точних дат» (Truffaut, 1985, p. 271).

З гумором Трюффо зауважує, що процес підготовки до зйомок фільму показано з тією ж самою ретельністю як у знаменитому нуарі Жюль Дассена «Бійка серед чоловіків» показана підготовка до пограбування. Французький режисер твердить, що фільм Фелліні «...тою самою мірою простий, прекрасний і чесний, до нього так само немає чого додати і так само немає чого відняти, як від тієї картини, яку хоче зняти Гвідо у «8 ½»» (Truffaut, 1985, p. 271).

Трюффо прямо вказує, що фільм «Американська ніч» починається з того моменту, яким закінчується стрічка Фелліні, тобто коли, попри всі сумніви і вагання, режисер виходить на знімальний майданчик і починається безпосередньо знімальний процес. І хоч свій фільм Трюффо розгортає на іншій творчій території, все ж у фільмі буде епізод, який змусить нас згадати картину Фелліні «8 ½». Це сон режисера Г. Феррана, який повторюється тричі. Нічна вулиця, самотня постать хлопчика, який біжить із величезною палицею у руках. Ми його бачимо востаннє, коли він, підбігши до заграбованого входу у кінотеатр, просуває палицю крізь решітку і зриває рекламні фото класичних фільмів, серед яких ми бачимо кадри «Громадянина Кейна». Що це? Молоде покоління кінематографістів відправляє у небуття знаних митців минулого чи взагалі пересторога, що кіно з високого мистецтва може перетворитися лише

на видовище. Зміст сну так і залишається втаємниченим.

До речі, ще один момент зближує Фелліні й французького режисера. Трюффо називає свої фільми цирковими виставами. Саме такими він їх хоче бачити. Тут те ж саме, що у Фелліні, розуміння циркового мистецтва не лише як розваги, а свого роду моделі космосу з його верхом і низом, з довічними архетипами людської екзистенції, де смішне й трагічне перебувають поруч, іноді перетікаючи одне в одного.

Відома, дещо зі скандальною репутацією, американська критикиня Полін Кейл накинулася на режисера з докорами: мовляв, він прагне довести, що будь-які зйомки захоплюючі, тоді як зйомки поганого фільму так само недолугі. Трюффо рішуче заперечує, наголошуючи, що мистецтво є не результат, а процес, «акт творення». Та він поставився з повагою до такої позиції критикині.

Тим більше, що аргументів Кейл могли додати такі фільми знаних німецьких режисерів, як Р. В. Фасбіндер своїм фільмом «Попередження святої повії», який іноді називають його «8 ½», або «Становище речей» («Золотий лев», 1982) Віма Вендерса, де зйомки фільмів перетікають у кримінальну історію.

Сам режисер визначає сюжет «Американської ночі» як історію кінозйомки від того моменту, як оператор включає кінокамеру і до того, коли настає мить розставання членів знімальної групи. Режисер визнає, що можлива напружена, нервозна, навіть болісна атмосфера. І цілком дає собі раду з того, що є режисери, які саме так бачать роботу над фільмом. Натомість, знімаючи свою картину про сам процес творення фільму, Трюффо і його колеги перебували в повній ейфорії, й сама атмосфера знімального майданчика просякла майбутній твір. Режисер запевняв, що не став би працювати, якби він сам і вся знімальна група не отримувала б максимального задоволення від роботи. Цілком переконливо звучить репліка дівчини-помрежа, яка дізнається, що її колега втекла зі своїм коханцем під час зйомок. «Я б могла покинути хлопця заради фільму, а фільм заради хлопця – ніколи».

Слід згадати, що фільм «Американська ніч» присвячена пам'яті двох знаних актрис Ліліан і Дороті Гіш, які, як дві добрі феї, стояли біля народження кіно як мистецтва. Саме з приходом у кінематограф її вчителя і наставника, од-

нієї з найвизначніших постатей світового кіно, Девіда Гріффіта починається нова епоха – епоха перетворення розваги невисокого гатунку у мистецтво. Трюффо не дарма згадує «зірок» далеких двадцятих. Адже саме тоді сестри Гіш ушлявилися в гріффітівських мелодрамах, які перестали трактуватися як низький жанр. Сам Трюффо не раз висловить свою прихильність мелодрамі, зокрема у полеміці з журналістами «Кайє дю Сінема», які представляли тоді найбільш радикальну і модерну лінію кінокритики. Режисер із величезним пієтетом ставився до кіномитців німого кіно, вважаючи чи не найважливішим їх достоїнством не лише вміння вести оповідь зображальними засобами, а й вирішувати проблеми, які часто ставлять режисерів наступних поколінь у глухий кут.

Під час роботи над черговим фільмом у Трюффо не раз виникала ідея розповісти про роботу на знімальному майданчику, про саме творення кінематографічного дива. Прийшов він до втілення своєї ідеї, працюючи в Німці над монтажем своєї чергової картини на студії «Вікторина». До речі, це одна з найстаріших кіностудій Франції, де знімалися ще в дев'ятисотих роках перші «комічні» і трюкові стрічки.

Якось біля студії режисер звернув увагу на не демонтовані декорації фільму режисера Б. Форбса «Безумна із Шайо», який знімався тут кілька років тому. Це й наштотувало Трюффо використати їх у своєму фільмі, «героєм» якого стануть кінозйомки і сам знімальний процес. Оглядаючи студію, її приміщення, переглядові зали, монтажну, він ще раз переконався, що простір надасть достовірності його екранній оповіді, викличе до життя ті кінематографічні образи, які вже зароджувалися у його уяві. Можна сказати, що одним з «героїв» майбутнього фільму став безпосередньо кінопростір.

Робота над сценарієм велася з його постійними співавторами Ж.-Л. Рішаром і С. Шіффман. Сам режисер в одному зі своїх інтерв'ю зізнавався, що співавтори йому потрібні насамперед для дискусій, щоб шукати найкращий драматургічний хід через зіштовхування різних думок і позицій. Сценарій писався з розрахунком того, що залишені в ньому лакуни заповнювалися під час зйомок.

У праці над сценарієм були перерви, викликані зайнятістю режисера черговим фільмом «Красуня як я», та зрештою попередню роботу було успішно завершено і почалися зйомки. За зізнан-

ням самого режисера у цій експедиції панував той самий дух легкості й веселощів, що в літніх таборах відпочинку в його шкільні роки.

Сама назва фільму аж ніяк не випадкова і не нейтральна. Походження терміна «американська ніч» молодий актор пояснює своїй коханій: це зйомки денних сцен уночі, або англійською «day for night». Вибираючи цю назву режисер ще раз наголошує і розкриває надзвичайні можливості кіно, його здатність майже магічно перетворювати реальність.

Трюффо сам ділив свій фільм на два блоки – кадри фільму «Знайомтесь: Памела», який знімається на студії «Вікторина» і епізоди з життя знімальної групи, що працює над цією стрічкою. Сюжет, який відтворює режисер Ферран (у цій ролі з'явився сам Трюффо, що додало фільму ще більшої достовірності і шарму) зацікавив митця ще в 1960-ті роки.

В одному зі своїх інтерв'ю 1964 року він розповів журналісту, що звернув увагу на інформацію в одній з лондонських газет. Там розповідалась трагічна сімейна історія. Молодий чоловік приїхав до батьків зі своєю нареченою. Та несподівано молодого дівчиною захопився батько юнака й та відповіла йому взаємністю. Закохані вирішують таємно втекти. Та куля охопленого ревнощами сина наздоганяє суперника. Вже на початку 1999-х цей сюжет зацікавив іншого зnanого представника «нової хвилі» Луї Маля. У 1992 році вийшов його фільм «Ущерб» з такими блискучими виконавцями, як Джеремі Айронс і Джульєтт Бінош. Саме вони втілили на екрані постаті, що виникають у Трюффо як персонажі «фільму у фільмі».

Все ж основною в «Американській ночі» є історія зйомок на кіностудії «Вікторина». Тут Трюффо, за його словами, прагнув накреслити груповий портрет учасників кінопостановки. Жанр фільму режисер визначив як «драматична комедія», і тут не можна не згадати французьку традицію, що йде від Маріво і Мюссе. Та ж легкість і невимушеність, та ж гра випадку, який раптом обертається до нас жорстокою правдою життя.

У трактуванні перипетій долі Трюффо послідовно додержувався правила: особисті справи відходили на другий план, панував лише кінематограф. Трюффо справді показав «знімальний майданчик як мікрокосм» (Роджер Еберт). Критик також відзначив, з якою легкістю розкручує автор

сюжетні лінії. І ця легкість ні найменшою мірою не обезцінює персонажів картини.

Критики та історики кіно не раз називали Трюффо «акторським режисером». Для нього точний вибір виконавця був надзвичайно важливим, навіть визначальним. Він наважився на критику великого Чапліна, пояснюючи невдачу «Герцогині з Гонконгу» невідповідністю Марлона Брандо образу, який він створив на екрані. Всі його попередні роботи закріпили за ним ролі «асоціального бунтаря», і він не викликає довіри у ролі дипломата, який переживає за свою репутацію.

Трюффо нагадує, що задум фільму виник у Чапліна ще в 1930-х роках, а ролі писалися для Полетт Годдар і Гері Купера, чий акторський індивідуальності повною мірою відповідали режисерському задуму (Truffaut, 1985, p. 280).

Трюффо вирізняє режисерський підхід до роботи актора у знаних кіномитців. Зокрема він нагадує, як суворо ставився до акторської ініціативи Альфред Гічкок. Трюффо впевнений, що до кожного актора слід шукати свій шлях. Один вимагає детальних пояснень, іншому досить дати фрагмент сценарію й повністю довіритись його рішенням.

Режисер умів повною мірою цінувати акторську індивідуальність. Так, весь фільм «Жюль і Джим» він вибудовував навколо постаті героїні Жанни Моро. Від часів «нової хвилі» він з пересторогою ставився до «зірок», вважав, що поруч з актором із зірковим статусом повинні з'явитися нові обличчя, невідомі виконавці.

Для Трюффо був надзвичайно важливим особистий контакт з актором, розуміння його суто людських якостей. Підтвердження тому – творча співпраця з Жан-П'єром Лео, яка так блискуче почалася з дебютної стрічки режисера «400 ударів». У наступні роки з Лео буде поставлено кілька фільмів, деякі з них продовжують історію Антуана Дуанеля в різні періоди його життя, інші введуть на екран персонажів з іншими біографіями, але всіх їх дещо об'єднує. Режисера ніколи не привертало сценарії, де в центрі поставлено сильну особистість, як це зазвичай буває в американських фільмах. Цікавим йому здався персонаж вразливий, з високим емоційним порогом.

Також для Трюффо надзвичайно важливим були спонтанні дії героя перед камерою. Тоді він і міг скласти уявлення про правдивість його гри. Саме впевненість в органічності та спонтанності Лео дала змогу режисеру написати сцену, яка у ін-

шого виконавця вийшла б фальшивою. Йдеться про епізод, коли Альфонс, персонаж Ж.-П. Лео, після ночі зі своєю партнеркою по фільму, телефонує її чоловіку й вимагає негайного розлучення. Режисер твердить, що він ніколи б не написав цю сцену для незнайомого актора, але вона настільки була природна для образів, створених Лео не тільки в «Американській ночі», а й в усіх його фільмах і навіть для його людської індивідуальності, що він не міг відмовитися від введення її у фільм.

Іноколи Трюффо випадало слухати докори, боцімто він хоче, щоб усі актори були як Лео. Режисер заперечував: він мав на увазі органічність цього актора, його здатність не приймати вигравшних поз, «не виставлятися». Для митця неприйнятна поведінка акторів «Великого стилю» французького кіно з їх віями, що тріпочуть, багатозначними поглядами, нарочитою мімікою. Акторська манера Лео імпонувала Трюффо ще й тому, що він умів виправдати свого героя у найкритичнішій ситуації. Він захищав його і примушував публіку, попри все, полюбити цю людину, погоджуватись із нею наперекір здоровому глузду.

Справді, Трюффо, додавши до сценарію згаданий епізод, виставляв Альфонса (героя Лео) у досить не вигідній ситуації. Але актор, і це знав режисер, зумів показати спонтанність і дитячу наївність свого персонажа, тож глядач слідом, за Жюлі та її чоловіком готові вибачити цю «велику дитину». Те, що Лео може примусити полюбити свого героя, високо цінується режисером. Взагалі, Трюффо вважав для митця дуже важливим, щоб його любили.

Для Трюффо, як режисера французького, що він сам не раз акцентував, надзвичайно важливими є нюанси, натяки в екранній оповіді, певна недомовленість, відсутність грубих, яскравих мазків. Згадаймо один з найвиразніших епізодів фільму – невдалі зйомки «згасаючої зірки» Северини. Все, що відбувається на екрані, нагадує комедійний атракціон. Підкріпившись перед початком зйомки шампанським, актриса темпераментно розіграє суперечку зі своїм чоловіком. У фіналі її героїня повинна обурено вийти з кімнати. Та проблема в тому, що поруч із дверима в передпокої є схожі двері у шафу. І актриса, вкотре псуючи черговий дубль, вскакує у шафу. Всі в розпачі, але тільки режисер зберігає спокій. Поведінка Феррана – це поведінка самого Трюффо на знімальному майданчику. Він розуміє, що актриса втратила само-

контроль, лагідно умовляє її заспокоїтись і переносить знімання на другий день. Режисер скаже в одному з інтерв'ю, що він воліє ніколи вголос не робити зауваження акторам. Навпаки, він розуміє інтимний характер такого спілкування і прагне з кожним актором говорити окремо. А епізод із Севериною закінчується неочікувано. Дівчина-помреж пояснює колезі неадекватну поведінку актриси: у неї смертельно хворий син і вона кожному мить чекає на фатальне повідомлення. Трюффо знаходить суто візуальний акцент для фіналу цього епізоду. В гримерній Северина стягує з себе перуку, волосся притиснуте до голови сіткою, й її трагічне обличчя нагадує блазня П'єро.

Виконавиця ролі Северини Валентина Кортезе повною мірою передала драматичний підтекст долі своєї героїні, її робота в «Американській ночі» була відзначена номінацією на «Оскар» і премією «БАФТА». За сюжетом Северину і Александра, що виконує роль батька у «Памелі», пов'язували колись сильні почуття, які закінчилися гучним розривом. І от Северина з гіркою іронією говорить про те, що тепер її доля – грати покинутих жінок, таких, що вже втратили будь-яку надію на щастя.

На відміну від нещасної Северини, її партнер по фільму і колишній коханець Александр просто вилучає благополуччя. Він у прекрасній фізичній формі, все так само грає коханців, хай і старшого віку. Але за ходом фільму крок за кроком глядач розуміє, що ця людина втратила внутрішню рівновагу і мету в житті. Створити сім'ю йому так і не вдалося, він марно мріяв про сина і от тепер має намір усиновити свого молодого коханця, якого він щодня їздить зустрічати в аеропорт. І його загадкова загибель виглядає як сумна закономірність.

Згадуючи актора теплими словами як людину, якій всюди було добре, Ферран не може не додати, що він завжди запізнювався, що співзвучно з думкою продюсера, що Александр завжди поспішав. Так, ця людина відходить нерозгаданою, незрозумілою, забираючи із собою свою таємницю.

Непроста доля й актриси із зірковим статусом – Жюлі Бейкер, яка грає роль Памели (Жаклін Біссет). У знімальній групі висловлюють побоювання, чи не повториться у неї нервовий зрив, від якого вона довго лікувалася. Про причини такої «нестійкості» говорив Трюффо в одному зі своїх інтерв'ю. Сумна доля чекає на молодих акторів, дітей голлівудських знаменитостей. Вони весь

час відчувають, що над ними тяжіє порівняння із зірковим батьком чи матір'ю, що досить часто призводить до життєвих і творчих катастроф. Так і Жюлі, дочка знаменитої кінозірки, відчуває на собі цей тягар, що спричиняє її тяжку депресію.

Також Трюффо завжди пам'ятав, що актор – це така людина, у якої робочий день починається о 6-й ранку, а закінчується о 9-й вечора, тобто тяглість його 15 годин на добу.

Трюффо вповні відчував значимість індивідуальності актора не лише для окремого фільму, а й для певного періоду в кіномистецтві. У трагічному епізоді, коли кіногрупа дізнається про загибель в автокатастрофі провідного виконавця, режисер з боєм говорить, що з ним пішла ціла епоха, що без нього кіно вже ніколи не буде таким, як колись.

Револьюційні зміни в кінематографі Трюффо охоче приймає, але в свій зрілий період, саме тоді, коли він ставить «Американську ніч», відмовляється від крайнощів поглядів епохи «нової хвилі». Тепер він з упевненістю твердить, що ремесло в жодному разі не суперечить авторству. Він змінює свої оцінки щодо деяких відомих режисерів, зокрема до Джона Форда, творчість якого він у молоді роки рішуче не сприймав.

Зі своїх перших кроків у кінематографі для Трюффо були постаті, які назавжди залишилися для нього головними орієнтирами у світі кіно: це Жан Ренуар, Роберто Росселіні й Альфред Гічкок. У такій позиції режисера часто бачили серйозні суперечності – надто вже далекими були один від одного ці видатні кіномитці. Трюффо охоче давав пояснення, що його привертає, що він цінує у кожному з них.

Як для французького митця, для Трюффо чи не найважливішою була особистість Жана Ренуара, його здатність поєднувати життєву достовірність із чимось незвичайним, таким, що виходить за межі звичного. До речі, таку «синергію» спостерігаємо і в течії подій в «Американській ночі». Один з перших епізодів – потік життя, звичайна повсякденність, яка відтворюється на знімальному майданчику. Люди поспішають по своїх справах, звичайна вулична метушня, і раптом молодий чоловік б'є по обличчю старшого пана, який виявляється його батьком. І завершиться ця зйомка «фільму у фільмі» трагедійною сценою: юнак стріляє у свого батька, який став його суперником у коханні. Фінальні епізоди «закільцьовують» і сюжет фільму,

який знімається («Знайомтесь: Памела»), і фільму «Американська ніч», який звучить не менш трагічно. Адже на знімальному майданчику вже не Александр, який загинув у автотрощі, а його дублер. Так течія повсякдення переривається надзвичайними катастрофічними подіями.

Сам Трюффо не раз у своїх інтерв'ю нарікав, що для нього важко знайти якусь надзвичайну подію, навколо якої він зміг би вибудувати свій сюжет. Тому він переважно звертається до літературних джерел. Однак треба віддати належне таланту митця. Його фільми аж ніяк не стають екранізаціями у традиційному розумінні. На літературній основі народжуються абсолютно оригінальні твори кіномистецтва. І саме кіномистецтво надихнуло Трюффо на створення його «портрета».

У Трюффо серед його висловлювань є чимало парадоксальних. Може здивувати і його ставлення до документалістики, яку він несподівано заперечує. Та його позиція стає зрозумілою, коли він твердить, що завдання кіно не у відтворенні фактів, а у інтенсивному проникненні у їх сутність. Це і захоплювало його у Росселліні – його логіка, простота і неприйняття естетизації. Адже саме італійський митець мав значний вплив на молодого режисера під час його роботи над дебютним фільмом «400 ударів», який і приніс йому світове визнання.

Одним з головних провідників на ниві кінематографа для Трюффо був Гічкок. Аналізуючи такі визначні фільми «метра саспенсу», як «39 сходів», «Леді зникає», «Не та людина» і, особливо, «Вікно у двір», французький митець робить акцент на здатності Гічкока вести екранну оповідь суто кінематографічними засобами, за допомогою зображення. Трюффо висловлює впевненість, що Гічкок є єдиним кінематографістом, здатним зняти і зробити зримими думки одного або декількох персонажів, не звертаючись до діалогу.

Ще однією якістю Гічкока-режисера, яку особливо цінував Трюффо, була його здатність контролювати всі етапи створення фільму. Втрата цього контролю, на думку французького режисера, – одна з найбільших професійних вад.

Для Гічкока надзвичайно багато важив успіх його фільмів у публіки. Він досягає цього «точним дозуванням саспенсу і гумору» («Вікно у двір»). Як і Гічкок, Трюффо завжди прагнув бути цікавим глядачу, знайти шлях до його серця, зробити свій фільм захопливим видовищем. Трюффо вважав, що практика Гічкока підказувала йому потрібні

рішення у пошуку зображальних прийомів, руху камери, звукових ефектах.

Упродовж усієї своєї режисерської кар'єри Трюффо продовжував захоплюватись Гічкоком. Останній фільм режисера «Веселенька неділя» – свого роду омаж Гічкоку. Французький митець не лише захоплювався, а й прагнув скористатися уроками метра. Надаючи особливого значення саме візуальному ряду, Трюффо теж прагнув саме через зображення передати не лише прямий зміст сцени, а й її підтекст.

Одна з важливих і цікавих драматургічних ліній – це зіставлення мелодраматичної історії, що покладена в основу фільму, який знімається на студії «Вікторіна», і подій, що розгортаються на знімальному майданчику. Якщо у фільмі «Знайомтесь: Памела» вирують пристрасті, герой вбиває свого суперника – батька, то події на знімальному майданчику іноді нагадують веселу «комедію помилок». Пристрасне кохання минає так само швидко, як легкий нежить, прагнучи заспокоїти свого знервованого партнера, і щоб запобігти зриву зйомок, молода актриса зраджує з ним свого чоловіка, молода дівчина, випадкова працівниця в знімальній групі, ніяк не може визначити, кому ж належить її серце.

Усе бурхливо починається і несподівано минається без будь-яких страшних наслідків. І раптом виявляється, що рука долі здатна зупинити цей легковажний і веселий «броунівський рух». Гине у автокатастрофі виконавець однієї з головних ролей, і завершення фільму опиняється під загрозою. Для кожного – це своя життєва драма, втрата роботи, зламана кар'єра.

В уста свого героя – режисера Феррана, Трюффо вкладає власні побоювання стати режисером незавершеного фільму. В цьому є навіть легкий наліт цинізму. Ферран, посумувавши разом з усіма після трагічної загибелі Александра, найбільше переймається тим, як врятувати своє дітище – фільм. Адже і терміни, і кошти – все обмежене. Режисер змушений відмовлятися від важливих епізодів, на підготовку яких витрачено стільки сил і творчої фантазії, щоб хоч якось поставити крапку у знімальному процесі. Така сувора і жорстока правда «кінематографічної реальності», але ближче до фіналу є епізод, який, на перший погляд, може здатися випадковим і не обов'язковим. Ферран вирішує зняти фінальний епізод убивства батька на зимовій натурі. Ніцца, літо, пальми, на

декорації куточка паризької площі з брендспойтів летить біла піна. Ферран опікується, щоб сніг не виглядав надто білим і чистим. І от трагічний епізод убивства батька сином розігрується вже на зимовій вулиці. Трюффо ще раз доводить нам: кіно сильніше за реальність, воно може перетворювати її, трансформувати за задумом митця.

Режисер передає Феррану свої відчуття і переживання всього процесу творення фільму. Ми прощаємося в той момент, коли він береться до монтажу фільму. Це, з точки зору Трюффо, той час, коли всі випадковості зводяться до мінімуму і режисер почувається вже митцем, який створюватиме фільми повністю за своїм задумом і ніщо не стане йому на перешкоді. Так само і Фелліні вважав монтаж тим щасливим періодом, коли митець лишається нарешті сам-на-сам із своїм дітищем і може насправді відчувати себе автором свого твору.

Можна сказати, що у монтажний період кіномитець повертається до традиційних формат творчості, так би мовити, до ренесансівських її витоків, коли художник або скульптор залишився сам-на-сам із своїм задумом і засобами його втілення. І тут розкривається новий ступінь свободи вибору. З одного боку, зникають зовнішні перепони, обставини, коли режисер і його вибір залежить від цілого кола людей, як творчих особистостей, так і технічних працівників, що сприяють втіленню його задуму. А з іншого – вже немає шансу сховатися за цією завісою, і певною мірою стає зрозуміло, наскільки режисер дійсно є автором фільму. Звичайно, ми тут залишили за дужками те, коли в монтажний процес втручаються сторонні, позамистецькі сили – комерційні, політичні або ідеологічні. І оскільки монтаж картини – це справді «інтимний» процес, важко назвати кінематографіста, який би наважився висвітлити його в екранному творі з такою ж виразністю і пристрасстю, як це зробили Федеріко Фелліні і Франсуа Трюффо.

Висновки. Історія кіно має надзвичайно цікаві приклади самоаналізу художньої «тканини» фільму, що відбувається не через понятійний апарат, а через систему художніх образів, авторської фантазії і вигадки. Розглянуті фільми «8 ½» Фелліні і «Американська ніч» Трюффо і розкривають такі аспекти творчості, які часто опинялися поза увагою і митців, і науковців.

Фелліні наслідує певні сюрреалістичні настанови, чекаючи підказок, що лунають «з глибини ночі», йдучи за «вказівками сну». Він шукає ключ

до народження творчих задумів у злитті фантазій, уяви, сновидінь із цілком реальними ситуаціями.

Якщо в плані історичному, переглядаючи фільм Фелліні, можна згадати також експресіонізм із його поєднанням фантастики і реальності, грою світла й темряви, що є важливішим елементом експресіоністської образності, то й не слід ігнорувати і теоретичні положення Ж. Дельоза щодо його вчення про образ-час у кінематографі, що приходить на зміну образу-дії.

Особливе місце в побудові оптичних і звукових ситуацій набувають образи-спогади, образи-малювання, але при цьому не відбувається послідовності бачення реального і уявного, лише акцентується їх нерозривність і взаємопроникнення.

Оскільки в «Американській ночі» Трюффо розглядаються вже не «ефемерні образи» народження творчого задуму, а цілком конкретний процес, етап створення фільму на знімальному майданчику, у фокусі уваги опиняється проблема авторства режисера, його здатності спрямувати різновекторні дії у єдине річище творення артефакту. І тут важливим є визначення домінант спільних дій, коли пристрасі, інтереси, інколи забаганки відступають перед вимогами мистецтва.

Сам підхід до зображення подій позначений у фільмі Трюффо певною імпресіоністичністю і не тільки в плані прозорості та просвітленості зображального рішення. Цим імпресіоністичним настроєм наповнено і розгортання сюжету, і статі персонажів, легкість і невимушеність існування яких не заперечує драматизму, а то й трагізму їх долі.

Автори фільмів «8 ½» і «Американська ніч» ще раз показали можливості мистецтва екрана у розкритті потаємних механізмів творчості, проникнення у глибини позасвідомого, що традиційно вважалось привілеями літератури.

Джерела та література

- Bondanella, Peter (2002). *The Films of Federico Fellini*. Cambridge: Cambridge University Press. 205 p.
- Burke, Frank and Waller, Marguerite R. (eds.). (2002). *Federico Fellini: contemporary perspectives*. Toronto: University of Toronto Press. 239 p.
- Fellini, Federico (2015). *Making a Film*. Translated from the original Italian by Christopher Burton White. New York: Contra Mundum Press. 410 p.

- Gili, Jean A. (ed.) (1998). *Italian Filmmakers Self Portraits: A Selection of Interviews*. Translated from the French by Sandra E. Tokunaga. Rome: GremeseEditore. P. 9-28.
- Jacob, Gilles and de Givray, Claude (eds.). (1989). *Truffaut, François. Letters*. Translated and edited by Gilbert Adair. Foreword Jean-Luc Godard. London: faber and faber. 589 p.
- Truffaut, François et Gillain, Anne. (1988). *Le Cinéma selon François Truffaut*. Paris : Flammarion. 454 p.
- Truffaut, François. (1985). *The Films in My Life*. New York: A Touchstone Book. 358 p.
- Burke, Frank and Waller, Marguerite R. (eds.). (2002). *Federico Fellini: contemporary perspectives*. Toronto: University of Toronto Press. 239 p. [in English]
- Fellini, Federico (2015). *Making a Film*. Translated from the original Italian by Christopher Burton White. New York: Contra Mundum Press. 410 p. [in English]
- Gili, Jean A. (ed.) (1998). *Italian Filmmakers Self Portraits: A Selection of Interviews*. Translated from the French by Sandra E. Tokunaga. Rome: GremeseEditore. P. 9-28. [in Italian]
- Jacob, Gilles and de Givray, Claude (eds.). (1989). *Truffaut, François. Letters*. Translated and edited by Gilbert Adair. Foreword Jean-Luc Godard. London: faber and faber. 589 p. [in English]
- Truffaut, François et Gillain, Anne. (1988). *Le Cinéma selon François Truffaut*. Paris : Flammarion. 454 p. [in French]
- Truffaut, François (1985). *The Films in My Life*. New York: A Touchstone Book. 358 p. [in English]
-
- References**
- Bondanella, Peter (2002). *The Films of Federico Fellini*. Cambridge: Cambridge University Press. 205 p. [in English]

Oksana S. Moussienko

Cinematograph in the mirror of the Screen: idea and implementation

Abstract. Relevance of the topic. There is a significant body of film studies literature that covers various aspects of the art of the screen. But the cinema has not often dared to tell its own story, but also to look into the peculiarities, patterns, and secrets of filmmakers' work. Among the few films of this kind, a special place is occupied by F. Fellini's «8 ½» and F. Truffaut's «American Night». These works are unique examples of artists' self-analysis, brilliant attempts to present a «self-portrait» of cinema, to reveal the way of creating a film by artistic means. «8 ½» and «American Night» are among the films that only deepen over time, revealing new aspects of cinematic creativity. **The purpose** of this article is to show and analyze these films, which became a mirror reflecting the film process in all its complexity and contradictions. **Research methodology.** Research from the critic-of-art perspective requires dialectical unity of analytical and synthetic techniques, while also applying historic and personalist approaches to enable a multi-faceted vision of artistic process. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that in Ukrainian film studies, the films «8 ½» and «American Night» are considered for the first time in the proposed aspect – as a reflection of the artist's idea and its implementation in the filming process. **Conclusions.** The outlined possibilities of cinema in artistic images reproduce the most complex and often hidden ways to realize an artistic work and show the path from conception to realization as a dynamically creative process in which the director, as the author, combines the efforts of artists, organizers and technical specialists.

Keywords: film, film process, psychoanalysis, actor, casting, film studio, set, symbol.

Росляк Роман Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
викладач кафедри кінознавства.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Roman Rosliak,
Candidate of Art Studies, Associate Professor of
Cinema Studies Department,
Lecturer of the Film Studies Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre,
Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

ФОРМУВАННЯ НОРМАТИВНО-ПРАВОВОЇ БАЗИ ВІТЧИЗНЯНОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ ЗА ДОБИ УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ (1917–1919 рр.)

Анотація. *Мета статті* – проаналізувати особливості процесу створення нормативно-правової бази української кінематографії за доби існування національно-державних утворень і фактори, що на нього впливали. *Методологія дослідження.* При написанні статті застосовувалися принципи об'єктивності, історизму, системного підходу, а також проблемно-хронологічний, історико-порівняльний та інші методи дослідження. *Наукова новизна.* У статті вперше комплексно проаналізовано процес створення нормативно-правової бази української кінематографії. *Висновок.* До Лютневої революції 1917 р. у Російській імперії (і на українських землях, що входили до її складу) нормативно-правової бази з питань кінематографії фактично не існувало. Після створення Центральної Ради законодавчий процес у галузі кіно активізувався. Ініціаторами законодавчих ініціатив були театральний відділ (входив до складу Генерального секретарства освіти) і підпорядкована йому кінематографічна секція. Створення законодавства мало на меті упорядкувати тогочасний кінопроцес. Упродовж 1917-1919 років були розроблені такі проекти законів: про створення українського культурно-просвітнього кінотеатру і кінолабораторії; про створення державного мандрівного культурно-просвітнього кінотеатру; про монополізацію фільмів; про обов'язкові написи українською мовою на кінематографічних фільмах; про цензуру в кіно та інші. Створення законодавства з питань кінематографії відбувалося доволі повільно; далеко не все вдалося реалізувати. Законодавчий процес на деякий час гальмували зміни політичної влади в рамках національно-державних утворень. Та визначальним негативним фактором, що унеможливив подальшу роботу над законодавством, була російсько-більшовицька агресія на початку 1919 р.

Ключові слова: Українська революція, кінематографія, нормативно-правова база, монополізація, цензура, українська мова.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. До Лютневої революції 1917 р. у Російській імперії, а відповідно і на українських землях, що входили до її складу, нормативно-правової бази з питань кінематографії фактично не існувало. Відкриття, оподаткування кіноустанов відбувалося у рамках загального законодавства. Не були розроблені й цензурні нормативно-правові акти з питань кіно, у яких дуже були зацікавлені кінематографісти: це суттєво б зменшувало їх залежність від місцевих поліцейських, які на власний розсуд дозволяли чи забороняли фільми, а також від інших інституцій, таких, до прикладу, як церква. До дореволюційних здобутків можна зарахувати хіба що розробку правил, які визначали облаштування кінотеатрів, але вони стали вимушеним кроком через пожежі у цих закладах і загибель глядачів.

Відтак актуальність теми вбачається не лише в теоретичному аспекті – заповненні маловідомих сторінок українського кіно 1917-1919 рр., а й у практичному – використанні минулого досвіду при розробці сучасного законодавства вітчизняної кіногалузі.

Мета статті – проаналізувати особливості процесу створення нормативно-правової бази української кінематографії за доби існування національно-державних утворень і фактори, що на нього впливали.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Зазначена проблема головним чином перебувала у полі інтересів вітчизняних кінознавців. Серед них Л. Пуха (Пуха, 1999), яка, досліджуючи кінематографічну діяльність Леся Курбаса, значну увагу приділила заявленій темі, активно використовуючи раніше недоступні архівні документи, тогочасну періодичну пресу. Автором кількох праць є В. Миславський (Миславський, 2018). У контексті аналізу функціонування кіноосвітніх закладів до цієї теми звертався Р. Росляк (Росляк, 2006). Серед власне істориків на увагу насамперед заслуговує дисертаційне дослідження О. Бачинської про розвиток видовищних форм мистецтва в Українській Державі гетьмана Павла Скоропадського, в якому окремий розділ присвячено кіновиробництву та кінопрокату (Бачинська, 2016); Д. Розовик є автором монографії з національного культурного відродження 1917–1920 рр. (Розовик, 2002); Т. Осташко досліджувала літературно-мистецьке життя за часів Центральної Ради (Осташко, 1998). Попри певну розробленість теми, питання

формування нормативно-правової бази української кінематографії ще не було комплексно висвітлене, що і зумовило необхідність звернутися до зазначеної теми.

Виклад основного матеріалу. Ситуація щодо нормативно-правової бази з питань кінематографії почала змінюватися після Лютневої революції 1917-го, коли відбулося проголошення Української Центральної Ради, почали створюватися вищі органи української влади. Та одразу мусимо зауважити: процес формування кінозаконодавства, на відміну від інших галузей, проходив доволі повільно. До певної міри тут спрацював фактор «незначущості» кіно як нового і ще молодого виду мистецтва, хоча він був не єдиним.

Основний тягар законодавчих ініціатив ліг на плечі театрального відділу (підпорядковувався Генеральному секретарству освіти) та створеній у його складі наприкінці 1917-го кінематографічній секції. Точніше було б сказати – їх очільникам: голові відділу Марії Старицькій і голові секції Людмилі Старицькій-Черняхівській (остання через хворобу сестри часто виконувала обов'язки голови театрального відділу) – провідним посталям процесу українського національного-культурного відродження початку ХХ століття.

Робота над законодавством розпочалася, вочевидь, одразу після створення кіносекції, але цей процес зупинило російське вторгнення й окупація українських земель. Лише у березні 1918-го він відновився.

Однією з перших відомих законодавчих ініціатив у галузі кіно став законопроект про асигнування 210,9 тис. крб для потреб театрального відділу, надісланий 15 квітня 1918 р. до Ради Народних Міністрів УНР. Документ підписали народний міністр освіти та голова театрального відділу. 117 тис. крб із зазначеної суми передбачалися для потреб кіносекції. Отримані кошти планувалося використати на зарплатню завідувачів культурно-просвітнього кінотеатру, механікові-демонстратору, для придбання кінопроекційних апаратів, кінофільмів, негативної і позитивної плівки, створення кіноательє для зйомок фільмів і лабораторії для проявки відзнятого матеріалу, а також на закордонне відрядження (ЦДАВО України. Ф. 2581. Оп. 1. Спр. 200. Арк. 23-23 зв.).

Зазначений законопроект 22 квітня 1918 р. був підтриманий Радою Народних Міністрів, яка подала його на розгляд до Центральної Ради (*Українська Центральна Рада*. Т. 2, с. 298). Та за

якихось кілька днів – 29 квітня – внаслідок державного перевороту до влади прийшов П. Скоропадський, виникло нове національно-державне утворення – Українська Держава.

На деякий час процес створення нормативно-правової бази став на паузу, але не зупинився. Позитивним кроком нової влади стало створення у червні 1918-го Головного управління у справах мистецтва і національної культури (ГУМНК). Нова установа хоча і перебувала у складі Міністерства народної освіти і мистецтва, але мала значну автономію: окремий бюджет, очолював її головноуправляючий зі статусом товариша (заступника. – *Р. Р.*) міністра (ухвалений Радою Міністрів закон про утворення Головного управління мистецтва і національної культури і про перейменування Міністерства народної освіти в «Міністерство народної освіти та мистецтва, 1918»). На цю посаду невдовзі призначили П. Дорошенка. Природно, що до згаданої установи перейшов театральний відділ разом із кінематографічною секцією.

Значну роботу зроблено було театральним відділом і кіносекцією з підготовки документації для утворення в Києві культурно-просвітнього кінотеатру (хоча ця ідея прозвучала ще в листопаді 1917-го з уст Л. Старицької-Черняхівської (*ЦДАВО України*, Ф. 2581. Оп. 1. Спр. 190. Арк. 12)). 13 травня 1918 р. на підставі документів, підготовлених театральним відділом, міністр народної освіти М. Василенко надіслав доповідну записку до Ради Міністрів Української Держави про виділення 77,1 тис. на створення культурно-просвітнього кінотеатру та кінолабораторії. У документі зазначалося:

«За останні роки вплив кінематографа на народні маси дуже поширився – кінематограф став мистецтвом народу. Цей дужий фактор можна широко використати з культурно-просвітньою та агітаційною метою; кінематограф мусить стати засобом поширення серед народних мас рідної культури, засобом збудження національної свідомості, любові до рідного краю і його історії. Українські написи на фільмах кінематографа спричиняться до популяризації української мови. На жаль, цей дужий фактор використовується лише приватними підприємствами, що мають єдине завдання – добрі збори. Прислугуючись низькому смакові юрби, власники кінотеатрів демонструють малюнки, які сіють розпусту і пробуджують звірячі інстинкти. Театральний відділ вважає необхідним відкрити в Києві власний український культурно-просвітній кінематограф. В цьому кінематографі фільми по-

винні демонструватись тільки з українськими написами. Щоб друкувати українські написи, треба мати власну лабораторію – як для потреб власного кінематографа, так і для потреб існуючих на території України прокатних контор» (*ЦДАВО України*. Ф. 2201. Оп. 4. Спр. 6. Арк. 16).

Зазначений документ двічі спрямовувався до Малої Ради Міністрів, і обидва рази його повертали назад. Можливо, це сталося через заплановану реорганізацію Міністерства народної освіти, результатом стало якої створення 21 червня 1918 р. Головного управління у справах мистецтва та національної культури. Відтак останнє відомство й мало вирішувати це питання.

Нарешті, 8 серпня 1918 р. до Ради Міністрів УД вкотре була спрямована пояснювальна записка до законопроекту про асигнування коштів (уже 87100 крб) на створення культурно-просвітнього кінотеатру та кінолабораторії, яку підписали очільник ГУМНК П. Дорошенко та в.о. голови театального відділу Л. Старицька-Черняхівська (*ЦДАВО України*. Ф. 2457. Оп. 1. Спр. 62. Арк. 9-9 зв.).

23 вересня 1918 р. згаданий законопроект підтримала фінансова комісія при Департаменті Державної скарбниці (*ЦДАВО України*. Ф. 2201. Оп. 2. Спр. 586. Арк. 49). Дійшло навіть до його розгляду, але результат був негативним. 7 жовтня 1918 р. Мала Рада Міністрів ухвалила рішення:

«Цілком і одногосно поділяючи основну думку відомства про необхідність користування кінематографами як мірою, котра допомагає розповсюдженню в широких колах людності відомостей про рідну культуру та історію <...> визнати все ж недоцільним улаштування, яке проектується відомством, казенного кінематографа і лабораторії, особливо при нікчемності тієї суми, яку відомство гадає обернути на цю потребу», – йшлося у документі. Міносвіти доручалося «розробити негайно питання про те, як принадити до цієї справи приватне підприємство і громадсько-просвітні установи» (*Українська Держава*, Т. 1, 2015). Погодьмося, дивна ситуація, тим більше, що йшлося про «нікчемну суму»...

Учергове до цього питання повернулися вже за часів Директорії УНР. Законопроект про заснування в м. Києві культурно-просвітнього кінотеатру та кінолабораторії у січні 1919-го підписали міністр народної освіти І. Огієнко та головноуправляючий справами мистецтва та національної культури П. Дорошенко. Однак підпис голови Ради Народ-

них Міністрів УНР на документі відсутній (ЦДАВО України. Ф. 2201. Оп. 2. Спр. 586. Арк. 47-47 зв.).

Усвідомлюючи, що лише один культурно-просвітній кінотеатр у Києві проблем не вирішить, кіносекція розпочала активну роботу зі створення мережі пересувних кіноустановок, що отримали назву мандрівних кінотеатрів. Насамперед було розроблено документацію державного мандрівного культурно-просвітнього кінотеатру, основне завдання якого – «поширювати серед селянства культуру й освіту, а також давати глядачам розумну і чисту розвагу» (ЦДАВО України. Ф. 2201. Оп. 4. Спр. 6. Арк. 3). Тобто він орієнтувався головним чином на українських селян.

У розробленому кіносекцією у вересні 1918 р. законопроекті зазначалося, що державний мандрівний культурно-просвітній кінотеатр має право безмитно закуповувати за кордоном усе необхідне обладнання. Його співробітники вважалися державними службовцями і користувалися правами і пільгами вчителів середніх шкіл (ЦДАВО України. Ф. 2201. Оп. 4. Спр. 6. Арк. 8-8 зв.). Географічно установа містилася в Києві, а її штат становили завідувач та його помічник, двоє кіномеханіків і двоє їх помічників, двоє лекторів і троє канцеляристів (ЦДАВО України. Ф. 2201. Оп. 4. Спр. 6. Арк. 7.).

Але й один мандрівний кінотеатр, природно, неспроможний був охопити всю територію України. Тож невдовзі розпочалася розробка нормативно-правової бази щодо цілої мережі таких кінотеатрів. Так, 17 січня 1919 р. (уже за часів Директорії) голова театрального відділу М. Старицька надіслала доповідну записку головноуправляючому мистецтва та національної культури, в якій акцентувала увагу на ролі держави у вихованні народних мас засобами кіно. Це, власне кажучи, свого роду не лише план кінофікації України, а й організації виробництва фільмів:

Територія Української Народної Республіки повинна бути вкрита густою сіткою мандрівних кінотеатрів; влада Української Народної Республіки повинна притягти всі існуючі на території держави кінотеатри, вироблюючи фільми з бульварним змістом, і т.д. – заради виробництва культурно-просвітніх картин по завданням педагогічних комісій; необхідно заснувати лекторські громади; скупчити при Головному управлінні мистецтв і національної культури маючися в приватних руках культурно-просвітні картини; надрукувати лекції до кожної картини <...> Відстале в культурнім відношенні

селянство, що тоне не по своїй вині в темряві та несвідомості, тепер вимагає помочі від своєї рідної і народної влади. Як би там не був скрутний фінансовий стан держави – питання про розповсюдження культури серед народу в народної влади повинно бути на першій плані (ЦДАВО України 3689. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 46-46 зв.).

Реалізацію цих завдань пропонувалося здійснити шляхом створення при ГУМНК спеціального відділу, що опікувався б мандрівними кінотеатрами на всій території УНР. Штат зазначеного відділу – п'ять осіб: голова, помічник голови, діловод, інструктор, завідувач бібліотеки кінотеатру (власне фільмотеки. – *Р. Р.*), «відправитель фільм», рахівник (ЦДАВО України. Ф. 3689. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 46 зв.). Усього планувалося створити 20 мандрівних кінотеатрів (зі штатом три особи в кожному: кіномеханік, помічник кіномеханіка та лектор), які б функціонували 20 днів на місяць (ЦДАВО України. Ф. 3689. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 47-47 зв.). Доповідна завершувалася на оптимістичній ноті: «Коли 20 кінотеатрів будуть сіяти серед народу „добре, розумне та вічне“, і явиться попит у поширенні цієї організації, то, бачучи чудові наслідки цієї праці, можна буде з чистою совістю поширювати цю працю новими асигнуваннями <...>» (ЦДАВО України. Ф. 3689. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 47 зв.). Задум був чудовий, от тільки коштів на цю справу потрібно було майже півтора мільйони (точніше 1467 тис.) крб – сума на той час доволі значна. Відтак згаданий проєкт (ЦДАВО України. Ф. 3689. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 1.) реалізований, на жаль, не був...».

У згаданий період відбувалася і підготовка нормативно-правової бази щодо монополізації фільмів. З цією метою низці фахівців, а також Міністерству торгу і промисловості були надіслані запитання на нараду, що мала відбутися 30 квітня 1918 р. (ЦДАВО України. Ф. 2581. Оп. 1. Спр. 199. Арк. 71)¹. А для більш докладного опрацювання питання – навіть сформували відповідну комісію, перше засідання якої запланували на 14 червня 1918 р. за адресою: Бібіковський бульвар 14 (нині – бульвар Тараса Шевченка. – *Р. Р.*); запитання отримали представники міністерств внутрішніх справ, фінансів, торгу та промисловості, праці (департамент статистики) та ін. (ЦДАВО України. Ф. 2201. Оп. 2. Спр. 586. Арк. 16-19).

В архіві збереглася чернетка проєкту закону про монополізацію придбання фільмів закордонного і вітчизняного виробництва. Судячи з того,

що в документі згадується і «Українська Народна Республіка», і «Українська Держава», а також «Українська Республіка», він, імовірно, з'явився десь у листопаді-грудні 1918 р., уже під час антигетьманського повстання.

Відповідно до зазначеного документа всі фільми іноземного і вітчизняного виробництва мали надходити до кіносекції, яка влаштовувала перегляди для власників прокатних контор і кінотеатрів, а потім продавала їх з 20% надбавкою. Натомість фільми, призначені для демонстрування у навчальних закладах Міністерства народної освіти, кіносекція купувала самостійно. До зазначених картин укладалися пояснювальні лекції та видавалися у вигляді окремих брошур.

Територія України поділялася на чотири райони: Волинь і Поділля; Київщина і Чернігівщина; Харківщина і Полтавщина; Катеринославщина і Таврія (без Криму). В кожному із зазначених районів створювалися відділи-агентства кіносекції, до штату яких входили «кінематографічні фотографи», що фільмували важливі події державного, політичного та громадсько-культурного життя. Створене ж кінематографічне пресбюро розповсюджувало цю хроніку не лише на території України, але й за кордоном (ЦДАВО України. Ф. 2457. Оп. 1. Спр. 62. Арк. 61-61 зв.).

Загалом же, на думку авторів проєкту, монополізація давала можливість Міносвіти «мати моральний контроль над змістом фільм, що демонструються по кінотеатрах» (ЦДАВО України. Ф. 2457. Оп. 1. Спр. 62. Арк. 61 зв.). Увесь прибуток у разі реалізації згаданого закону мав становити близько мільйона карбованців, і спрямовувався б на культурно-просвітні потреби українського народу (ЦДАВО України. Ф. 2457. Оп. 1. Спр. 62. Арк. 62).

Важливою законодачою ініціативою, що її вдалося реалізувати (щоправда не одразу) став проєкт закону про українські написи на фільмах. Уперше його було подано на затвердження ще в квітні 1918-го. Та після «чотиримісячної блуканини» (за визначенням М. Старицької) повторно проєкт подали вже у серпні (ЦДАВО України. Ф. 3689. Оп. 1. Спр. 21. Арк. 4).

Обґрунтовуючи необхідність ухвалення законопроєкту, головноуправляючий у справах мистецтв та національної культури та в.о. голови театрального відділу Л. Старицька-Черняхівська у своїй доповідній від 8 серпня 1918 р. посилялася на досвід сусідньої Польщі, «де силоміць

точилася вперта боротьба проти русифікації <...>, одним з кращих факторів прищеплювання рідної мови в народних масах культурні сили Польщі визнали кінотеатр», і де ще за часів царату поляки вибороли право поруч із написами російською робити написи польською мовою (ЦДАВО України. Ф. 2457. Оп. 1. Спр. 62. Арк. 12.). Незважаючи на той факт, що в Україні державною мовою визнано було українську, ситуація тут кардинально відрізнялася: «Не кажучи вже про провінцію, але навіть у Києві, столиці України, немає жодного кінотеатру, де б демонструвалися картини з українськими написами. – Йшлося у документі. – Походить це, звичайно, з того, що майже всі власники кінотеатрів не належать до української національності і одержують фільми від фабрик московських та закордонних» (ЦДАВО України. Ф. 2457. Оп. 1. Спр. 62. Арк. 12.).

Пропонований проєкт закону «Про обов'язкові написи українською мовою на кінематографічних фільмах» містив лише три пункти, однак він міг суттєво змінити ситуацію в утвердженні української мови як державної:

«а) Всі написи на кінематографічних фільмах – назви картин, пояснення і т. і. – повинні бути зроблені українською мовою.

в) Поруч з написами українською мовою власники кінофільм можуть робити [написи] і другими мовами.

с) Через місяць по оголошенню сього закону він стає обов'язковим для всіх фабрик, всіх власників кінотеатрів та всіх власників прокатних контор» (ЦДАВО України. Ф. 2457. Оп. 1. Спр. 62. Арк. 12 зв.).

Щодо власників закордонних кіностудій, то в авторів доповідної не було сумнівів: довідавшись про такий закон, вони надсилатимуть фільми з українськими написами, як до того часу надсилали з російськими (ЦДАВО України. Ф. 2457. Оп. 1. Спр. 62. Арк. 12 зв.). А от з російськими кінематографістами ситуація, вочевидь, була зовсім іншою. Зрештою, є велика ймовірність, що вони разом із проросійськи налаштованими співробітниками Малої Ради Міністрів УД² доклали «зусиль», аби зазначений законопроєкт був ветоаний. Відбулося це 26 серпня 1918 р. на засіданні, де головував такий собі М. Гаврилов. М. Старицька зазначала, що документ був відхилений без пояснення причин (ЦДАВО України. Ф. 3689. Оп. 1. Спр. 21. Арк. 4). Утім «аргументи» таки були. Тож наведемо їх повністю:

«Приймаючи на увагу:

а) що історичні факти, котрі зазначаються самим відомством в пояснюючій записці до законопроекту, показують, що всякі заходи примусового введення мови не досягали мети, а часом давали навіть відворотні наслідки;

б) що виготовлення на кінематографічних фільмах українських написів повинно в свій час з'явитися звичайним наслідком тяжіння народних мас до рідної мови і бажання людності відвідувати переважно ті вистави, де написи виконуються на місцевій мові;

в) що почин в цій справі – звичайно, добротний, а не примусовий, – може зробити само відомство, випускаючи на продаж з українськими написами фільми, котрі виготовлюються з його майстерні, – законопроект відхилити.

Представники міністерств народної освіти та закордонних справ залишилися при особній думці».

Разом з тим, Мала Рада доручила очільнику ГУМНК «розробити загальне питання про заходи розповсюдження в народних масах популярних книжок, фільмів, малюнків, наукових підручників і т. п., котрі ознайомлюють і правильно освічують факти народної історії, географії і культури України» (*Українська Держава*. Т. 1, 2015, с. 593).

Отримавши відмову, кіносекція продовжувала і надалі лобіювати законопроект. Зрештою, його таки вдалося ухвалити, коли до влади в Україні прийшла Директорія. Лист театрального відділу та кіносекції від 23 січня 1919 р. щодо повторного розгляду цього питання (ЦДАВО України. Ф. 3689. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 50) підтримали новий міністр освіти І. Огієнко та керівник ГУМНК П. Дорошенко (ЦДАВО України. Ф. 3689. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 51). Майже блискавично (24 січня 1919-го) Рада Міністрів УНР, заслухавши доповідь міністра народної освіти з означеного питання, ухвалила проект закону «Про українські написи на кінофільмах в Українській Народній Республіці» (*Директорія, Рада Народних Міністрів Української Народної Республіки*. Т. 1, 2006, с. 214). Закон було затверджено 8 лютого 1919 р. на засіданні Директорії УНР за головуванням В. Винниченка (*Директорія, Рада Народних Міністрів Української Народної Республіки*. Т. 1, 2006, с. 43).

У той же час сестри Старицькі чудово розуміли, що законодавчих рішень недостатньо, необхідно впроваджувати відповідні економічні важелі. Тому цілком логічним виглядає їх звернення ще на початку січня 1919-го до П. Дорошенка

з клопотанням звільнити кінотеатри, в яких демонструватимуться фільми з українськими написами, від театрального оподаткування (ЦДАВО України. Ф. 3689. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 42).

Не випадковим було звернення театрального відділу і кіносекції до питань цензури в кіно. Відтак театральний відділ ще наприкінці березня 1918-го звернувся до міністра народної освіти (причому вже вдруге): «Тим часом справа сучасного кінематографа цілком не відповідає нашим завданням, позаяк в них (у кінотеатрах. – *Р. Р.*) демонструють малюнки (фільми. – *Р. Р.*) без жодної ухвали того органу, що має завданням пильнувати, аби кінематографи не були сіячами розпусти і звірячих інстинктів», – йшлося у листі (ЦДАВО України. Ф. 2581. Оп. 1. Спр. 199. Арк. 44 зв.). Пропонувалося негайно створити комісію з перегляду фільмів і видати відповідне розпорядження про заборону їх демонстрування без відповідного на те дозволу. Створити зазначений орган мало Міністерство освіти. До обов'язків цієї комісії входив і контроль над титруванням фільмів українською мовою; причому українські титри стояли на першому місці (ЦДАВО України. Ф. 2581. Оп. 1. Спр. 199. Арк. 45). На жаль, і ця ініціатива не знайшла підтримки...

Після повалення Гетьманату та приходу до влади Директорії УНР Головне управління мистецтва та національної культури залишалося у складі Міністерства народної освіти. А це вселяло надію на безперервність законотворчого процесу.

16 січня 1919 р. голова театрального відділу М. Старицька у доповідній записці до П. Дорошенка визначила одинадцять законопроектів, що потребували негайного ухвалення. З яких два з питань кіно: про утворення українського культурно-просвітнього кінотеатру та про мандрівні народні кінотеатри (ЦДАВО України. Ф. 3689. Оп. 1. Спр. 21. Арк. 4 зв.) (згодом на затвердження повторно подано також третій законопроект – «Про українські написи на кінофільмах в Українській Народній Республіці», який невдовзі ухвалено, – про це йшлося вище. – *Р. Р.*).

Завершувалася доповідна майже ультимативна: «Прохаючи пильно пана головноуправляючого вжити всіх заходів, аби Директорією Української Народної Республіки було затверджено перелічені вгорі законопроекти, театральний відділ зазначає, що накопи б законопроекти ці не було затверджено шляхом надзвичайним, негайним – він здійснює з себе відповідальність за продуктивність праці

театрального відділу» (ЦДАВО України. Ф. 3689. Оп. 1. Спр. 21. Арк. 4 зв.).

Однак наступ Червоної армії унеможливив подальшу роботу. Деякі співробітники ГУМ-НК виїхали до Вінниці разом з Директорією та Радою Народних Міністрів УНР, але більшість (у т. ч. і Л. Старицька-Черняхівська) залишилися в Києві. Але через свої національні переконання для нової влади вона була чужою, та й навряд чи погодилася б на подальшу співпрацю зі своїми ідейними супротивниками...

Висновки. Започаткування створення законодавчої бази стало логічним результатом прагнення українців до власної державності. Упродовж 1917-1919 рр. театральним відділом і його кіносекцією було розроблено низку законопроектів, що мали б упорядкувати кінопроцес: про культурно-просвітній, державний мандрівний культурно-просвітній кінотеатри, монополізацію фільмів, українські написи на фільмах та ін. Однак створення кінозаконодавства, на відміну від інших галузей, проходило доволі повільно, і далеко не все із запланованого вдалося реалізувати. Певною мірою на цьому позначився фактор «незначущості» кіно як молодого виду мистецтва, неусвідомлення з боку деяких високопосадовців його. На деякий час гальмували законодавчий процес зміни політичної влади в рамках національно-державних утворень. Та визначальним негативним фактором, що унеможливив подальшу роботу над законодавством, стала російсько-більшовицька агресія на початку 1919 р.

У публікації розглянуто лише один із аспектів діяльності органів державної влади у галузі кіно – законодавчі ініціативи. Відтак не менш перспективними, на нашу думку, може бути подальше вивчення кінотовиробничого процесу, організації прокату тощо.

Джерела та література

- Бачинська, О. (2016). *Розвиток видовищних форм мистецтва в Українській Державі гетьмана Павла Скоропадського: історичний аспект*. Дис. канд. істор. наук, спец. 07.00.01. Кам'янець-Подільський нац. ун-тет ім. Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський.
- Директорія, Рада Народних Міністрів Української Народної Республіки. *Листопад 1918– листопад 1920 рр.: Документи і матеріали*. У 2-х т. Т. 1 (2006). Упоряд.: В. Верстюк (керівник) та ін. Київ: Вид-во ім. Олени Теліги. 688 с.
- Миславський, В. Н. (2018). *Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи*. Т. 1. Харків: Дім Реклами. 680 с.
- Осташко, Т. (1998). З історії літературно-мистецького життя в Україні за часів Центральної Ради. *Український історичний журнал*, № 3, с. 24-38.
- Пука, Л. Г. (1999). *Кінематограф і Лесь Курбас*. Черкаси: Сіяч. 106 с.
- Розовик, Д. Ф. (2002). *Українське культурне відродження в роки національно-демократичної революції (1917-1920)*. Київ: Видавничо-поліграф. центр «Київський університет». 312 с.
- Росляк, Р. В. (2006). *Кіноосвіта в Україні (перша третина XX століття)*: Навч. посібник. Київ: ПП «ЕКМО». 226 с.
- Українська Держава (квітень – грудень 1918 року). *Документи і матеріали*: У 2-х т. Т. 1 (2015). Упоряд.: Р. Пиріг (керівник) та ін. Київ: Темпора. XVIII+790 с.
- Українська Центральна Рада: *Документи і матеріали*: У 2-х т. Т. 2: 10 грудня 1917 р. – 29 квітня 1918 р. (1997). Упоряд.: В. Ф. Верстюк (керівник та ін.). Київ: Наукова думка. 587 с.
- Ухвалений Радою Міністрів закон про утворення Головного управління мистецтва і національної культури і про перейменування Міністерства народної освіти в «Міністерство народної освіти та мистецтва» (1918, липень 5). *Державний вістник*, с. 2.
- ЦДАВО України. Фонд 2201. Опис 2. Справа 586.
- ЦДАВО України. Фонд. 2201. Опис 4. Справа. 6.
- ЦДАВО України. Фонд 2457. Опис 1. Справа 62.
- ЦДАВО України. Фонд 2581. Опис 1. Справа 190.
- ЦДАВО України. Фонд 2581. Опис. Справа 199.
- ЦДАВО України. Фонд 2581. Опис. Справа 200. Арк. 23-23 зв.
- ЦДАВО України. Фонд 3689. Опис. Справа 19.
- ЦДАВО України. Фонд 3689. Опис. Справа 21.

References

- Bachynska, O. (2016). *Rozvytok vydovyschnykh form mystetstva v Ukrainskii Derzhavi hetmana Pavla Skoropadskoho: istorychnyi aspekt* [The development of spectacular forms of art in the Ukrainian State of Hetman Pavlo Skoropadskyi: a historical aspect]. Dys. ... kand. istor. nauk. Kamianets-Podilskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Ohienka, Kamianets-Podilskyi. [in Ukrainian]
- Dyrektoriiia, Rada Narodnykh Ministriv Ukrainskoi Narodnoi Respubliki. *Lystopad 1918– lystopad 1920 рр.: Dokumenty i materialy* [Directory, Council of People's Ministers of the Ukrainian People's Republic]. *U 2-kh tomakh. T. 1* (2006). Uporiad.: V. Verstiuk (kerivnyk) ta in. Kyiv: Vydavnytstvo imeni Oleny Telihiy. 688 s. [in Ukrainian]
- Myslavskiy, V. N. (2018). *Istoriia ukrainskoho kino 1896–1930: fakty i dokumenty* [History of Ukrainian cinema 1896–1930: facts and documents]. T. 1. Kharkiv: Dim Reklamy. 680 p. [in Ukrainian]
- Ostashko, T. (1998). *Z istorii literaturno-mystetskoho zhyttia v Ukraini za chasiv Tsentralnoi Rady* [From the

- history of literary and artistic life in Ukraine during the time of the Central Rada]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, № 3. P. 24-38/ [in Ukrainian]
- Pukha, L. H. (1999). *Kinematohraf i Les Kurbas* [Cinematograph and Les Kurbas]. Cherkasy: Siiach. 106 p. [in Ukrainian]
- Rozovyyk, D. F. (2002). *Ukrainske kulturne vidrozhennia v roky natsionalno-demokratychnoi revoliutsii (1917-1920)* [Ukrainian cultural revival during the years of the national-democratic revolution (1917-1920)]. Kyiv: Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr «Kyivskiy universytet». 312 p. [in Ukrainian]
- Rosliak, R. V. (2006). *Kinoosvita v Ukraini (persha tretyna KhKh stolittia)* [Film education in Ukraine (first third of the 20th century)]. Navchaln. posibnyk. Kyiv: PP «EKMО». 226 p. [in Ukrainian]
- Ukrainska Derzhava (kviten – hruden 1918 roku). Dokumenty i materialy*. [Ukrainian State (April – December 1918) Documents and materials]. U 2 t. T. 1 (2015). Uporiad.: R. Pyrih (kerivnyk) ta in. Kyiv: Tempora. XVIII+790 p. [in Ukrainian]
- Ukrainska Tsentralna Rada: Dokumenty i materialy* [Ukrainian Central Rada: Documents and materials]. U 2 t. T. 2: 10 hrudnia 1917 r. – 29 kvitnia 1918 r. (1997). Uporiad.: V. F. Verstiuk (kerivnyk ta in.). Kyiv: Naukova dumka. 587 p. [in Ukrainian]
- Ukhvalenyi Radoiu Ministriv zakon pro utvorennia Holovnoho upravlinnia mystetstva i natsionalnoi kultury i pro pereimenuvannia Ministerstva narodnoi osvity v «Ministerstvo narodnoi osvity ta mystetstva» (1918, Lypen 5). *Derzhavnyi vistnyk*. P. 2. [in Ukrainian]
- TsDAVO Ukrainy. F. 2201. Op. 2. Spr. 586. [in Ukrainian]
- TsDAVO Ukrainy. F. 2201. Op. 4. Spr. 6. [in Ukrainian]
- TsDAVO Ukrainy. F. 2457. Op. 1. Spr. 62. [in Ukrainian]
- TsDAVO Ukrainy. F. 2581. Op. 1. Spr. 190. [in Ukrainian]
- TsDAVO Ukrainy. F. 2581. Op. 1. Spr. 199. [in Ukrainian]
- TsDAVO Ukrainy. F. 2581. Op. 1. Spr. 200. Ark. 23-23 зв. [in Ukrainian]
- TsDAVO Ukrainy. F. 3689. Op. 1. Spr. 19. [in Ukrainian]
- TsDAVO Ukrainy. F. 3689. Op. 1. Spr. 21. [in Ukrainian]

Примітки

¹ За іншою інформацією, крім монополізації кінофільмів, до порядку денного також увійшло питання монополізації всіх кінопідприємств (ЦДАВО України. Ф. 2581. Оп. 1. Спр. 199. Арк. 77 зв.), хоча здійснити останнє на той час було нереально та й недоцільно.

² Сумно, але в цьому контексті на думку чомусь спадають слова одного зі свідків тих подій про те, що «ділові установи – міністерства, суди – під новими українськими найменуваннями зберігали свою колишню російську суть» (Гольденвейзер, А. (1922). Із київських спогадів (1917-1920 рр.). *Архів російської революції*, VI, 229).

Roman Rosliak

Formation of the regulatory framework of national cinema during the Ukrainian Revolution (1917-1919)

Abstract. *The purpose of the article* – to analyze the peculiarities of the process of creating a regulatory framework for Ukrainian cinema during the existence of national state entities and the factors that influenced it. **The methodology.** In the research, we apply principles of objectivity, historicism, and a systematic approach, as well as problem-chronological, historical-comparative, and other research methods to conduct our analysis. **The scientific novelty.** The article is the first to comprehensively analyze the process of creating a regulatory framework for Ukrainian cinema. **Conclusion.** Before the February Revolution of 1917, there was virtually no legal framework for cinematography in the Russian Empire (and in the Ukrainian lands that were part of it). After the establishment of the Central Rada, the legislative process in the field of cinema intensified. The initiators of legislative initiatives were the theater department (part of the General Secretariat of Education) and the cinematography section subordinated to it. The purpose of the legislation was to regulate the film process of that time. Between 1917 and 1919, the following draft laws were developed: on the creation of a Ukrainian cultural and educational cinema and film laboratory; on the creation of a state traveling cultural and educational cinema; on the monopolization of films; on mandatory inscriptions in Ukrainian on cinematic films; on censorship in cinema, and others. The development of legislation on cinematography was rather slow; not everything was implemented. For some time, the legislative process was slowed down by changes in political power within the national state entities. But the decisive negative factor that made further work on legislation impossible was the Russian-Bolshevik aggression in early 1919.

Keywords: Ukrainian Revolution, cinema, legal framework, monopolization, censorship, Ukrainian language.

Калантай Сергій Гаврилович,
старший викладач кафедри кінорежисури та кінодраматургії,
народний артист України. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Serhii Kalantay,
Senior Lecturer of the Film Directing and Film
Dramaturgy Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

УКРАЇНСЬКЕ КІНО В УМОВАХ ВІЙНИ: ОСОБЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ

Анотація. Мета статті – виявлення особливостей і викликів функціонування українського кінематографа під час війн (Першої, Другої світових, російсько-української війни з 2014 р.) та проведення паралелей між кіномистецтвом в означені періоди. **Методологія дослідження.** У роботі застосовані культурологічний, ретроспективний, історичний, аналітичний, методи; метод синтезу та узагальнення, порівняння та зіставлення. **Наукова новизна** статті полягає у проведенні паралелей між особливостями та викликами у сфері кіно в різні періоди ХХ та ХХІ століть. Таке вивчення питання функціонування кіномистецтва під час різних війн є широким та багатограним, що розкриває шляхи та глибини для подальшої його розвідки. Дослідження особливостей і викликів українського кіно в період війн здійснено згідно з періодизацією: I період – кінематограф у період Першої світової війни (1914–1918 рр.), II період – кіно у роки Другої світової війни (1939–1945 рр.), III період – кіно під час російсько-української війни з 2014 р. Спільними особливостями для українського кіно під час всіх означених періодів є інтенсифікація виробництва стрічок, розвиток жанру документального кіно, що розкриває хроніку через особисті історії бійців і простих людей, нові здобутки. Серед викликів, які ставали на заваді розвитку кіномистецтву, виявлено професійний кадровий голод через мобілізацію, мовне питання, високу вірогідність знищення матеріалів і неможливість знімати кіно через військові дії. Наведено приклади кіноробіт кожного періоду, які відповідають означеним особливостям і зроблено екскурс у витoki українського кінематографа. **Висновки.** Під час війн зростає важливість кіно, адже воно стає не лише елементом розваги, а й засобом фіксації історії та психологічної підтримки. Визначено, що вперше кінематографу надано роль маніпулятивного інструменту ще за часів Другої світової війни. Означена тема має масштабну історичну канву й варта більш поглибленого дослідження у подальших розвідках науковців.

Ключові слова: кіно, кіномистецтво, війна, кіностудія, сінематограф.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Загарбницькі дії агресора викликають відповідь як на полі бою, так і в тилу, зокрема, у сфері культури. Кожні соціально-політичні зміни сприяють рефлексії від митців, що проявляються як сплеск різних творчих проєктів, робіт, активностей. Кіноіндустрія не стає винятком під час жодної з війн, період якої збігається з часом існуван-

ня кіно, тому саме її особливості функціонування спричиняють актуальність теми дослідження.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Історії українського кінематографа присвячені праці Береста Б. (1962) Госейко Л. (2005) Ілляшенка В. (2004). Дорошенко А. у своїй статті дослідив образи війни в українському кінодокументі періоду 1920-х років (2014, ч. 1, с. 61-68). Аме-

риканські дослідники Т. Шоу і Д. Янгблуд (2010) приділяють увагу питанню значення культурного дискурсу в умовах війни. Комплексної розвідки, яка б об'єднувала інформацію щодо особливостей і викликів українського кіно впродовж трьох війн, не було виявлено, що підсилює важливість дослідження в наш час.

Мета дослідження – виявлення особливостей і викликів функціонування українського кіно під час війн (Першої та Другої світових, російсько-української війни з 2014 р.) та проведення паралелей між кіномистецтвом в означені періоди.

Виклад основного матеріалу. За часів існування українського кінематографа на території України відбулося три війни. Під час кожної з означених подій кінематограф переживав як втрати, так і здобутки, адже за висловом військового теоретика Карла фон Клаузевіца війна – це «акт насильства, у якому застосовуються вияви мистецтва і наукові досягнення» (Clausewitz, с. 66, EP). Мистецтво стало не лише рефлексією внутрішніх переживань митців на зовнішні події, а й засобом їх документації, фіксування особистих історій людей, які були в епіцентрі війн або в тилу. Крім того, війни спровокували появу та розкриття нових тем у мистецтві, таких як героїзм, трагедія війни, патріотизм і національна ідентичність.

Кінематограф з'явився в Україні наприкінці XIX ст. Покази попередників кіно здійснюють як вітчизняні, так і зарубіжні кіномеханіки та винахідники. Винахід братів Люм'єр швидко зацікавив українців, тому з'являється робота від першого оператора, який зафіксував апаратом Дж. Демені види Харкова та інших міст – винахідника та фотографа А. Федецького. У 1896 р. виходять на екран його стрічки «Джигітування козаків 1-го Оренбурзького козацького полку», «Відхід потягу від Харківського вокзалу», «Катання на Красній площі», «Хресний хід із Куряжа до Харкова», у 1897 р. – «Народні гуляння на Кінній площі», які демонструються не лише в Харкові, а й у Києві та Варшаві. Також слід згадати українського винахідника Й. Тимченка.

На початку XX століття кінематограф розглядається переважно як пересувне мандрівне явище. Показ кінострічок відбувається на ярмарках, атракціонах і цирках. Стаціонарні кінотеатри (ілюзії) відкриваються в Одесі, Харкові та Києві. Згодом їх кількість збільшується – до 35 в Києві та до 250 по всій Україні (Госейко, 2005, с. 9). Су-

провід кіно відбувається за допомогою оркестрів та артистів.

З 1910 р. отримав розвиток напрям комедії (оператори Д. Байда-Суховій, О. Олексієнко, О. Остроухов-Арбо). Серед них – стрічки «Як ковбаса та чарка, то й минеться сварка», «Кум-мірошник, або Сатана в бочці», «Сватання на вечорницях», «Жидівка-вихрестка», «Шельменко-денщик, або Хохол наступав», «Оце так поцілунок», «Красива жінка», «Невідчепливий чоловік», «Дачний муж» та ін. Паралельно відбувається фільмування виступів театральних труп. Наприклад, І. Спектор фільмує виступи театру М. Садовського з творами І. Тобілевича «Наймичка» та І. Котляревського «Наталка Полтавка».

Поступово відбувається відкриття вітчизняних кінофірм, які витісняють іноземні: Південноросійське кінематографічне акціонерне товариство «Шухлін, Сахненко і К° “Батьківщина”» («Облога Запоріжжя», «Любов Андрія», «Тарас Бульба»), анонімне товариство Френкеля (короткометражки), кіностудія «Експрес» (екранізація журналів, картина зі зйомками з аероплану), одеська кінофабрика «Мірограф» (комедії «Жилець із патефоном», «Спритний апаш», детективні драми «Одеські катакомби», «Трагедія одеської курсистки»).

Відштовхуючись від історичної хронології, подальший аналіз особливостей українського кіно в умовах війни проводитиметься за такою періодизацією:

I. Кіно у роки Першої світової війни (1914–1918 рр.).

II. Кіно у роки Другої світової війни (1939–1945 рр.).

III. Кіно під час російсько-української війни (з 2014 р.).

Розглянувши діяльність кіностудій, фабрик та інших осередків виробництва кіно в означені періоди, можна виокремити основні особливості, які є спільними для всіх періодів: інтенсифікація виробництва стрічок; розвиток жанру документального кіно, що розкриває хроніку через особисті історії бійців і простих людей; нові кіноздобутки.

Інтенсифікація виробництва стрічок. Здавалось, трагічні події, які часто ставлять на кін життя людей, мали б сприяти концентрації народу і митців, зокрема на процесі виживання. Але, як показав неодноразовий досвід життя українського культурного фронту під час війн, процеси зовніш-

ньої агресії викликають у культурно-мистецькому середовищі рефлексії, що проявляються в інтенсифікації творчих процесів. Зокрема, це стрілецькі пісні під час Першої світової війни, які продовжили свій розвиток у післявоєнній творчості українських композиторів – С. Людкевича, В. Барвінського, Л. Ревуцького; розквіт літературного мистецтва в період Другої світової війни у творчості українських літераторів – «Похорон друга» П. Тичини, «Данило Галицький» М. Бажана, збірки поезій В. Сосюри «В годину гніву» та «Під гул кривавий» і М. Рильського «Слово про рідну матір», «Світова зоря», його ж поема «Жага», літературні твори С. Олійника, І. Неходи, М. Шпака, М. Нагнибиди, С. Воскресенка, В. Бичка та ін.); розквіт різних форм жанрів живопису та графіки, відео та фотографії, art-street мистецтва, літератури та поезії, музики у часи російсько-української війни (творчість авангардиста живописця та графіка М. Вайсберга, відеороботи Даніїла Ревковського, Андрія Рачинського, Лії та Андрія Достлєвих та ін.). У кіномистецтві також відбувся сплеск виробництва продукції впродовж трьох означених періодів.

Перша світова війна. Попри те, що кінематограф тільки почав свій розвиток на території України та мав у своєму арсеналі примітивні з точки зору сучасної людини знаряддя для зйомки, на екрани вийшли стрічки «На полі бою», «Героїчний подвиг телефоніста Олексія Манухи», «Героїчний подвиг сестри-жалібниці Римми Михайлівни Іванової» (А. Варягін, 1914 р.), «Життя і смерть лейтенанта Шмідта» (Я. Посельський, 1905 р.), «Оборона Севастополя» (1911 р.), «Червоні дияволята» (1923 р.), «Савур-могила» та «ПКП» (1926 р.), «Червона калина» (1928 р.), «1924» та «Імперіалістична війна» (1929 р.) та ін.

Друга світова війна. У 1942 р. виходять «Бойові кінозбірки», кожна з яких містить романтизовані сюжети про героїв-воїнів. У цьому ж році з'являються повнометражні стрічки «Як гартувалася сталь» та «Олександр Пархоменко», які продовжують лінію громадянської війни крізь призму антифашистської боротьби. У 1943 р. відбувається переорієнтація ідеологічного героя фільмів з червоноармійців на партизан. Першим у цьому напрямі став фільм «Партизани в степах України» (реж. І. Савченко).

Російсько-українська війна. Впродовж 2013–2024 рр. на екрани вийшли такі кінострічки: «Додому» та «Міф» (2018 р.), «Крути» (2018), «Місто, в якому не ходять гроші» (2018 р.), «Мої думки

тихі» (2019 р.), «Я працюю на цвинтарі» (2022 р.), «Щедрик», «Памфір», «Мавка. Лісова пісня», «Люксембург. Люксембург» (2023 р.), «БожеВільні» (2024 р.). Яскравою ознакою того, що українське кіно має свій значний розвиток упродовж цього періоду є велика кількість українських кінофестивалів, які підтримують контент і можуть існувати завдяки продовженню діяльності кіноіндустрії. Кінофестивалі «Відкрита ніч», Одеський міжнародний кінофестиваль, Київський міжнародний кінофестиваль «Молодість», Харківський міжнародний фестиваль «Kharkiv MeetDocs», «Нове українське кіно», «Дні українського кіно» (Львів) та багато інших не перестають працювати протягом несприятливого для цього періоду, прагнучи популяризувати українське кіномистецтво.

Ще одним доказом щодо збільшення виробництва українського кіно є зріст зборів саме від цього контенту. Якщо до війни відсоток зборів від українського кіно коливався між 4 та 7%, то після 2022 р. він зріс до 27 % (*Мистецтво під час війни...* ЕР).

Розвиток жанру документального кіно, що розкриває хроніку через особисті історії бійців і цивільних людей. Події викладаються як через пряму хронологічну фіксацію героїв-сучасників, так і засобом звернення до історичних подій, їх героїв та епосу.

Пряма передача подій з поля бою покликана піднімати бойовий дух, надавати психологічну підтримку населенню, яке має усвідомлювати, що герої серед нас і кожен з них може стати борцем за свободу Батьківщини. Часи Першої світової війни не позначені виходом документального кіно, проте відомо про фронтові зйомки та документальну фіксацію боїв цього періоду. Під час Другої світової війни виходять картини «Битва за нашу Радянську Україну» (О. Довженко), «Райдуга» (реж. М. Донський, розкрито тему трагедії життя українського народу під німецьким ярмом. Картина викликає порив до боротьби та знищення ворога), кінохроніки «Радянська Україна», «Молодь України», «Піонерія», «Україна спортивна», «Україна сьогодні» (з 1931 р.). Популярності набувають документальні хроніки, які згруповані в одну картину. Приклад цьому – «День війни» (М. Слуцький), що об'єднав зафіксовані операторами в один день (13.06.1942 р.) сцени з 40 куточків країни як у тилу, так і на фронті.

Фільми останнього (1945) року війни тяжіють до документалізації пройденого кривавого шляху України у цій битві. Такими своєрідними щоден-

никами є стрічки «Країна рідна» (Г. Баласанян, Г. Зарганян, Л. Ісаакян), «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (О. Довженко), «Нескорені» (М. Донський).

У період російсько-української війни відзнято документальні стрічки «1941. Заборонена правда» (2013 р.), «Залізні метелики» (2014 р.), «Невидимий батальйон», «Іній» (2017 р.), «Донбас» (2018 р.), документальний альманах «Зошит війни» (2020 р.), «20 днів у Маріуполі» (2022 р.).

Звернення до подій історії використовувалося для наочної демонстрації наслідків певних вчинків з боку головного героя, який уособлював усе населення країни. В період Першої світової війни, крім означеного методу, було використано також типовий метод викривлення дійсності у вигідний радянській владі бік. Такі особливості яскраво простежуються в період Другої світової війни, що характеризується зверненням до героїчного епосу, який ретранслюється через «сталінські» підтексти. Сценарій кінострічки «Богдан Хмельницький» (1941 р., реж. І. Савченко), оснований на історичній тематиці, підлаштовується під політичні тенденції тогочасної світової арени. Робота має антипольське спрямування з ізоляціоністським і націоналістичним шаром. Ця кінострічка є першим прецедентом маніпулятивного впливу кіно на маси, адже, виступаючи в ролі психологічної та ідеологічної підтримки, вона невтомно нагадує основний обов'язок народу, а особливо українців, – ставати на боротьбу за Сталінім проти фашистів (Госейко, 2005, с. 108).

Нові кіноздобутки. Всі три окреслені періоди мають свої досягнення та відкриття, що є наслідком сплеску кінопродукції на ринку України.

Період Першої світової війни характеризується появою нових осередків кіновиробництва вітчизняного походження, що пов'язано з відтоком зарубіжного кіно з України. Це ательє в Прилуках, підприємство Рабінкова та Кагана, Ольшевського в Катеринославі, Порошина та Гордіна в Харкові, кінематографічне товариство «Мізрах», контора Посельського в Одесі, «Аргус» у Києві, виробництво братів Сквирських в Луганську, кіностудія «Світлотінь» в Києві тощо.

Крім того, в умовах Першої світової війни розвинулось і операторське мистецтво. Зокрема, на противагу статичному кадру, – домінантному в кіно до Першої світової війни, – постав кадр

у русі. Адже умови бою вимагали від операторів бути більш динамічними, тобто змінювати ракурси та кути зйомки, проводити її в русі. Часто оператори вели свою роботу на рухомих об'єктах (потягах, машинах, літаках). Крім того, в цей час з'являється новий тип зйомки – пейзажна панорама (Дорошенко, 2014, с. 62).

У період Другої світової війни відбувається освоєння кольорової плівки. Першими картинами, які випущені з застосуванням нової технології, стали «Сорочинський ярмарок» та «Майська ніч», відзняті на Одеській кіностудії.

Важливою подією періоду російсько-української війни є вихід українського кіно на міжнародну арену, зокрема, на сцени міжнародних фестивалів і конкурсів. За словами сучасного режисера А. Колубаєва: «Важливо представляти українське кіно на міжнародних фестивалях, бо це допомагає розповсюджувати правду про Україну. У часи війни та глобальних викликів українське кіно стає потужним голосом, який може доносити до світової аудиторії реальні події, переживання та боротьбу українського народу. Фільми можуть слугувати своєрідною культурною дипломатією, показуючи світу український контекст через особисті історії та національні наративи» (*Ukrainian cinema is a powerful... EP*).

Крім особливостей, окремо слід виділити виклики в умовах війни, які з'явилися перед кіновиробниками:

– професійний кадровий голод. Мобілізація не робить винятків для митців. Якщо під час Першої світової війни операторів направляли на поле бою для фіксування подій, то у роки Другої світової війни залучення до військової служби чоловіків віком до 50 років спричинило кадровий голод зокрема і в кінематографічній індустрії: майже всі оператори та кінодокументалісти опинилися на передньому краї (Госейко, 2005, с. 107). Те саме ми спостерігаємо у сучасних реаліях російсько-української війни. За даними Національної спілки журналістів України та Міжнародної федерації журналістів, 75 медійників загинули на фронті (Killed List, EP). Серед них фотографи, режисери, блогери, журналісти, відеоінженери та ін.;

– мовне питання. Якщо перший період позначений дією Валуєвського указу, що забороняв використання української мови категорично, другий – начебто і дозволяв, однак не пропускав через цензуру на широкий загаль, то під час третього періоду (а саме до 2022 р.) мовне питання змінило ракурс. Фільми,

відзняті українською, задля кращого продажу перекладалися російською. Таким чином, ці роботи ставали російськими не лише для зарубіжного глядача, а й у свідомості самих українців. Прикладом може стати стрічка «Віддана» (реж. К. Сиволап, 2020 р.), що була відзнята українською мовою й має яскравий «станіславський» колорит. На онлайн-майданчиках складно знайти її українською мовою, хоча саме нею розмовляють в оригінальному кіно. Натомість багато платформ пропонують до перегляду стрічку саме російською мовою;

– висока ймовірність знищення матеріалів та неможливість знімати кіно через військові дії. Історичним прикладом є призупинення діяльності щойно утвореного кінематографічного приватного підприємства в Одесі під орудою Д. Харитоненка, який через франко-англійську окупацію міста призупинив діяльність (Госейко, 2005, с. 16); неможливість продовження зйомок картини «Пісні про Довбуша», що була перервана фашистським наступом у 1941 р.

У сучасному кінопросторі військові дії втруtilись у роботу над стрічкою «Памфір». А вже процес її створення розпочався ще до вторгнення Росії, а продовжитися зміг лише після відносної стабілізації ситуації в Києві. Завдяки тому, що О. Верховинець, який відповідав за монтаж звуку, зміг дістатися до студії навесні під час вторгнення у 2022 р. та зберегти матеріали, продовження над роботою стало можливим.

Дослідження розвитку кіно у періоди Першої, Другої світових війн та часів російсько-української війни 2014 р. отримало нове розкриття у статті через проведення паралелей між особливостями та викликами в означеній галузі. Таке спрямоване вивчення питання функціонування кіномистецтва під час різних війн є широким та багатограним, що відкриває шляхи та глибини для подальшої його розвідки.

Висновки. Занурюючись в історію виникнення кіноіндустрії на теренах України, виявлено, що вона йде паралельно із розвитком цієї галузі в Європі. Розпочинаючи від мандрівних зарубіжних демонстрацій рухомих фотографій, кінематографів, сіне-люм'єрів, хрономатографів, сейнематографів, зрештою, на початку ХХ ст., з'являються активні діячі українського кінематографа.

Під час війн зросла важливість кіно, адже воно стало не елементом розваги, а засобом фіксації історії та психологічної підтримки. Вперше кінематографу надано роль маніпулятивного інструменту

наприкінці Другої світової війни через картину «Богдан Хмельницький». У наші часи цей бік кінематографії активно застосовується як у великих кінострічках, так і в менших варіантах відео – рекламних, агітаційних, соціальних роликах. Отже, бачимо, що зародження цієї функції кіно відбулося набагато раніше, ніж виникло телебачення.

Розгляд питання особливостей та викликів українського кіно в період війн здійснено згідно з періодизацією: I. Кіно у роки Першої світової війни (1914–1918 рр.); II. Кіно у роки Другої світової війни (1939–1945 рр.); III. Кіно під час російсько-української війни (з 2014 р.). Спільними особливостями для українського кіно під час всіх означених періодів є: інтенсифікація виробництва стрічок; розвиток жанру документального кіно, що розкриває хроніку через особисті історії бійців і цивільних людей; нові кіноздобутки.

Серед викликів, які ставали на заваді розвитку кіномистецтва виявлено: професійний кадровий голод через мобілізацію; мовне питання; висока ймовірність знищення матеріалів і неможливість знімати кіно через військові дії.

Дослідження потребує подальшого занурення у вивчення інших особливостей і викликів у процесі кінотворення та можливим проведенням паралелей у міжнародному просторі.

Джерела та література

- Берест, Б. (1962). *Історія українського кіно*. Нью Йорк: НТШ. 272 с.
- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа. 1996–1995*. Пер. з франц. Київ: KINO-KOLO. 464 с.
- Дорошенко, А. (2014). Образи війни у українському кінодокументі 1920-х років. *Студії мистецтвознавчі*. Число 1. С. 61-68.
- Ілляшенко, В. (2004). *Історія українського кіномистецтва. 1893–2003*. Київ: Бік. 412 с.
- Clausewitz, C. *On War*. URL: <https://www.gutenberg.org/files/1946/1946-h/1946-h.htm#chap01>.
- Killed, List. (2023). Ifj's Annual Report on Journalists and Media Staff Killed on 2022 *International Federation of Journalists*. Brussels. 84. URL: https://www.ifj.org/fileadmin/user_upload/FIJ_2022_Killed_List.pdf
- Мистецтво під час війни: розвиток українського кіно. URL: <https://dyvys.info/2023/10/31/rozvytok-ukrayinskogo-kino/>
- Shaw, T., Youngblood, D. (2010). *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. University Press of Kansas. Lawrence.

Українське кіно – потужний інструмент в інформаційній війні: Артем Колубасєв про значення кіноіндустрії під час воєнного стану. URL: <https://unt.ua/news-suspilstvo-culture/133749-ukra-ns-ke-k-no---potuzhnyi-nstrument-v-nformac-yn-y-v-yn-artem-kolyuba-v-pro-znachennya-k-no-ndustr-p-d-chas-vo-nnogo-stanu.html>

Ober, J., Rusakov, S., & Matuskevych, T. (2024). The effects of the war in Ukraine on the environment of Ukrainian artists: An evaluation by a diagnostic survey. *Media, War & Conflict*, 0(0). URL: <https://doi.org/10.1177/17506352241269604>

References

Berest, B. (1962). *Istoriya ukrayinskogo kina* [The History of Ukrainian Cinema]. New York: NTSH. 272 p. [in Ukrainian]

Goseiko, L. (2005). *Istoriya ukrayinskogo kinematografa* [The History of Ukrainian Cinema. 1996–1995]. Kyiv: KINO-KOLO. 464 p. [in Ukrainian]

Doroshenko, A. (2014). *Obrazi viyni u ukrayinskomu kinodokumenty 1920-hrokiv* [Images of War in the Ukrainian Film Document of the 1920s]. *Art History Studies*. Issue 1. P. 61–68 [in Ukrainian]

Iliashenko, V. (2004). *Istoriya ukrayinskogo kinomistetstva* [The History of Ukrainian Cinema. 1893–2003]. Kyiv: Vik. 412 p. [in Ukrainian]

Serhii Kalantay

Ukrainian cinema in times of war: features and challenges

Abstract. *The purpose* of the study is to identify the peculiarities and challenges of Ukrainian cinema during the wars (the First and Second World Wars, the Russian-Ukrainian War of 2014) and to draw parallels between the cinema of these periods. **Methodology.** The study uses retrospective, historical, analytical, methods; the method of synthesis and generalisation, comparison and contrast. **The scientific novelty** lies in drawing parallels between the peculiarities and challenges in the field of cinema. Such a comprehensive study of the functioning of cinema during different wars is broad and multifaceted, which opens up ways and depths for further research. The study of the peculiarities and challenges of Ukrainian cinema during the wars was carried out according to the following periodisation: Period I – cinema during the First World War (1914–1918), Period II – cinema during the Second World War (1939–1945), Period III – cinema during the Russian-Ukrainian war (since 2014). The common features of Ukrainian cinema during all these periods are the intensification of film production, the development of the documentary genre, which reveals chronicles through personal stories of soldiers and ordinary people, and new achievements. Among the challenges that hindered the development of cinema were the professional staff shortage due to mobilisation, the language issue, the high probability of destruction of materials, and the inability to make films due to military operations. Examples of films from each period that correspond to these features are given, and an excursion into the origins of Ukrainian cinema is made. **Conclusions.** During the wars, the importance of cinema increased, as it became not an element of entertainment, but a means of recording history and psychological support. It is determined that cinema was first given the role of a manipulative tool during the Second World War. This topic has a large-scale historical outline and should be studied in more depth in further research.

Keywords: cinema, cinema art, war, film studio, cinematography.

Clausewitz, C. On War. URL: <https://www.gutenberg.org/files/1946/1946-h/1946-h.htm#chap01> [in English]

Killed, List. (2023). Ifj's Annual Report on Journalists and Media Staff Killed on 2022 International *Federation of Journalists*. Brussels. 84. URL: https://www.ifj.org/fileadmin/user_upload/FIJ_2022_Killed_List.pdf [in English]

Art during the war: the development of Ukrainian cinema. URL: <https://dyvys.info/2023/10/31/rozvytok-ukrayinskogo-kino/> [in Ukrainian]

Shaw, T., Youngblood, D. (2010). *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. University Press of Kansas. Lawrence. [in English]

Ukrainian cinema is a powerful tool in the information war: Artem Kolyubayev on the importance of the film industry during martial law. URL: <https://unt.ua/news-suspilstvo-culture/133749-ukra-ns-ke-k-no---potuzhnyi-nstrument-v-nformac-yn-y-v-yn-artem-kolyuba-v-pro-znachennya-k-no-ndustr-p-d-chas-vo-nnogo-stanu.html> [in Ukrainian]

Ober, J., Rusakov, S., & Matuskevych, T. (2024). The effects of the war in Ukraine on the environment of Ukrainian artists: An evaluation by a diagnostic survey. *Media, War & Conflict*, 0(0). <https://doi.org/10.1177/17506352241269604> [in English]

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент, професор,
викладач кафедри кінознавства.
Київський національний університет тетару,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Halyna Pogrebniak,
Doctor of Study of Art (Dr. Sc.) on specialty Theory
and History of Culture, Associate Professor,
Lecturer of the Film Studies Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre,
Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

КІНЕМАТОГРАФ БЛИЗЬКОГО СХОДУ: АВТОРСЬКІ РЕЖИСЕРСЬКІ МЕСЕДЖІ

Анотація. Мета статті – виявивши актуальні авторські меседжі у творчості режисерів кіно Близького Сходу, показати функціонування фільмів, створених режисерами-кінематографістами Близького Сходу у контексті міжнародних кінофорумів і визначити об'єктивні закономірності, які характеризують режисерські практики в сучасному міжкультурному просторі. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми було використано аналітичний метод, що є необхідним для вивчення мистецтвознавчого й культурологічного аспекту проблеми. У статті застосовано методи систематизації та узагальнення, для аргументації самотності феномена режисури фільмів країн Близького Сходу, її місця в сучасних культуротворчих процесах. Застосовано крос-культурний метод, для виявлення особливостей презентації фільмів режисерів Близького Сходу на міжнародних кінофестивалях. Культурологічний підхід обумовив узагальнену соціокультурну спрямованість дослідження кіномистецтва близькосхідних країн. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що проблема міжнародного співробітництва у продукуванні й дистриб'юції фільмів країн Близького Сходу в контексті функціонування програм міжнародної підтримки вперше постала предметом спеціального дослідження; виокремлено та схарактеризовано творчість кінорежисерів, фільми яких було створено як міжнародні проекти та презентовано на міжнародних кінофорумах; доведено доцільність використання системного методу у вивченні нових меседжів кінострічок близькосхідного регіону. **Висновки.** Окреслено актуальні авторські меседжі у творчості таких режисерів кіно Близького Сходу, як: Салах Абу Сейф, Юсеф Шахін, Сухейль Бен Барка, Тауфік Саліх, Набіль аль-Маліх, Надін Лабакі, Зіада Дурейрі, Сіддік Бармак, Ева Малвад, Девід Ассманн, Аят Наджафі, й показано функціонування фільмів, вироблених кінематографістами Близького Сходу (Єгипту, Сирії, Лівану, Іраку, Марокко, Тунісу, Алжиру) у просторі міжнародних кінофестивалів. Дослідницькі матеріали статті розширюють арсенал знань щодо специфіки змісту та поширення фільмів режисерів Близького Сходу в межах міжкультурних проектів й уможливають їх використання в навчальних курсах з теорії та історії культури, екранних мистецтв режисури.

Ключові слова: культура, національна ідентичність, режисер, кінематограф Близького Сходу, творчість, особистість митця, самореалізація, кінофорум.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Авторський кінематограф є специфічною складовою сучасного культурного простору. Він виступає об'єктом уваги в дослідженнях широкого кола науковців. Однією з причин інтересу до авторського кіно уявляється показова тенденція в сучасній художній творчості, зокрема в кіномистецтві, до максимальної самореалізації митця через посилення суб'єктивного авторського начала. Визнання суспільством авторської особистості як самоорганізованої та самодостатньої цінності є актуальним для сучасної культури. Слід вказати, що режисер-автор має бути здатним народжувати й презентувати у фільмах, які позначені природою його харизми, значимі ідеї, меседжі, ідеали, образи в контексті власної оригінальної кінематографічної світоглядної моделі. Варто погодитись із думкою авторитетної дослідниці авторського кіно І. Зубавіної, стосовно того факту, що сьогодні кінематограф «втратив продуктивність у перетворенні соціального хронотопу, наблизився до суб'єктивності і почав заглиблюватись у внутрішній світ людини» (Зубавіна, 2013, с. 96). Ми переконані, що режисер-автор передає суб'єктивний погляд на світ, імітує процеси мислення, психічні процеси і за допомогою оптичної ілюзії створює ілюзорний світ із власною неповторною організацією хронотопу.

Сьогодні кінорежисери Близького Сходу презентують у своїх фільмах специфічне індивідуально-особистісне бачення світу. Вони відтворюють екранними засобами картину світу, прагнуть до новаторства форми, підвищеної складності кінематографічного тексту, намагаються поглибити зміст образів, зосередитись на стилістичних прийомах, демонструють здатність вести оповідь оригінальною екранною мовою. Їх авторські фільми користуються великою популярністю і в кінотеатрах, і на міжнародних кінофестивалях по всьому світу. Інтерес до культури арабських фільмів у глядачів і критиків пов'язаний також із нестійкою обстановкою на Близькому Сході, послабленням політичної цензури, відкритістю кінематографістів до міжкультурного діалогу, змінами в соціально-політичному житті цього регіону. Арабські режисери постійно здійснюють свій вклад у світовий кінематограф, створюють значну кількість нових кінострічок, завоюють успіх у різних країнах світу.

Мета статті – виявлення актуальних меседжів у творчості режисерів-авторів кінематографа Близького Сходу та його функціонування у просторі міжнародних кінофорумів.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Актуальним проблемам сучасного авторського кінематографа, фестивальної діяльності, ролі кінофорумів у налагодженні кроскультурних зв'язків та участі в них режисерів-авторів (зокрема з Близького Сходу) присвячено значну кількість досліджень таких теоретиків і практиків екранних мистецтв, як: О. Барлет, К. Білокінь, А. Кедбері, Т. Клерк, Є. Дейнека, Я. Грановська, А. Гурков, П. Жесати, Л. Журавльова, Д. Зубенко, І. Зубавіна, О. Кирилова, А. Крисальна, О. Овчарук, Б. Періл, О. Першко, О. Роднянський, С. Слепак, Ж. Шапрон. Названі дослідники висвітлювали у своїх статтях і монографіях актуальні проблеми сучасного авторського кінематографа, проблеми фестивальної діяльності, визначали роль кінофорумів у налагодженні кроскультурних зв'язків, досліджували творчість режисерів-авторів як репрезентантів власних світоглядних моделей.

На переконання Л. Казачкової, кінофорум «несе інформацію широкого плану: історичну, моральну, психологічну, соціальну, економічну, наукову і відображає дійсність із найбільшою реалістичністю і наочністю» (Казачкова, 2014, с. 229). Я. Грановська також цікаво міркує про фестивальну діяльність. У статті «Кінофестиваль як соціокультурний феномен» вчена зазначає, що «репрезентація різними країнами світу своєї кінопродукції на кінофестивалях є поширенням інформації про спрямованість кінематографа конкретної країни та про рівень професійної підготовки її кіномитців» (Грановська, 2019, с. 120). Дослідниця вказує на значні можливості фестивального показу (зокрема, фільмів режисерів Близького Сходу) і впевнена, що кожна «країна не лише презентує кращі кінострічки, а й намагається широко представити фільми потенційним дистриб'юторам, які будуть розповсюджувати кінопродукцію у світовому прокаті» (Грановська, 2019, с. 121). О. Овчарук зауважує, що кінофестивалі виступають важливим складником культурної дипломатії, яка є «одним із визначальних факторів, який сприяє забезпеченню державних інтересів» (Овчарук, 2019, с. 67). У статті «Культурна дипломатія: теоретичний та прикладний аспект» дослідниця вказує, що кінофоруми є своєрідним «механізмом забезпечення функціонування зовнішньополітичних інструментів і формують думку світової громадськості про культуру певної держави, її національні культурні традиції, культурні стратегії розвитку». Вчена доводить, що культурна дипломатія як державна політика у сфері культури має

сприяти «реалізації інформаційних, історико-культурних і просвітницьких проєктів, які спрямовані на формування громадянської позиції та національної ідентичності» (Овчарук, 2019, с. 67). Д. Бондарчук у статті «Десять фільмів про права жінок на Близькому Сході» висловлює переконання, що за останнє десятиліття «авторське кіно Близького Сходу набуло особливої популярності в країнах Європи і на Північноамериканському континенті» (Бондарчук, 2015 EP). Ю. Півторак у статті «Нове арабське кіно» пише, що у Західній Європі мешкає велика частка іммігрантів із мусульманських та арабських країн. Авторка вказує, що цей феномен має «соціологічне підґрунтя, адже організація фестивалів звертає увагу громадськості й акцентує толерантність і порозуміння з етнічними меншинами всередині країн» (Півторак, 2009, EP).

Аналіз досліджень і публікацій з проблем авторського кінематографа Близького Сходу і його функціонування на фестивальних орбітах показав, що на сучасному етапі фільми цього регіону побачило відносно багато глядачів, але значна кількість кінокартин все ж таки залишається недоступною лише вузькому колу глядачів. При цьому режисери-автори намагаються доносити до кінематографічної громадськості свої меседжі й спілкуватись із світом про загальнолюдські проблеми, які завжди є актуальними.

Виклад основного матеріалу. Фільми режисерів Близького Сходу (з Єгипту, Сирії, Лівану, Іраку, Марокко, Тунісу, Алжиру) вперше з'явилися на екранах України в другій половині 1950-х років. Гостросюжетна кінострічка єгипетського режисера Юсефа Шахіна «Боротьба в долині», наповнена багатою символікою, була спрямована на подолання пережитків феодалізму, вдосконалення людини і демонструвалась у 1955 році. Головні роль у фільмі виконала видатна актриса Фатен Хамама. Її ім'я багато років не сходило зі сторінок національної преси, вона стала «іконою й найважливішою актрисою єгипетського та арабського кіно. Кожне десятиліття її життя є новою ерою акторської майстерності і свідчить про перебудову та розвиток єгипетського кіно» (Намаман, EP). Партнером актриси у фільмі був дебютант, а у майбутньому зірка світового кіно Омар Шаріф – актор, сценарист, кінорежисер.

Пізніше українські глядачі побачили інші авторські фільми Ю. Шахіна, наприклад, «Каїрський вокзал» (1958). Режисер правдиво відтворив у картині гірку долю ізгоїв суспільства, зайнятих

обслуговуванням пасажирів, що послугуються залізницею, відкрито показав кричущі розбіжності між мрією і реальністю, торкнувся соціальних і морально-психологічних конфліктів. Свідченням того, що режисер-автор ніколи не задовольнявся досягнутим і перебував у постійному творчому пошуку, стала його автобіографічна кінострічка «Олександрія, чому?» (1979). На відміну від попередніх робіт кінематографіста, ця авторська картина логічно вивіреного сюжету не мала і виявилася побудованою з мозаїки уривчастих спогадів автора про Олександрію початку 1940-х років.

Нагадаємо, що авторським кінематографом, на нашу думку, слід вважати такий, в якому потужно репрезентована постать режисера, неповторна індивідуальність зі своєю філософією, світоглядом, суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини в ній; особистість, яка здатна представити власну кінематографічну світоглядну модель; спонукати глядача, проникати в загальнолюдські проблеми, переінакшувати своє ставлення до реальності, робити спроби трансформувати навколишню дійсність.

Великим успіхом в українських глядачів також користувалися авторські стрічки основоположника і класика реалістичного напрямку в кіно Єгипту Салаха Абу Сейфа. Вони приваблювали своєю добротною, логічно вибудованою драматургією, вмінням кінематографіста працювати з акторами, прагненням предметно і в зрозумілій формі показувати й аналізувати актуальні суспільно-політичні та моральні проблеми своєї батьківщини. Особливо високі позитивні оцінки заслужили картини, створені режисером у творчому співтоваристві з визначним арабським письменником Нагібом Махфузом. Його фільм «Майстер Хасан» (1952) зацікавив глядачів і критиків документальною достовірністю відображення важкого повсякденного життя мешканців так званих «народних» кварталів Каїра. У фільмі «Сильний» (1957) режисер демонструє багату екранну символіку та суто національний колорит існування персонажів, показує жажливий ступінь приниження й експлуатації простої людини. У стрічці «Каїр 30-х років» (1966) Салах Абу Сейф глибоко проникає у суспільне середовище, відображає почуття та сокровенні думки екранних героїв, критично відтворює картину суперечливого життя єгипетської столиці 1930-х років, відображає духовний зв'язок поколінь, виявляє своє ставлення до загальнолюдських цінностей. На прикладі

життя головних героїв (переважно знедолених представників так званих «народних» кварталів) в усіх своїх фільмах режисер презентував авторську кінематографічну модель стосунків «маленької» людини і сучасного їй світу. На наше переконання, авторська (режисерська) кінематографічна світоглядна модель – це засіб, «форма пізнання світу режисером, відтворення ним картини світу (з акцентуванням на його індивідуальному сприйнятті) за допомогою екранної мови, основним структурним елементом котрої є кадр» (Погребняк, 2020, с. 66). У режисерській моделі авторського кіно суб'єктом моделювання виступає особистість режисера, який демонструє своє ставлення до світу у художньо-образній формі, за допомогою екранної мови, основним творчим елементом якої є кадр. При цьому кінематографічна дійсність підкорюється задуму автора, трансформується і набуває форм, відмінних від життєвих.

Вже у 1970-х роках українські глядачі могли познайомитись із сирійськими фільмами. Серед них назвемо стрічку «Обдурені» (1972), яка була удостоєна в Тунісі головного призу міжнародного Карфагенського кінофестивалю. Фільм був створений за повістю Гассана Канафані «Люди під сонцем». Режисер фільму Тауфік Саліх розповідав сумну історію про трьох палестинців, які в пошуках кращої долі нелегально пробиралися в Кувейт. Через фатальну затримку на кордоні герої гинули від задухи в розпеченій сонцем автоцистерні. В цьому фільмі автор-режисер показував сумну долю народу-вигнанця і звертався до суспільства у своїх меседжах з проханням допомогти його рідному народу. Цікавість глядачів викликав і кінофільм Набіля аль-Маліха «Старі фотографії» (1979). У стрічці режисер-автор показав процес патріотичного і соціального прозріння головного героя, сільського активіста. При цьому кінематографічна дійсність підкорювалася задуму автора, трансформувалася і набувала форм, відмінних від життєподібних. На наше переконання, автор у кіномистецтві, автор-режисер (у тотожності смислових значень) повинен мати такі специфічні риси: оригінальне (відповідно до індивідуального світогляду) бачення світу; не тривіальне відтворення подоби реальності, а її суто авторська версія, тобто непересічна інтерпретація моменту дійсності, базована на особливостях життєвого досвіду й унікальності його духовного світу; неординарне вміння репрезентувати через фільмо-

вий матеріал, екранні образи неповторність власної особистості.

Значний інтерес представляють авторські меседжі у фільмах талановитого марокканського режисера, продюсера й багаторічного очільника національного кіноцентру Марокко – Сухейля Бен Барки. Його творча доля склалася доволі успішно. Він навчався в експериментальному центрі кінематографії (Centro sperimentale di cinematografia (CSC)) у Римі. Там він познайомився з П'єром Паоло Пазоліні та Федеріко Фелліні – визначними представниками італійської моделі авторського кіно. Сухейль Бен Барка стажувався та працював асистентом на зйомках фільмів Пазоліні «Євангеліє від Матвія» (1964) і «Цар Едіп» (1967) та Фелліні «Джульєтта і духи» (1965). Авторська творчість П.-П. Пазоліні та Ф. Фелліні справила потужний вплив на свідомість молодого марокканського режисера. На зйомках цих фільмів Сухейль Бен Барка «випадково подружився з видатним продюсером Діно Де Лаурентісом і приєднався до головної італійської кіношколи, пов'язаної з Cinecittà» (Rochebrune, EP). Його дебют – фільм «Тисяча і одна рука» (1972) про життя робітників килимової промисловості – приніс міжнародне визнання національній марокканській кінематографії. Він отримав кілька премій на престижних кінофестивалях, зокрема головний приз другого кінофоруму Фестиваль кіно та телебачення країн Африки в Уагадугу – FESPACO (Le Festival Pan-Africain du Cinema et de la Television de Ouagadougou), – найбільшому Фестивалі кіно та телебачення країн Африки в Уагадугу. В інтерв'ю Сухейль Бен Барка зазначав: у фільмі «Тисяча і одна рука» він намагався показати, що «робітники хоч і живуть разом і терплять одні й ті самі лиха, однак не пов'язані між собою соціально. Саме тому вони не можуть змінити своє життя» (Rochebrune, EP).

Нагадаємо, що сьогодні міжнародні кінофориуми виступають одним із найпродуктивніших способів презентації особистості постановника, а також і просування кінофільмів в міжкультурному просторі. Міжнародні кінофестивалі є унікальною можливістю для режисера показати свої фільми широкому колу публіки, кінематографістів, які прискіпливо оцінюють рівень (як творчий, так і технологічний) фаховості митця, концептуальність його ідей, важливість філософських меседжів, моральних, естетичних, світоглядних і національних установок. На переконання відомого продюсера О. Роднянського «отримані призи, які

для багатьох є лише сатисфакцією, задоволенням певних амбіцій, насправді» спроможні рухати митця далі, розвивати його (Роднянський, 1997, с. 21). На думку К. Зануссі (своєрідного чемпіона світу щодо участі та головування в журі міжнародних кінофорумів), «існує велика різниця між тими призами, які не мають жодного значення, окрім престижу, і тими, від яких може залежати доля, як це буває в Каннах, Венеції або Токіо» (Матизен, 2013-б, с. 511). Андрій Халпахчі, генеральний директор київського міжнародного кінофестивалю «Молодість» і голова Української фундації, нагадав, що відомий шведський режисер-автор Інґмар Бергман не отримав жодної Золотої пальмової гілки, і лише незадовго до смерті його як найкращого режисера хотіли нагородити почесною Гілкою гілок за вагомий внесок у світове кіномистецтво, проте визнаний майстер відмовився (Ваннек, 2010, EP).

Удача супроводжувала і наступні фільми Сухейля Бен Барки. Його гострі політичні фільми «Нафтової війни не буде» (1975), «Амок» (1982) і яскрава темпераментна стрічка «Криваве весілля» (1977), в основу якої було покладено сюжет трагедії Федеріко Гарсія Лорки, з успіхом демонструвались у Марокко та в інших країнах. Здобули прихильність критиків і глядачів історичні реконструкції режисера «Битва трьох королів» (1990), «Тінь фараона» (1996), «Халіфська мрія» (2019). Ці фільми були багаті на яскраво виражену авторську експресію та вирізнялись чудовими історичними декораціями, міжнародним акторським складом (у ньому грали Харві Кейтель, Клаудія Кардинале, Марі-Крістін Барро) та зйомками у Марокко, Італії, Франції, Англії й інших країнах (Rochebrune, EP).

Відомо, що Сухейль Бен Барка завжди довго пише сценарії своїх фільмів. Він глибоко вивчає соціальні явища та проблеми, ретельно й навдивовижу точно відображає атмосферу й історичний час екранного дійства, детально змальовує характери героїв, широко розгортає простір функціонування персонажів, створює свої фільми на конкретних фактах і вважає, що «в силу традицій африканські країни, на жаль, і сьогодні ізольовані одна від одної» (Barlet, EP). Фільми Сухейль Бен Барки відрізняються актуальністю тематики та тонкістю художнього рішення. За допомогою фільмів режисер намагається подолати соціально-політичні й національні бар'єри, які розділяють африканські й інші держави. В авторському

кінематографі Сухейля Бен Барки проявляється його унікальна прихильність до надзвичайно важливої для нього теми – соціальних контрастів у суспільстві. Режисер-автор гостро сприймає проблеми бідності й злиднів, голоду, несправедливості, експлуатації, безправності. Він «хворобливо відчуває контраст між бідними і багатими, чорними і білими, між людьми, які знаходяться на різних рівнях соціальних сходинок, нерівність жінок у сучасному суспільстві» (Barlet, EP), тоді як характерним для мистецького почерку названого автора-режисера є те, що він не прагне точно дотримуватись жанрових меж. Соціальна драма в його фільмах може поєднуватись із політичним фактом, з художньо-документальною хронікою тощо. В тканину і соціальної драми, й історичного фільму Сухейль Бен Барка іноді органічно вплітає памфлет, сатиру, гротеск. Усе це постає в тісному зв'язку з культурною традицією певного народу, наголошує особливості його етнічного розвитку, національну своєрідність, ментальну унікальність. Показово, що фільми автора-режисера завжди позначені високою художньо-естетичною формою та знаходяться на грані жанрів, він ніколи не обмежує життєвий матеріал і не знімає фільмів на замовлення.

В останні десятиліття у фільмах інших режисерів Близького Сходу також досліджуються важливі проблеми мусульманських і немусульманських постколоніальних суспільств, а також культурних практик цього регіону. Ці фільми зазвичай мають проблеми з фінансуванням і не мають великого внутрішнього ринку збуту, але швидко поширюються у світі завдяки створенню їх у копродукції. Потрібно вказати, що повноцінний розвиток національного кіно «можливий за умови інтенсивної інтеграції та співпраці з міжнародними організаціями в усіх секторах галузі – не лише виробництва, дистрибуції, мережі кінопрокату, а й структурованого кінобізнесу» (Слепак, 2014, EP), фестивального руху та ефективного законодавства, які прокладають шляхи «внутрішнього зростання завдяки використанню потужного потенціалу національної культури» (Слепак, 2014, EP). У копродуктивному виробництві фільму беруть участь кілька країн, тому й витрати на його створення діляться між ними. Це той фактор, що дає змогу з'явитись кільком зацікавленим (як у збуті, так і отриманні прибутків від фільму) сторонам, які поширюють продукцію в межах свого географічного кінематографічного

простору. Фільми спільного виробництва користуються більшим успіхом, аніж створені країнами самостійно. Багато режисерів з Палестини, Алжиру, Марокко, Лівану успішно продукували свої стрічки завдяки такій співпраці. Так фільм «Карамель» («Sukkar Banat», 2007) Надін Лабакі є спільною французько-ліванською продукцією, «Західний Бейрут» («L'abri les enfants», 1998) Зіада Дурейрі – це міжнародний проєкт французьких, бельгійських, норвезьких і ліванських продюсерів (Півторак, 2009, EP).

Важливою для режисерів Близького Сходу є участь у міжнародних кінофестивалях, зокрема й престижному американському кінофорумі незалежного авторського кіно Санденс. Це сприяє поширенню їх меседжів у сучасному суспільстві. Міжнародні кінофестивалі, виступають засобом розповсюдження інформації щодо конкретних подій у тій чи іншій країні (коли за кілька днів можна побачити панораму життя в різних країнах світу) та слугують підтвердженням того, що кожна держава сама обирає та презентує певну функціональну значущість того, що відбувається в межах її культурної політики. Такими є кінофориуми країн Близького Сходу у Марокко – Marrakech International Film Festival, Лівані – Beirut International Film Festival, в Омані – International Film Festival in Muscat, в Катарі – Doha Tribeca, Сирії – Damascus International Film Festival, Саудівській Аравії – Red Sea International Film Festival, в Об'єднаних Арабських Еміратах – Abu Dhabi Film Festival, Dubai International Film Festival.

Нагадаємо, що найстарішим кінофестивалем на Близькому Сході є Каїрський міжнародний кінофестиваль, який був заснований у 1976 році. Це перший кінофорум та поки що єдиний міжнародний конкурсний фестиваль ігрових фільмів на Близькому Сході та в Африці, який визнала Міжнародна федерація асоціацій продюсерів фільмів (FIAPF). У 1979 році було створено Олександрійський міжнародний кінофестиваль (AIFF), організований Єгипетською асоціацією сценаристів і критиків (EAFWC). Цей кінофорум просуває кінематографічну культуру та націлений на зміцнення відносин між кінематографістами світу й середземноморськими режисерами. Коли фестивалю виповнилося 25 років, його організатори урочисто відзначили всіх минулих президентів, які зробили внесок у успіх фестивалю впродовж його існування. За творчі досягнення були відзначені легендарні Маріам Фахреддін і Хасан Хосні.

Окремо шану було віддано творчості режисера-візіонера Тауфіка Салаха, операторів Мустафу Імама та Камалю аль-Малаха, які першими заснували кінофестивалі в Єгипті (Nevine, EP). 2008 року було закладено підвалини Каїрського міжнародного жіночого кінофестивалю (CIWFF), який спрямований на ознайомлення широкої кіногромадськості з фільмами, знятими жінками-режисерами з усього світу. Цей кінофорум було створено не випадково, адже сьогодні у фільмах режисерів Близького Сходу відображені проблеми боротьби жінок за свої права і свободи.

Назвемо деякі, поціновані міжнародними кінофестивалями, фільми. У стрічці «Осама» («Osama» (2003)), режисер Сіддік Бармак розповідає історію про роки правління Талібану в Афганістані. В цей час жінкам без чоловічого супроводу забороняли з'являтися на вулиці. Головна героїня – вдова, яка залишилася без годувальника та грошей. Вона змушена перевдягти доньку в хлопця і відправити працювати.

Документальний фільм «Вороги щастя» («Enemies of Happiness» (2006)), режисерки Еви Малвад розповідає історію про Малалай Джойю, першу жінку в афганському парламенті.

У неігровій стрічці «Футбол під прикриттям» («Football Under Cover» (2008)), режисерів Девіда Ассманна та Аят Наджафі, ведеться сумна оповідь про іранських дівчат, які у хіджабах бігають з м'ячем у закритому тренувальному залі. Вони приречені ніколи не брати участі у справжніх змаганнях. Проте неочікуваною удачею стає пропозиція берлінської любительської команди зіграти товариський матч. Автори фільму та глядачі стають свідками міжнародних перемовин з іранською владою з цього приводу.

Фільм «Offside» («Поза грою» (2006)), режисер Джафар Панагі також розповідає про сміливих дівчат і їх захоплення футболом. Цього разу йдеться не про гравців, а про уболівальниць, які змушені перевдягатися в чоловіків, аби подивитися футбольний матч, оскільки жінкам суворо заборонено перебувати на стадіоні. Усіх героїнь затримує охорона, але дівчата не втрачають надії вболівати за улюблену команду.

Картина «Ваджда» («Wadjda» (2012)), режисерки Хайфи Аль-Мансор вважається першою екранною роботою Саудівської Аравії, який зафільмувала жінка. Мисткиня розповідає зворушливу історію про десятилітню дівчину, яка понад усе мріє про зелений велосипед. Проте її мама вважає цю ідею

божевільною. У школі дитині забороняють навіть голосно розмовляти та сміятися, оскільки чоловіки не мають чути жіночих голосів. Авторський фільм Хайфи Аль-Мансор пронизаний суспільними заборонами, однак головна героїня не втрачає гідності й усе ж реалізує свою мрію.

Анімаційний фільм «Тисяча і одна сльоза» («One Thousand & One Teardrops» (2013)) – переможець багатьох міжнародних кінофестивалів – режисерки Фатеме Ахмаді, розповідає історію про маленьку дівчинку Лулі. Вона має йти у перший клас школи. Перед дитиною постає складне питання: що вдягти до школи? Чи вона має вбратись у потворну шкільну форму, чи у те, що вона сама хоче? На допомогу юнці приходить Хранитель Сліз. Він розповідає про те, як жінки в Ірані впродовж 200 років піднімали це питання і боролися проти суворих традицій (Бондарчук, 2015, EP).

Більшість із вказаних фільмів отримали нагороди престижних європейських і американських кінофестивалів, стали номінантами чи переможцями в здобутті фестивальних і національних кінопремій у країнах Західної Європи та викликали значний інтерес кінематографічної публіки. Фільм «Ваджда» було відзначено нагородами Венеціанського міжнародного кінофестивалю, він був номінований у категорії іноземних фільмів на премію Британської академії кіно. Стрічка «Футбол під прикриттям» отримала два призи Тедді на Берлінському міжнародному кінофестивалі – як найкращий документальний фільм – і приз глядацьких симпатій. Фільм «Поза грою» також став володарем Срібного ведмеда на Берлінському міжнародному кінофестивалі. Картина «Осама» отримала кілька відзнак Каннського міжнародного кінофестивалю, американську премію Golden Globe Award, що присуджується Голлівудською асоціацією іноземної преси як найкращий іномовний фільм, і перемогла у повнометражному конкурсі Київського міжнародного кінофестивалю «Молодість» в Україні. Фільм «Вороги щастя» став найкращим документальним фільмом у міжнародній категорії на кінофорумі авторського кіно Санденс.

Сьогодні жоден з престижних міжнародних кінофорумів світу не обходиться без фільмів, створених режисерами Близького Сходу. Є також спеціально створені фестивалі фільмів Близького Сходу. Вони мають мету розширити інтерес до арабського кінематографа за межами близькосхідних країн. Міжнародні кінофестивалі в європейському та американському просторі є важливими

для арабських діаспор, які прагнуть знати про культурне і політичне життя своєї батьківщини.

У Каліфорнії в 1996 році було започатковано Фестиваль арабського кіно (Arab Film Festival). Це один з перших і донині найвпливовіший кінофорум арабського кіно за межами країн Близького Сходу. Фестиваль протидіє поширенням стереотипам немусульманського суспільства про арабів і щорічно проводиться в Сан-Франциско, Сан-Дієго, Лос-Анджелесі, Сан-Хосе, Берклі. Нагадаємо, що до його діяльності в різні роки залучалися відомі діячі американської культури арабського походження: Тоні Шалхуб, Джек Шахін, Даніель Сірагуса, Хішам Завіль.

Своєю чергою фестиваль арабського мистецтва в Ліверпулі був заснований в 1998 р. й також є важливим для поширення інформації про культуру і мистецтво (музика, кіно, театр, хореографія, живопис) країн Близького Сходу в Європі. Цікаво, що «2000 року в Роттердамі (Голландія) засновано перший європейський щорічний фестиваль, повністю присвячений кіно арабського світу» (Півторак, 2009, EP). У 2003 році в Іспанії, Сантьяго-де-Компостела започатковано Міжнародний євроарабський кінофестиваль (Festival Internacional de Cine Euro-Arabe AMAL). Цей кінофорум було засновано фондом Araganey-Puente de Culturas, який «за 40 років своєї історії став еталоном соціальних та економічних дебатів у Галісії та прикладом інтернаціоналізації, терпимості й інтеграції арабської, іспанської та латиноамериканської культури» (Hamamah, EP).

Своєю чергою фестиваль арабського кіно в Мальме (Malmö Arab Film Festival), був створений 2011 року. Нині він єдиний у Скандинавії і представляє широкий корпус фільмів, створених арабськими режисерами або митцями, і яким-небудь чином пов'язаних з питаннями арабського світу або культури. Своєрідний Латиноарабський кінофорум (LatinArab Film Forum або LatinArab Co-Production Forum) проходить у рамках Міжнародного кінофестивалю в Мар-дель-Плата вже 7 років поспіль. Цей кіноогляд спрямований на зміцнення кіноіндустрії в Латинській Америці та на Близькому Сході через концепцію міжнародної копродукції фільмів.

Фільми режисерів Близького Сходу, які демонструються на міжнародних кінофестивалях, останніми десятиліттями дедалі активніше порушують проблеми національної ідентичності та культурної гетерогенності, постколоніальної бо-

ротьби за самовизначення, гендеру та сексуального розкріпачення, показують антиколоніальну боротьбу за національне самовизначення, прагнення до культурного й соціального відродження. Метою цих фестивалів є передовсім прагнення продемонструвати реалістичне зображення арабської культури, мистецтва, історії, людей і політики, порушити стереотипи сприйняття арабського населення та налагодити взаєморозуміння та діалогу між східним та західним світом. Адже у багатьох фільмах, зокрема Голлівуду, представники країн Близького Сходу зображуються не надто розумними, жорстокими й нищими, асоціюються із терористами (як, скажімо, у фільмах «Солдат Джейн» (1997) режисера Рідлі Скотта, «Облога» (1998) режисера Едварда Цвіка).

На нашу думку, заслуговує на увагу подвижницька діяльність Абделазіза Талеба – марокканського мультимедійного художника, продюсера. Він заснував незалежний медіа-арт-колектив «Arab Media Lab» («Арабська медіа-лабораторія») і широко відомий нині у світі фестиваль «Digital Marrakech» («Цифровий Марракеш»). Його фільми та відеороботи демонструються на міжнародних кінофестивалях у Берліні, Венеції, Роттердамі, Монпельє, Лос-Анджелесі, Клермон-Феррані, у Центрі сучасної культури Барселони, Всесвітньому музеї Роттердама, Музеї Ван-Аббе в Айндховені. Митець проводить лекції, воркшопи й майстер-класи (Media Art Могоссо) на тему сучасного медіа-арту в арабському світі. В межах проекту Arab Media Lab Абделазіз Талеб активно поширює фільми з арабських і північноафриканських країн на міжнародних кінофестивалях, працює з медіа-артом, експериментальним авторським кіно, мистецькою документалістикою, музичними відео, мультимедійними перформансами, відеоінсталяціями, цифровим мапуванням, нет-артом та іншими міждисциплінарними формами (Ахмед, ЕР).

Крім того, Абделазіз Талеб демонструє на міжнародних кінофестивалях фільми, в яких кінематографісти порушують питання національного самовизначення, акцентують увагу на гетерогенності арабської ідентичності, «формулюють поняття національної єдності як прогресивного втілення суспільства, у якому поєднуються різні культури» (Півторак, 2009, ЕР). Типовою репрезентацією цієї актуальної проблеми є фільм «Летюча змія» (Таууара мен вага, 2003) ліванського режисера Ранда Чахала. Він протиставляє дилеми народження національної ідентичності та пробу-

дження сексуальності. У фільмі розповідається історія кохання молодої арабської дівчини Ламії (Флавія Бечар) та ізраїльського солдата Юсефа (Махер Бсайбес), які належать до дружньої релігії. Фільм є авторським коментарем до гнітючої реальності окупації, яка роз'єднує людей і позбавляє їх своєї національної гідності. Режисер втілює арабську ідентичність в образі Ламії. Таким чином Чахал показує постійну боротьбу з усіма формами гноблення.

Слід зазначити, що кінофестивалі фільмів Близького Сходу іноді служать форумом для політичних і культурних заяв кінематографістів. У 2003 році, наприклад, єгипетський кінорежисер Халед Хагар представив свій скандальний фільм «Дівоча любов», в якому розповів історію кохання єгиптянина та єврейської дівчини.

Важливо, що деякі міжнародні кінофестивалі фільмів Близького Сходу за кордоном приділяють особливу увагу проблемі Палестини. Такі події, як Палестинський кінофестиваль у Торонто, Чиказький Палестинський кінофестиваль, Палестинський кінофестиваль у Бостоні, Палестинський кінофестиваль у Х'юстоні, презентують фільми, в яких режисери піднімають проблеми палестинського народу, зокрема, існування його як арабської етнічно-культурної групи.

Висновки. У сучасних соціокультурних умовах фільми режисерів Близького Сходу дедалі активніше завоюють інтерес публіки та критиків усього світу. Тоді як копродукція є переважно оптимальним методом їх створення, а міжнародні кінофестивалі способом поширення в міжкультурному просторі. Режисери фільмів близькосхідного регіону нині піднімають проблеми, важливі як для їх країн, так і для багатьох народів світу. У своїх стрічках арабські кінематографісти розкривають актуальні проблеми антиколоніального опору, національного самовизначення, релігійного догматизму, розвивають полеміку проти фундаменталістських практик та ідеології, показують їх як перешкоду на шляху до трансформації арабського суспільства, прагнуть відновити інтерес до проблем релігійної гетерогенності та посилити увагу до тем і проблем, що стосуються гомосексуалізму. Ми проаналізували в нашій статті фільми режисерів Близького Сходу другої половини ХХ – початку ХХІ століття й можемо стверджувати, що у стрічках нинішнього століття кінематографісти вже не звертаються до масштабних і декларативних політичних тем, натомість в авторських кар-

тинах режисери розповідають камерні історії про «маленьку людину», прагнуть гуманного зображення демонічного образу «араба», створеного західними медіа після трагічних подій 11 вересня 2011 року. Сьогодні фільми режисерів Близького Сходу мають значний успіх як у публіки, так і в критиків у міжкультурному просторі.

Джерела та література

- Ахмед Аміна. *Арабські стереотипи в західних медіа*. URL: <https://supportyourart.com/stories/taleb/> (дата звернення 15.05.2024).
- Бондарчук, Д. (2015). *Кіноблог: 10 фільмів про права жінок на Близькому Сході*. URL: (дата звернення 16.05.2024).
- Ваннек, Л. Андрій Халпахчі про участь України в Каннах-2010: шанси на перемогу завжди є. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/2039677.html>. (дата звернення 29.05.2024).
- Грановська, Я. (2019). Кінофестиваль як соціокультурний феномен. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: III міжн. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 5–6 грудня 2019 р. Київ: НАКККиМ. С. 119-120.
- Зубавіна, І. (2013). Дигітограф як обшир креативності в сучасній екранній культурі. *Культурологічна думка: щорічник наук. праць*. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, № 6. С. 90-101.
- Казачкова, Л. (2014). Кіномистецтво як ефективний засіб виховання учнів. *Таврійський вісник освіти*, № 2 (46). С. 228-230.
- Матизен, В. (2013). *Кіно і життя. 12 дюжин інтерв'ю найскептичнішого кінокритика*: в 2 т. Вінниця: Глобус-Пресс. Т. 2. 831 с.
- Овчарук, О. (2019). Культурна дипломатія: теоретичний та прикладний аспект. *Культурні та мистецькі студії XXI століття*: науково-практичне партнерство: матеріали міжн. симпозіуму, м. Київ, 6 червня 2019 р. Київ: НАКККиМ. С. 67-68.
- Півторак, Ю. (2009). Нове арабське кіно. *Кіно-Teatr*, № 4. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=923 (дата звернення 28.05.2024).
- Погребняк, Г. П. (2020). *Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття*: монографія. Київ: НАКККиМ. 448 с.
- Роднянський, О. (1997). Три вектори. *KINO-KOLO*, № 1. С. 21-22.
- Слепак, С. В. (2014). *Шляхи інтеграції України у світовий та європейський кінематографічний простір*. URL: file:///C:/Users/0C18~1/AppData/Local/Temp/Trpdu_2014_3_39.pdf. (дата звернення 29.05.2024).
- Barlet, Olivier. *De sable et de feu (le rêve impossible !), de Souheil Ben Barka*. URL: <https://africultures.com/>

de-sable-et-de-feu-le-reve-impossible-de-souheil-ben-barka-14757/ (дата звернення 16.05.2024).

Fundacion Araguaney-Puente de Culturas. URL: (дата звернення 17.05.2024).

Hamamah, Faten. *Biography*. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0357303/bio/> (дата звернення 26.05.2024).

Nevine, Kamil. *Alexandria International Film Festival*. URL: (дата звернення 16.05.2024).

Rochebrune, R. *Cinema : Souheil Ben Barka en son royaume*. URL: <https://www.jeuneafrique.com/mag/832210/culture/cinema-souheil-ben-barka-en-son-royaume/> (дата звернення 28.05.2024).

References

- Akhmed Amina. *Arabski stereotypy v zakhidnykh media* [Arab stereotypes in Western media]. Retrieved from: <https://supportyourart.com/stories/taleb/> [in Ukrainian]
- Barlet, Olivier. *De sable et de feu (le rêve impossible !), de Souheil Ben Barka* [Sand and Fire (an impossible dream!), Souheil Ben Barka]. Retrieved from: <https://africultures.com/de-sable-et-de-feu-le-reve-impossible-de-souheil-ben-barka-14757/> [in French]
- Bondarchuk, D. (2015). *Kinobloh: 10 filmiv pro prava zhinok na Blyzkomu Skhodi* [Film blog: 10 films about women's rights in the Middle East]. Retrieved from: https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2015/12/151217_film_blog_women_rights_she [in Ukrainian]
- Hamamah, Faten. *Biography*. Retrieved from: <https://www.imdb.com/name/nm0357303/bio/> [in English]
- Hranovska, Ya. (2019) Kinofestyval yak sotsiokulturnyi fenomen [The film festival as a socio-cultural phenomenon]. *Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir*: III mizhn. nauk. konf. molodykh vchenykh, aspirantiv ta mahistriv, 5–6 hrudnia 2019 r. Kyiv: NAKKKiM. P. 119-120. [in Ukrainian]
- Fundacion Araguaney-Puente de Culturas [Araguaney Puente de Culturas Foundation]. Available at: [in Spanish].
- Kazachkova, L. (2014). Kinomystetstvo yak efektyvnyi zasib vykhovannia uchniv [Cinematography as an effective means of educating students]. *Tavriiskyi visnyk osvity*, № 2 (46). P. 228-230. [in Ukrainian]
- Matyzen, V. (2013). *Kyno y zhyzn. 12 diuzhyn ynterviu samoho skeptycheskoho kynokrytyka* [Cinema and life. 12 dozen interviews of the most skeptical film critic]: v 2 t. Vynnytsa: Hlobus-Press. T. 2. 831 p. [in Ukrainian]
- Nevine, Kamil. *Alexandria International Film Festival*. Retrieved from: [in Ukrainian]
- Ovcharuk, O. (2019). Kulturna dyplomatiia: teoretychni ta prykladnyi aspekt [Cultural diplomacy: theoretical and applied aspects]. *Kulturni ta mystetski studii XXI stolittia: nauково-praktychne partnerstvo: materialy mizhn. sympoziumu, m. Kyiv, 6 chervnia 2019 r. Kyiv: NAKKKiM. P. 67-68. [in Ukrainian]*

- Pivtorak, Yu. (2009). Nove arabske kino [New Arab cinema]. *Kino-Teatr*, № 4. Retrieved from: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=923 [in Ukrainian]
- Pohrebniak, H. P. (2020). *Avtorskyi kinematohraf u kulturnomu prostori druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Author's cinematography in the cultural space of the second half of the 20th – beginning of the 21st century]: monohrafiia. Kyiv: NAKKKiM. 448 p. [in Ukrainian]
- Rochebrune, R. *Cinema : Souheil Ben Barka en son royaume* [Cinema : Suheil Ben Barka in his kingdom]. Retrieved from: <https://www.jeuneafrique.com/mag/832210/culture/cinema-souheil-ben-barka-en-son-royaume/> [in Spanish].
- Rodnianskyi, O. (1997). Try vektory [Three vectors]. *KINO-KOLO*, № 1. P. 21-22. [in Ukrainian]
- Sliepak, S. V. (2014). *Shliakhy intehratsii Ukrainy u svi-tovyi ta yevropeiskyi kinematohrafichniy prostir* [Ways of Ukraine's integration into the world and European cinematographic space]. Retrieved from: file:///C:/Users/0C18~1/AppData/Local/Temp/Tpdu_2014_3_39.pdf [in Ukrainian]
- Vannek, L. (2010). *Andrii Khalpakhchi pro uchast Ukrainy v Kannakh-2010: shansy na peremohu zavzhdye* [Andriy Khalpakhchi on Ukraine's participation in Cannes 2010: there are always chances to win]. Retrieved from: <https://www.radiosvoboda.org/a/2039677.html> [in Ukrainian]
- Zubavina, I. (2013). Dyhitohraf yak obshyr kreatyvnosti v suchasni ekranni kulturi [Digitograph as an expanse of creativity in modern screen culture]. *Kulturolohična dumka: shchorychnyk nauk. prats*. Kyiv: Instytut kulturolohi Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, № 6. P. 90-101. [in Ukrainian]

Halyna Pogrebniak

Cinematography of the middle east: author's director's messages

Abstract. Purpose. Having identified the relevant author's messages in the works of Middle Eastern film directors, show the functioning of films produced by Middle Eastern film directors in the context of international film forums and determine the objective patterns that characterize directorial practices in the modern intercultural space. Relevant author's messages in the work of such Middle Eastern film directors as: Salah Abu Seif, Youssef Shahin, Suheil Ben Barka, Tawfiq Salih, Nabil al-Malih, Nadine Labaki, Ziada Durreiri, Siddiq Barmak, Eva Malwad, David Assmann, Ayat Najafi and others have been identified. . The functioning of films produced by filmmakers of the Middle East (Egypt, Syria, Lebanon, Iraq, Morocco, Tunisia, Algeria) in the space of international film forums is shown. The objective regularities that characterize directing practices in the modern intercultural space have been determined. **Research methodology.** Analytical method was used in the development of the topic, which is necessary for studying the art history and cultural aspect of the problem. The article uses methods of systematization and generalization to argue for the originality of the phenomenon of film directing in the Middle East countries and its place in modern cultural processes. A cross-cultural method was used to identify the peculiarities of the presentation of films by Middle Eastern directors at international film festivals. The cultural approach determined the generalized socio-cultural orientation of the research of film art of the Middle Eastern countries. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that the problem of international cooperation in the production and distribution of films of the Middle East countries in the context of the functioning of international support programs became the subject of a special study for the first time; the work of filmmakers whose films were created as international projects and presented at international cinemas is highlighted and characterized; the expediency of using the system method in the study of new messages of films of the Middle Eastern region is proven. **Conclusions.** Current authorial messages in the works of such Middle Eastern film directors as: Salah Abu Seif, Yusef Shahin, Suheil Ben Barka, Tawfiq Salih, Nabil al-Malih, Nadine Labaki, Ziada Durreiri, Siddiq Barmak, Eva Malwad, David Assmann, Ayat Najafi and to show the functioning of films produced by filmmakers of the Middle East (Egypt, Syria, Lebanon, Iraq, Morocco, Tunisia, Algeria) in the space of international film festivals. The research materials of the article expand the arsenal of knowledge about the specifics of the content and distribution of films by Middle Eastern directors within the framework of intercultural projects and enable their use in educational courses on the theory and history of culture, screen arts of directing.

Keywords: culture, national identity, director, Middle East cinema, creativity, artist's personality, self-realization, film forum.

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

Tetyana Zhuravliova,
Candidate of Art Studies, Associate
Professor of Film Studies Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

МЕЛОДРАМА В ПРОЦЕСАХ МИСТЕЦЬКОЇ РЕФЛЕКСІЇ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТА ПОЛЬСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Анотація. Пропоноване дослідження присвячене українським і польським фільмам поточного десятиліття, режисери яких намагаються відтворити минуле крізь призму нового бачення історичних чи культурних основ національної свідомості. **Мета** дослідження полягає в порівнянні українських та польських фільмів поточного десятиліття, створених у жанрі історичної мелодрами (чи з елементами такої), щодо відтворення в них історичних, культурних і соціальних процесів. **Методологія дослідження** – осмислення жанру мелодрами як явища культури, розгляд її функцій в українському та польському кіномистецтві – передбачає звернення переважно до порівняльного та культурно-історичного методів. Текстологічний метод було застосовано в процесі виявлення елементів мелодрами в змісті аналізованих фільмів. **Наукова новизна** статті полягає в дослідженні художніх прийомів кіномистецтва, спрямованих на мистецьку рефлексію як метод самопізнання митцями національних культурних проблем. У такому аспекті польський та український кінематограф ще не було розглянуто. На прикладі, зокрема, таких історичних стрічок, як «Поводир» (2014) О. Саніна, телесеріалу «Століття Якова» (2016, реж. Б. Недич), «Холодна війна» (2018) П. Павліковського, «Кріпачка» (2024) Д. та Г. Велчманів зазначено, що проблеми, які порушують митці, пов'язані з ментальними рисами та аспектами, що характеризують національний кінематограф як унікальний і своєрідний феномен європейського культурного простору. **Висновки.** Сучасний український і польський кінематограф, як авторський, так і орієнтований на широку аудиторію, за допомогою жанру мелодрами акцентує увагу на важливих і часто невирішених для суспільства питаннях.

Ключові слова: мелодрама, український, польський, кінематограф, історичне кіно, рефлексія, менталітет.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Мелодрама давно зарекомендувала себе як один з найпопулярніших жанрів світового кінематографа. В українській екранній культурі мелодрама існувала, маскуючи назву, під різними жанровими визначеннями. Її художні властивості надавали фільмам видовищності, але в доробку українських режисерів, як минулого, так і сього-

дення, не так вже й багато стрічок, які можна назвати мелодрамами. У польському кіно, навпаки, жанр мелодрами збагатив кінематографічну культуру колоритними екранними оповідями. Мелодраматичні образи постали взірцями національного характеру та ретрансляторами національної ідеї. У сучасному польському кіно мелодрама продовжує традицію мистецької рефлексії щодо історичних, культур-

них і соціальних проблем польського суспільства. Наразі актуальним є дослідження мелодрами в українському та польському кіно, з порівнянням залученості цього жанру до процесів національної ідентифікації кінематографій обох країн.

Мета статті полягає в: а) порівнянні українських і польських фільмів поточного десятиліття, створених у жанрі історичної мелодрами (чи з елементами такої), щодо відтворення в них історичних, культурних і соціальних процесів; б) дослідженні художніх прийомів, спрямованих на мистецьку рефлексію як метод самопізнання митцями національних культурних проблем.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Польський часопис «EKRANy» за 2017 рік присвятив два номери жанру мелодрами. На численних прикладах зі світового кіно автори статей довели, що жанр мелодрами й досі актуальний, його дослідження відсилають до важливих суспільних питань – від ідентифікаційних процесів у польському кіно до проблем квір-кіно. Мета номеру передбачала зняття з мелодрами тавра мистецької меншовартості, що підкріплено висловом у вступному слові: «Мелодрама переживає ренесанс і є жанром, що найцікавіше розвивається. Прикметники “мелодраматичний”, “сентиментальний”, “емоційний” вже не є зневажливими, а нейтральними та описовими. Більше того, вони дають змогу краще зрозуміти сучасну культуру» (Szczekała, 2017).

Український режисер С. Маслобойщиков вважає, що жанр мелодрами й досі залишається на своїх онтологічних позиціях і не набуває трансформаційних ознак: «Герой мелодрами – безвідповідальний персонаж. Це людина, яка чекає на щастя або порятунку тільки ззовні. Вона ніколи не розраховує на власні сили і вважає себе жертвою обставин чи чужої волі» (Маслобойщиков, 2023, с. 155).

На жаль, в українській науковій думці та медійному просторі не відбулося плідної й конструктивної дискусії щодо жанру мелодрами. Авторка цих рядків, починаючи з дисертаційного дослідження, у статтях і тезах конференцій доводить, що мелодрама – це жанр, здатний до метаморфоз, до дифузій з іншими жанрами. Типологічні властивості мелодрами експонують універсальні загальнолюдські моральні цінності, проте національний кінематограф наділяє екранний твір цього жанру властивими ментальності тієї чи тої країни рисами (Журавльова, 2021, 2023).

Виклад основного матеріалу. Мелодрама відтворює реальність відповідно до жанрових моральних та естетичних візій. Художня «правда» цього жанру, хоч як дивно, не втрачає своєї принадності для глядача й досі. Особливо яскраво мелодрама звучить на історичному матеріалі. Історичність в кіно часто сприймається як часова віддаленість від сьогодення, дистанціювання від сучасних уявлень про традиції тощо.

Історичне кіно часто звертається до екранізацій класичних літературних творів. Мелодраматичні елементи, такі як любовна лінія, жертвність, несправедливе звинувачення, життєві випробування, є частиною більшості творів літератури та драматургії, які віднесені до класичних чи національних надбань. Проте звернення до літературних основ не є принциповим у наголошенні на спільності давніх і сучасних ментальних рис, історичних і культурних трендів, які відтворюються в кіно. Часове дистанціювання від сьогодення часто дає привід для осмислення режисерами невирішених культурних, історичних та соціальних проблем.

У медіа та науковому обігу основні художні риси мелодрами зневажливо нарікались мелодраматизмом. Звертаючись до поняття «мелодраматизм», можемо припустити, що його негативна конотація виникла через традиційно зверхнє ставлення до самого жанру мелодрами, його концептуальних основ. Мелодраматизмом часто називали формальні ознаки твору, які могли існувати лише в межах жанру. Сучасні зарубіжні дослідження дедалі частіше звертають увагу на мелодраму не як на жанр, а як на естетичну модальність, що організовує сучасний медіа-контент, від Голлівуду до телевізійних серіалів (Gledhill, 2021).

Сьогодні мелодраматичну модальність можна спостерігати як метод дослідження соціальних та етнопсихологічних рис. Цікавою є стаття польського дослідника С. Ягельського, у якій він розглядає стрічку режисера Є. Гоффмана «Прокажена» (1976) у контексті польської національної свідомості: «Симптоми того, що цензурується, пригнічується (в національній свідомості – Ж. Т.) та згодом забувається, знаходять форму вираження в мелодраматичних ексцесах: інтенсивності, щільності сюжету та афективних розрядах» (Jagielski, 2020). С. Ягельський вбачає успіх «Прокаженої» в тому, що фільм апелює до підсвідомо-

го захоплення масового глядача «репресованим» класом аристократів.

Пропоноване дослідження присвячене українським і польським фільмам поточного десятиліття, режисери яких намагаються створити чи відтворити минуле крізь призму нового бачення історичних чи культурних основ національної свідомості. Ці фільми, з різною мірою художності та драматургічної цілісності, відтворюють нове, сучасне бачення ідей, які можуть консолідувати націю, захистити свої ідеали та стверджувати культурну унікальність у глобалізованому та постколоніальному суспільстві.

У згаданий період, особливо напередодні російської агресії 2014 року, українські режисери інтенсифікували пошук екранної самоідентифікації українців, звертаючись до важливих історичних подій. Новий мистецький погляд на українське суспільство у найскладніший історичний період – початку 1930-х років XX століття – запропонував О. Санін у фільмі «Поводир» (2014). Атмосферу часу та специфіку соціальних процесів розкрито через характери та стосунки персонажів. Політика тоталітарної держави, безумовно, впливала на життя окремої людини. Окрім конкретно-історичних колізій, сюжет побудовано на універсальних, зрозумілих кожному образах і мотивах: нерозділене кохання до жінки спонукає одного з головних персонажів (співробітника радянських спецслужб) до жаклих вчинків, адже для нього людське життя нічого не варте, навіть життя дитини – головного героя фільму. За законами мелодрами у своїх абсолютних проявах персоналізується не лише зло, а й милосердя, жертвність, мужність. У цьому разі – це сліпий бандурист, який опікується життям і долею хлопця, матір якого вбито. Мелодраматичний чинник наголошує загальнолюдські цінності, а також є основним фактором захопливості сюжету – глядач перебуває в напрузі, вболіваючи за долю дитини. Мелодраматична складова в «Поводирі» притлумлена пригодницькою інтригою: сліпий кобзар і хлопчик рятуються від підступного співробітника радянських спецслужб. Проте саме мелодрама, через долю невинної дитини, яка опиняється під загрозою, спонукає до співчуття та осмислення жаклих процесів, що відбувалися в Україні за часів радянських репресій.

Фільмом, автори якого не оминули канони мелодрами і розповіли історію таким чином, щоб

полонити глядача не історичною чи детективною, а любовною лінією сюжету, є стрічка О. Дем'яненко «Моя бабуся Фанні Каплан» (2016). Подія, навколо якої побудовано фабулу фільму, не передбачає історичної конкретики, принаймні в свідомості публіки, яка розуміє її контекст. Йдеться про замах на В. Ульянова-Леніна у 1918 році, у якому була звинувачена жінка на ім'я Фанні Каплан. Це все, що відомо про цю подію ще з часів СРСР, і в принципі розгортати цю історію, ворушити давно забуте навіряд чи хотіли режисери в останні десятиліття. Ідея фільму О. Дем'яненко є непересічною, оскільки сам персонаж вождя світового пролетаріату в сюжеті виконує функціональну та другорядну роль. Головна героїня – Фанні (К. Молчанова) – дівчина з єврейської родини, яка закохалася в хлопця-терориста та слідувала за ним від Києва до Москви в надії на заміжжя. Рух оповіді від юності героїні до події на заводі Міхельсона в Москві виносить Леніна за дужки. Фанні – закохана жінка, й усі її дії спрямовані на єдину мету – бути поруч з коханим. І не її провина, що покохала афериста, який видавав себе за революціонера-романтика, борця за справедливість. Мелодраматичне сліпе кохання виправдовує нелогічні вчинки Фанні; втрата жінкою зору є метафорою пристрасі, яка спонукає діяти немов наосліп, без остраху втрати життя, навіть жертвуючи собою заради ідей, які сповідує її коханий. «Обраний авторами фільму вектор розгортає історію в напрямку мелодрами. Або, точніше, драми з елементами фарсу та мелодрами. Перед нами постає не історичне полотно, а камерна історія з трагічним фіналом» (Кокотюха, 2016).

Телеекранізація роману В. Лиса «Століття Якова» каналом «1+1» (2016, реж. Б. Недич) стала подією року на українському телевізійному екрані. Не можна не погодитись із відомим кінознавцем С. Тримбачем, який висловився в газеті «День» щодо прем'єри цього серіалу: «це відбувається на тлі майже тотальної негачії всього українського, з мовою включно, на вітчизняному телебаченні <...> українців просто стирають з телевізійних екранів, <...> України, її історії, її культури просто не існує <...> Демонстративне ствердження того, що ніякої України в культурному сенсі не існує (крім окремих етнографічних заповідників), усе це складова єдиного і невідомого Русского міра» (Фесенко, 2016). Серіал продемонстрував динамічну, сповнену численних перипетій епопею з життя мешканців волинського села. Глядач відкрив для

себе молодих українських акторів і вкотре пересвідчився в майстерності іменитих. «Цей питоמו український проєкт доводить, що у нас є талановиті, дуже цікаві, харизматичні актори. Це дуже приємне відкриття. Оскільки прийнято вважати, що в сучасній українській кіноіндустрії проблема зі сценаріями і акторами. Але я хочу сказати, що така проблема буде, поки українських акторів не почнуть знімати в головних ролях», – зазначив під час допрем'єрного показу кінознавець Володимир Войтенко (Фесенко, 2016).

Екранна оповідь побудована на драматичних перипетіях долі бідного селянина Якова (Р. Луцький/С. Боклан). За сто років його життя ми проходимо різні, такі що і нині контраверсійно трактуються, епізоди української історії. Не можемо однозначно стверджувати що автори проєкту ставили собі за мету надати оцінки певним подіям. Внесок цього серіалу в самоствердження українського екранного героя все ж чималий. Яків є уособленням українського ментального типу – він тривалий час мовчки терпить власні приниження, але якщо ворог кривдить рідних, чоловік, так само мовчки, вправно його знищує. Яків – індивідуаліст, який воліє не втручатись у політичні ситуації, бо так спокійніше, проте така позиція сприяє трагедіям – особистісним, а в широкому розумінні й національним.

До повномасштабного вторгнення 2022-го року український екран не часто вдавався до спроб мистецької рефлексії щодо української ментальності, героїв, які є її носіями, до проблем, які пов'язані, приміром, з відсутністю чи незначною кількістю сильних чоловічих персонажів на екрані. Як зауважувала в 2020-му році кінознавиця Г. Погребняк, «Затяжна криза, яку переживає “десята муза” в Україні, є наслідком не тільки несприятливих економічних і соціально-політичних умов у країні, але й часом відсутності яскравих і водночас глибоких ідей у висвітленні національної теми, характерів засобами кіно» (Погребняк, 2020, с. 261).

Доволі незвично до висвітлення, можна сказати, альтернативної української минувшини, вдалились творці фільму «Віддана» (2020, реж. Х. Сиволап), знятого за романом сучасної письменниці С. Андрухович. Кіносвіт цієї стрічки занурює глядача не в сільські пейзажі, з якими, за стереотипними уявленнями, асоціюється Україна, а в міські вулички та витончені інтер'єри епохи модерну.

«Віддану» в анонсах і в критичних замітках безапеляційно називають мелодрамою. Візуальна витонченість деяких сцен, еротичні елементи, неоднозначні трактування почуттів трьох головних персонажів справді налаштовують глядача на очікування романтичної зав'язки. Але нам автори пропонують лише легкі натяки на ревності чи ймовірний адюльтер. Служниця та господаря, Стефанія та Аделя, ніяк не визначаються у власних стосунках: вони подруги чи сестри, вони люблять чи ненавидять одна одну? Звабливі оголені форми жінок, які нам час від часу демонструє камера, створюють ілюзію розвитку любовних відносин. Непокоєння чоловіка Аделі, Петра (Р. Луцький) щодо дивних емоційних перемін його дружини можна вважати виявом прихованої лесбійської симпатії Стефи до Аделі. Але ця лінія сюжету стрічки яскраво з'явившись, ніяк не розгортається далі. Навпаки, вона притлумлюється іншими сюжетними подіями, такими як всиновлення подружжям хлопчика, якому загрожує небезпека. «Навіть непослідовну тональність “Відданої” можна було б пробачити, якщо б центральний конфлікт стрічки був гострим та інтригуючим. На жаль, і він не працює так, як треба. Основна його проблема виходить із того, що для глядача ніяк не актуалізують стосунки Стефи та Аделі» (Піщиков, 2020). Мелодрама має бути на чісному боці, часто на боці носія загальноприйнятних моральних цінностей – у цьому її етична концепція. У «Відданій» глядач може співчувати хіба що Петрові, адже він терпить незрозумілі стосунки двох жінок. «Незважаючи на увесь лоск і дивовижну атмосферу, “Відданій” практично немає про що сказати. Стрічка намагається досягти якогось емоційного рівня та видати якусь мораль, але все це ніяк не підкріплюється вчинками героїв. На виході залишається лише гіркий присмак фальші й порожнечі» (Піщиков, 2020).

Спробою створити український серіальний костюмований продукт стала десятисерійна мелодрама «Кава з кардамоном» (2021, Solar Media Entertainment та телеканал СТБ). Вишукане візуальне видовище, сповнене канонічних для мелодрами сюжетних поворотів та емоційних домінант: осуду, зради, кохання та ненависті. Для українського глядача такі видовища є незвичними, адже вони побудовані, хоч і частково, на українському матеріалі: «Події у фільмі відбуваються у середині XIX століття, 1848-1849 роках. На тлі

революції, яку назвали “Весною народів”, розгортається красива, однак заборонена історія кохання. Юна українська дівчина Анна, яка у дитинстві стала сиротою, закохується в одруженого польського шляхтича Адама. Той відчуває до неї те ж саме пристрасне, однак нерівне та грішне почуття» (*Нове українське кіно*, 2022).

«Кава з кардамоном» є цілісним у жанровому сенсі видовищем, яке активний дописувач видання «Детектор Медіа», письменник А. Кокотюха, радить називати не історичною, а костюмованою драмою. Адже історичний контекст є лише тлом для розгортання любовної історії вигаданих персонажів. У матеріалі про цей серіал А. Кокотюха іронічно порівнює його аудиторію з глядачами чергового сезону серіалу «Свати». Прем'єри стартували майже одночасно на двох найрейтинговіших каналах України. Змагання двох серіалів можна сприймати як боротьбу ментальних орієнтирів українського суспільства. Передбачаючи більші рейтинги «Сватів» А. Кокотюха зауважив: «“Свати” мають значно глибше світоглядне коріння. І викорчувати його поки не може, на жаль, ніхто, хай навіть залучить до виробництва в рази більший бюджет...» (Кокотюха, 2022). І далі письменник зауважив: «Натомість “Кава з кардамоном” – теж про світогляд, який поки що не надто вкорінений у сучасній Україні. Хоча б через відсутність контекстів та практик» (Кокотюха, 2022).

Зазначені українські історичні фільми вже своєю появою демонструють готовність українського екрана до мистецької рефлексії. Прагнення осмислити актуальні проблеми засобами екрана виявляється в бажанні українських режисерів створювати фільми для українців та про українців, неординарно трактувати реальні історичні події та відтворювати художній простір, який дозволяє химерні образи та надзвичайні пригоди.

Цей процес можна назвати колосальним проливом в ситуації національного знецінення українців та українства як явища в більшості фільмів, які були створені за двадцять років Незалежності (згадувані «Свати» є тому підтвердженням). Поточне десятиліття примітне спробами українських продюсерів і режисерів створити українську екранну ідентичність на цікавому драматургічному матеріалі. Жанр мелодрами видається найефективнішим для таких завдань.

Польський кінематограф, на відміну від українського, ще у період перебування країни під впливом

ідеології СРСР, мав більше свободи для творчого висловлювання. У середині 1950-х років з'являється покоління режисерів, які воліли переосмислити власну історію, наслідуючи зокрема традиції класичної літератури XIX століття. Про суспільну кризу в польському суспільстві 1970-х доволі сміливо заявляли польські режисери течії під назвою «Кіно морального занепокоєння». Класики польського кінематографа, такі як А. Вайда, К. Зануссі та ін. стали митцями, знаними в усьому світі.

Щодо сучасних рефлексій над суспільними та політичними колізіями в польській історії, то за приклад можемо навести стрічку П. Павліковського «Холодна війна» (2018). У цьому фільмі відбився несвідомий суспільний страх поляків перед ймовірною політичною катастрофою (війною «холодною» чи цілком реальною), сильні любовні почуття між головними героями – Віктором та Зулою, зароджуються й тривають у мінливих і небезпечних обставинах. Персонажів можна сприймати як метафору кардинально протилежних світоглядних позицій щодо ідеології комунізму, які тривалий час співіснували в польському суспільстві. А можна повністю відокремити любовну лінію від політичної та намагатись зрозуміти причину, через яку двоє закоханих не можуть бути разом, але й розлучитись назавжди вони не наважуються – чи то життєві реалії, чи пристрасні стосунки час від часу штовхають їх одне одному в обійми. «Розширював чи обмежував комунізм життєві можливості головних героїв П. Павліковського, його гніт – це другорядний чинник. Коли Зула зізнається, що це вона доносила на Віктора, стає зрозуміло, що, з її точки зору, ця зрада – ніщо інше, як необхідний для виживання вчинок» (*Артхаус Трафік*, 2018).

Фінальне самогубство героїв «Холодної війни» можна вважати цілком мелодраматичним. Таке рішення вони прийняли через постійну емоційну напругу й балансування на межі життя й смерті. Факт самогубства закоханих може бути віднесений до сюжетних домінант мелодрами лише за умови, що акт добровільного позбавлення життя буде єдиним можливим виходом із невирішуваної ситуації. Натомість завершення стрічки П. Павліковського справляє гнітюче враження, що неприпустимо для ідеології мелодрами. За будь-якого фіналу глядач має бути впевнений у торжестві справедливості, навіть смерть має стверджувати пафос життя.

«Холодна війна», безперечно, є зразком авторського кінематографа, за художнім світовідтворенням, кіно неомодерністичного (постмодерністичного) (Платек, 2022, с. 53). На думку польського кінознавця С. Платека, таке мистецтво позначене ускладненістю форми та послабленням причинно-наслідкового зв'язку в ланцюгу подій: «важливим є спосіб у який розгортається оповідь, кадри, довгі паузи, музика» (Платек, 2022, с. 53). Також автор зазначає, що неомодернізм у мистецтві й у стрічках П. Павліковського зокрема «став меланхолією та жестом зневіри у постульований запис реальності» (Платек, 2022, с. 62).

Сумна мелодрама П. Павліковського руйнує канон цього жанру, який передбачає оптимістичний фінал, зманоючи глядача на мелодраматичні манівці, режисер діє за власною авторською логікою. Ця логіка спирається на мотив втраченого раю – безкінечного пошуку себе, своєї ідентичності головним персонажем, Віктором. Він – поляк, який не може жити в комуністичній Польщі, але й без своєї батьківщини він також не мислить свого існування.

Чергова екранізація популярного в Польщі роману Т. Доленга-Мостовича «Знахар» режисером М. Газдою – це спроба переосмислення не так літературної основи, як бажання додати нових фарб в улюблене не одним поколінням поляків епічне полотно знаменитого Є. Гофмана 1982 року. У 2023 році ми маємо у чомусь провокативну кіноверсію – з розрахунку, що її порівнюватимуть з попередніми екранізаціями (1937 та 1982 років). Навіть вибір актора на головну роль, професора Рафала Вілчура (Л. Ліхота) у стрічці 2023 року свідчить про спонукання глядача до аналогій з фільмом Є. Гофмана. М. Газда пішов уже перевіреним жанровим шляхом. Починаючи з першої події стрічки – порятунку хірургом пораненого бідного хлопчика – глядача налаштовано на мелодраматичний лад. Шляхетний лікар, позбавлений меркантильних рис, уже становить певний національний етичний ідеал, такий персонаж від перших сцен викликає довіру та емпатію впродовж усього перебігу подій.

Мелодрама, як відомо, побудована на ідеалізації реальності. Людям завжди бракує справедливості, чесності, щирості. Навіть краси. Героїв мелодрам грали переважно надзвичайно привабливі актори. У стрічці «Знахар» Є. Гофмана закохану пару – Марисю та Лешека, втілили на екрані актори, які відповідали усім ознакам зовнішньої

досконалості. Вимушена розлука, спричинена підступними діями матері Лешека, викликала у глядача внутрішній протест проти несправедливості – неможливості для ідеальних героїв бути разом.

Версія «Знахаря» 2023 року трохи похитнула усталену схему, перенісши акцент з романтичної лінії сюжету на не менш мелодраматичну – возз'єднання батька з донькою. Молоді герої не відповідають уявленням про ідеальних закоханих, їхні стосунки не такі цнотливі як у попередніх екранних варіаціях роману, але від цього глядач не менше прагне щасливого фіналу. Втім, основна подія у «Знахарі» 2023 року – порятунок Знахарем власної доньки – побудована таким чином, щоб шанси вижити в Марисі були мінімальними. Глядач сприймає дівчину не стільки як частину сюжетної лінії про кохання, скільки як доньку головного героя, Знахаря, його маленьку донечку, яку він так любив п'ятнадцять років тому.

Сюжетні акценти в цій історії засвідчують що основні механізми мелодраматичної впливовості сьогодні такі ж потужні, як і десятиліття тому. Відповідно до поставлених завдань, режисери можуть інтерпретувати давно відомі літературні чи кінотексти, залишаючи незмінним жанрове кредо мелодрами – співчуття до персонажа, прагнення справедливості, підсвідоме тяжіння до ідеалізації реальності, в якій герой/героїня будуть винагороджені за страждання.

Польська стрічка (мальована анімація) «Кріпачка» (саме під такою назвою у 2024 році вийшов в український прокат фільм Д. та Г. Велчманів) демонструє багатогарне за своїми смислами видовище, національний польський колорит в якому посідає одне з чільних місць. У фільмі багато такого, що акцентує увагу на польськості продукту: це народна музика, пісні, обряди, автентичні народні інструменти. «"Кріпачка" – це дуже етнографічне кіно. Зрозуміло, що якісна історична драма робиться з повагою та особливою увагою до одягу, побуту, культури, звичаїв зображуваної епохи». (Майстенко, 2024).

Фільм створено за мотивами роману В. Реймонта «Селяни». Судячи з назви, основною у оповіді є не так любовна історія, як реакція на неї мешканців села Липці, де відбувались події. Село у фільмі – це не локація, а соціум, зі своїми сталими, переважно патріархальними уявленнями про любов, смерть, родину. Село – як чинник збе-

реження національної ідентичності й водночас як фактор руйнування людських дол. Село – як земля, що годує, та село – як бруд на оголеному тілі Ягни у фінальній сцені (молоду жінку селяни з ганьбою вигнали геть, роздягнули, пошматували її одяг і вимастили тіло багном).

Ягна дозволяє собі вчинок (вона обрала собі коханого), який різко засуджується сільською спільнотою, адже споконвіку жінка мала коритися волі чоловіка і не виказувати власних прагнень та бажань. Фокусування історії «Кріпачки» на жіночому питанні актуалізує феміністичний дискурс сучасної польської суспільної думки. Також жіночий головний персонаж у любовному трикутнику артикулює мелодраматичну основу конфлікту цього фільму. Соціальні аспекти, які стали частиною ідеї стрічки, засвідчують звернення до історичних основ жанру мелодрами.

Висновки. Сучасний український і польський кінематограф, як авторський, так і орієнтований на широку аудиторію, акцентує увагу на важливих і часто невирішених для суспільства питаннях. Проблеми, які піднімають митці, пов'язані з ментальними рисами та аспектами, які характеризують національний кінематограф як унікальний і своєрідний феномен європейського культурного простору. Конфлікти у згаданих у тексті фільмах побудовані за канонами жанру мелодрами, що є універсальним способом створення екранної оповіді, адже в своїй ідеології орієнтується на базові етичні та моральні імперативи сучасного суспільства. Фільми на історичному матеріалі часто експонують притаманну жанру мелодрами ідеалізацію персонажів і чітко окреслюють та персоніфікують зло. На такому матеріалі розгортаються події, які в сучасності навряд чи мали б місце через певні зміни в суспільній свідомості, зокрема в поглядах на права жінок. Актуальності таким екранним історіям додає суспільна полеміка щодо невирішених культурних, соціальних і навіть політичних питань. Факт ретроспекції також має пояснення, адже минуле для національної свідомості є важливим опертям, відокремленням певної спільноти від глобального культурного обшару, а також можливістю зробити екранний продукт оригінальнішим і несхожим на інші.

Джерела та література

- Артхаус Трафік. (2018). Холодна війна – zimna wojna. URL: <https://arthousetraffic.com/modules/pages/files>
- Журавльова, Т. (2021). Мелодраматичний модус в українському поетичному кінематографі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 29. С. 44-50. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.248734>
- Журавльова, Т. (2023). Жанр мелодрами та гендерні стереотипи в екранних мистецтвах. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 33. С. 103-110. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291482>
- Журавльова, Т. (2023). Українське екранне мистецтво початку ХХІ століття в процесі національної ідентифікації. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 32. С. 93-100. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281329>
- Кокотюха, А. (2016, грудень, 7). Кохання і смерть Фанні Каплан. *Детектор медіа*. URL: <https://detector.media/kritika/article/121217/2016-12-07-kokhannya-i-smert-fanni-kaplan/>
- Кокотюха, А. (2022, січень, 13). Кава для нареченої без посагу. *Детектор медіа*. URL: <https://detector.media/kritika/article/195515/2022-01-13-kava-dlya-narechenoi-bez-posagu/>
- Майстренко, Д. (2024, червень, 2). Любов приходить та йде, а земля назавжди. Рецензія на фільм «Кріпачка». *Yabl*. Retrieved from: <http://www.timesonline.co.ukhttps://yabl.ua/2024/07/02/lyubov-prihodit-ta-uhodit-zemlya-nazavzhdi-recenziya-na-film-kripachka>
- Маслобойщиков, С. (2023, червень, 29). Мелодрама як жанр існування суспільства. *Національне мистецтво в сучасних глобальних медіях. Світ. Культура. Війна*: Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції. Київ: ІК НАМ України. С. 155-157.
- Нове українське кіно. Незалежний проєкт про сучасне українське кіно (2022). Кава з кардамоном: стартував другий етап зйомок українсько-польського історичного серіалу. URL: <https://www.cinema.in.ua/kava-z-kardamonom/>
- Пищиків, К. (2020, січень, 23). Віддана: невдала екранізація роману «Фелікс Австрія». *Пломінь*. URL: <https://plomin.club/viddana/>
- Платек, С. (2022). «Іда» та «Холодна війна» як (нео)модерністичне кіно. *Культурологічна думка: зб. наук. праць*. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, № 21. С. 51-67. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.51-68>

- Погребняк Г. (2020). *Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ–початку ХХІ століття* : монографія. Київ : НАКККиМ. 448 с.
- УНІАН (2016, вересень, 16). Кінокритики позитивно оцінили драму каналу «1+1» «Століття Якова». URL: <https://www.unian.ua/society/1544927-kinokritiki-pozitivno-otsinili-dramu-kanalu-11-stolittya-yakova.html>
- Фесенко В. (2016, вересень 28). Епічну українську драму «Століття Якова» каналу 1+1 схвалили кінокритики. *Gazeta.ua*. URL: https://gazeta.ua/articles/celebrities/_epichnu-ukrayinsku-dramu-stolittya-yakova-kanalu-1-1-shvalili-kinokritiki/725677
- Gledhill, C. (2021). Melodrama's Modern. *Nineteenth Century Theatre and Film*, Nr 48 (2). С. 162-179. DOI: <https://doi.org/10.1177/17483727211039464> URL: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/walka-klas-czyli-powrot-wypartego>
- Jagielski, S. (2020). Walka klas, czyli powrót wypartego. *Didaskalia*. Issue, Nr 159. S. 1-26. URL: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/walka-klas-czyli-powrot-wypartego>
- Szczekała, B. (2017). (Słowo wprowadzające). *EKRANY*, Nr 3–4. S. 37-38. URL: https://ekrany.org.pl/wp-content/uploads/2017/09/Ekrany_2017_3-437-38.pdf
- Kokotiukha, A. (2016, hruden, 7). Kokhannia i smert Fanni Kaplan [Кохання і смерть Фанні Каплан]. *Detektor media*. URL: <https://detector.media/kritika/article/121217/2016-12-07-kokhannya-i-smert-fanni-kaplan/> [in Ukrainian]
- Kokotiukha, A. (2022, sichen, 13). Kava dla narechenoi bez posahu [Coffee for the bride without a dowry]. *Detektor media*. URL: <https://detector.media/kritika/article/195515/2022-01-13-kava-dlya-narechenoi-bez-posagu/> [in Ukrainian]
- Maistrenko, D. (2024, cherven, 2). Liubov prykhodyt ta yde, a zemlia nazavzhdy [Love comes and goes, but earth is forever. Review of the film «Kripachka»]. *Retsenziia na film «Kripachka»*. *Yabl*. Retrieved from: <http://www.timesonline.co.ukhttps://yabl.ua/2024/07/02/lyubov-prihodit-ta-uhodit-zemlya-nazavzhdi-recenziya-na-film-kripachka> [in Ukrainian]
- Masloboishchikov, S. (2023, cherven, 29). Melodrama yak zhanr isnuvannia suspilstva [Melodrama as a genre of social existence]. *Natsionalne mystetstvo v suchasnykh hlobalnykh mediakh*. *Svit. Kultura. Viina*: Zb. nauk. st. ta tez nauk. povid. za materialamy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii. Kyiv: IK NAM Ukrainy. P. 155-157. [in Ukrainian]
- Nove ukrainske kino*. Nezaleznyi proekt pro suchasne ukrainske kino (2022). Kava z kardamonom: startuvav druhyi etap ziomok ukrainsko-polskoho istorichnoho serialu [Coffee with cardamom: the second stage of filming of the Ukrainian-Polish historical series has started]. URL: <https://www.cinema.in.ua/kava-z-kardamonom/> [in Ukrainian]
- Pyshchikov, K. (2020, sichen, 23). Viddana: nevдалa ekranizatsiia romanu «Feliks Avstriia» [Devoted: an unsuccessful film adaptation of the novel «Felix Austria»]. *Plomin*. URL: <https://plomin.club/viddana/> [in Ukrainian]
- Platek, S. (2022). «Ida» ta «Kholodna viina» yak (neo) modernistychne kino [«Ida» and «Cold War» as (neo) modernist cinema]. *Kulturolohichna dumka: Zb. nauk. prats*. Kyiv : Instytut kulturolohii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, Nr 21. P. 51-67. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.51-68> [in Ukrainian]
- Pohrebniak, H. (2020). *Avtorckyi kinematohraf u kulturnomu proctori druhoi polovyny ХХ – pochatku ХХІ ctolittia* : monohrafiia [Author's cinematography in the cultural sphere of the second half of the 20th – beginning of the 21st century: monograph]. Kyiv: NA-KKKiM, 448 p. [in Ukrainian]
- UNIAN. (2016, veresen, 16). Kinokrytyky pozytyvno otsynily dramu kanalu «1+1» «Stolititia Yakova» [Film critics positively evaluated the drama of the «1+1» channel «The Century of Yakov»]. URL: <https://www.unian.ua/society/1544927-kinokritiki-pozitivno-otsinili-dramu-kanalu-11-stolittya-yakova.html> [in Ukrainian]

References

- Artkhaus Trafik*. (2018). Kholodna viina – zimna wojna. [Cold war]. Retrieved from: <https://arthousetraffic.com/modules/pages/files> [in Ukrainian]
- Zhuravlova, T. (2021). Melodramatychnyi modus v ukrainskomu poetychnomu kinematohrafi [Melodramatic mode in Ukrainian poetic cinematography]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 29. P. 44-50. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.248734> [in Ukrainian]
- Zhuravlova, T. (2023). Zhanr melodramy ta henderni stereotypy v ekrannykh mystetstvakh [Genre of melodrama and gender stereotypes in screen arts]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 33. P. 103-110. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291482> [in Ukrainian]
- Zhuravlova, T. (2023). Ukrainske ekranne mystetstvo pochatku ХХІ stolittia v protsesi natsionalnoi identyfikatsii [Ukrainian screen art of the beginning of the 21st century in the process of national identification]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 32. P. 93-100. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281329> [in Ukrainian]

- Fesenko, V. (2016, veresen, 28). Epichnu ukrainsku dramu «Stolittia Yakova» kanalu 1+1 skhvalyly kinokrytyky [The epic Ukrainian drama «The Century of Jacob» of channel 1+1 was approved by film critics]. *Gazeta.ua*. URL: https://gazeta.ua/articles/celebrities/_epichnu-ukrayinsku-dramu-stolittya-akova-kanalu-1-1-shvalili-kinokritiki/725677 [in Ukrainian]
- Gledhill, C. (2021). Melodrama's Modern. *Nineteenth Century Theatre and Film*, Nr 48 (2). P. 162-179. DOI: <https://doi.org/10.1177/17483727211039464> URL: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/walka-klas-czyli-powrot-wypartego>
- Jagielski, S. (2020). Walka klas, czyli powrót wypartego [Class struggle, or the return of the repressed]. *Didaskalia*. Issue, Nr 159. P. 1-26. URL: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/walka-klas-czyli-powrot-wypartego>
- Szczekała, B. (2017). (Słowo wprowadzające) [An introductory word]. *EKRANY*, Nr 3–4. P. 37-38. URL: https://ekrany.org.pl/wp-content/uploads/2017/09/Ekrany_2017_3-437-38.pdf

Tetyana Zhuravliova

Melodrama in the processes of artistic reflection in contemporary Ukrainian and Polish cinema

Abstract. This study focuses on Ukrainian and Polish films of the current decade, whose directors try to create or recreate the past through the prism of a new vision of the historical or cultural foundations of national consciousness. **The aim** of the study is to compare Ukrainian and Polish films of the current decade created in the historical melodrama genre (or with elements of such a genre) in terms of their reproduction of historical, cultural and social processes. **Research methodology.** Understanding the genre of melodrama as a cultural phenomenon, considering its functions in Ukrainian and Polish cinema involves mainly using *comparative* and *cultural-historical* methods. The textual method was used in the process of identifying melodrama elements in the content of the analyzed films. **The novelty** of the article lies in the study of artistic techniques of cinema aimed at artistic reflection as a method of self-knowledge by artists of national cultural problems. Polish and Ukrainian cinema have not yet been studied in this aspect. Using the example of such historical films as «The Guide» (2014) by O. Sanin, the TV series «The Century of Jacob» (2016, directed by B. Nedych), «The Cold War» (2018) by P. Pawlikowski, and «The Serf» (2024) by D. and G. The Welchmans note that the issues raised by the artists are related to the mental traits and aspects that characterize national cinema as a unique and peculiar phenomenon of the European cultural space. **Conclusions.** Contemporary Ukrainian and Polish cinema, both auteur and audience-oriented, focuses on important and often unresolved issues for society.

Keywords: melodrama, Ukrainian, Polish, cinema, historical cinema, reflection, mentality.

Мусієнко Оксана Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент
кафедри продюсерства аудіовізуального
мистецтва та виробництва. Київський
національний університет театру кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Oksana O. Moussienko,
PhD in Arts, Associate Professor of
Audiovisual Art and Production
Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

КІНОМИТЦІ З УКРАЇНСЬКИМ КОРИННЯМ: ПРОДЮСЕР ДЕВІД СЕЛЗНИК

Анотація. У статті розглядаються важливі віхи в творчості кінематографіста Девіда Селзника, одного зі знайомих представників професії продюсера, який поєднував у собі якості талановитого організатора і творчої особистості, що позитивно впливало на процес створення кінопродукту. Досвід організаторської і творчої діяльності Селзника широко використовується у світовій кінопрактиці. **Мета статті** – показати роль продюсера у кінопроцесі на матеріалі діяльності Д. Селзника, чий досвід, досягнення і прорахунки можуть стати орієнтиром у практичній діяльності і підґрунтям для теоретичних узагальнень. **Методологія дослідження.** До розв’язання запропонованої у статті проблематики застосовуються у своїй єдності аналітичний і синтетичний підходи. Стаття ґрунтується на персоналістському методі, оскільки особистісні риси кінопродюсера мають вагомe значення у створенні екранного продукту. Важливим є історичний підхід, що дає можливість взяти до уваги всі соціальні, економічні та культурні обставини, в яких реалізується продюсерська діяльність. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше в українському кінознавстві аналізується діяльність Девіда Селзника, одного із найвидатніших продюсерів в історії кінематографа. Цей режисер зробив не лише вагомий внесок в історію кінопроцесу, а й проявив себе як творча особистість, вирішуючи під час створення фільму суто мистецькі проблеми. **Висновки.** Девід Селзник своєю практикою довів, що продюсер є не лише організатором кіновиробництва, який торує шлях фільму до глядацького загалу, але разом із тим докладає максимум зусиль, щоби екранний твір не розгубив своїх мистецьких достоїнств. Продюсери рівня Д. Селзника у своїй творчій діяльності об’єднують усі елементи фільму, надають йому художньої цілісності, контролюють весь процес роботи над екранним твором від задуму і до його зустрічі з глядацькою аудиторією.

Ключові слова: продюсер, режисер, організатор кіновиробництва, кастинг, монтаж.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Професія продюсера завжди мала одну з ключових позицій у кінопроцесі. На різних етапах в історії кіно, роль продюсера або ставала домінуючою, або відходила на другий план, але ніколи не втрачала своєї значимості.

Після жовтневого перевороту минулого століття, коли всю кінопромисловість було націоналізовано, продюсера у Радянському Союзі було виключено з системи кіновиробництва. Його функції почали певною мірою виконувати директори й адміністратори кіностудій, але їх ді-

яльність обмежувалась партійним і державними контролем. Вони не мали можливостей керувати коштами і, тим більше, проявляти творчу ініціативу. До історії увійшли численні імена керівників виробництва, яких знищив сталінський терор.

Відсутність продюсера у кінопроцесі й стала, з нашої точки зору, однією з причин системної кризи кіновиробництва вже у незалежній Україні. Водночас, відновлення професії продюсера виступає одним із важливих чинників відродження і розвитку кінопроцесу. І одним із важливих факторів цього відродження є засвоєння світового досвіду, а також вивчення діяльності провідних продюсерів світового кіно, одним із яких, безперечно, був Девід Селзник.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій:

У своєму дослідженні авторка спирається як на загальні праці з історії кіно, такі як «Історія кіно: введення» Д. Бордвелла (Bordwell, 1994) та «Історія кіно» М. Казінса (Cousins, 2004), де діяльність Селзника розглядалася в широкому і культурологічному плані, так і на ті книги і статті, що зосереджені безпосередньо на творчій практиці продюсера, а також видання й публікації, зосереджені безпосередньо на творчій практиці продюсера.

Безперечний науковий інтерес становить творча біографія Селзника авторства Д. Томсона «Життя Девіда О. Селзника» (Thomson, 1992), а також праця Е. Епштейна «Гічкок, Селзник та кінець Голлівуду» (Epstein, 1998), де основну увагу приділено непростим стосункам Селзника і Гічкока, якого саме продюсер запросив до Голлівуду.

Багато важливого матеріалу про методи роботи над фільмом являють і мемуари самого Девіда Селзника, що містять приклади його самоаналізу в роботі над фільмом. Погляд на його роботу над фільмом – особистісний і разом із тим досить об'єктивний – бачимо у спогадах його дружини, відомої театральної продюсерки Айрін Майер Селзник «Приватний погляд» (Selznick I., 1983. EP).

Вказана література дає добре підґрунтя для аналізу творчої й організаційної роботи продюсера.

Виклад основного матеріалу. У Голлівуді в різні часи працювало і працює чимало кінематографістів з українським корінням. До них належить і один із найвідоміших американських продюсерів Девід Селзник, чий батько прибув до США із Києва.

Селзник-старший народився у Литві, але з дитинства й до 18 років жив у Києві. Емігрувавши до

США, юнак почав пробувати свої сили в ювелірному бізнесі, де він досяг неабияких успіхів. Однак він вирішує присвятити себе справі, яка вже у перше десятиліття XX століття видавалася дуже перспективною, а саме кіноіндустрії. Він створює кінокомпанію «World Film Company» і досить швидко утверджується на кіноринку. У подальшій своїй діяльності Льюїс Селзник об'єднувався з іншими провідними представниками кінобізнесу, такими як С. Олкотт, А. Цукор, Д. Ласкі. Та це не вберегло його від банкрутства, і його компанія припинила у 1925 році своє існування, як і багато колись відомих і успішних студій, таких як Байограф, Вайтаграф, Трайенгл та ін.

Сини Селзника – Майрон і Девід – у дитинстві проводили багато часу на студії батька, опановуючи різні кінематографічні професії. Разом із тим, вони усвідомлювали, скільки ризиків несе в собі кіновиробництво. Особливо гостро юнаки відчували це, коли батько втратив усі свої статки, не в змозі конкурувати із іншими студіями, і вони були змушеними погоджуватися на будь-яку, навіть дуже низькооплачувану роботу. Так, у 1926 році обидва переїжджають до Голлівуду.

Девід починає працювати коректором сценаріїв на «MGM», але досить скоро його підвищують до редактора. Енергійний ерудований юнак, який прекрасно розбирався у кіновиробництві, привернув увагу Луїса Майєра і став його асистентом.

Девід привертає увагу не тільки Майєра, а й його доньки Айрін. Їх шлюб, взятий у 1930 році, об'єднав дві голлівудські династії. «Кіно було для нас великою справою», – напише вона у своїй автобіографії. «У нас був роман один з одним, а також із кінематографом» (Selznick I., 1983, с. 20).

Після одруження, Селзник переходить на іншу студію, щоб запобігти розмовам про те, що він одружився винятково з меркантильних інтересів. Після недовгого перебування на «Paramount» переходить на «RKO». Там, під його керівництвом, створюється фільм, який стане одним із найрейтинговіших за ціле десятиліття – «Кінг-Конг» (1933). У картині було використано надзвичайно сміливі на той час спецефекти. Стрічка поклала початок цілій франшизі, рімейки було створено у 1970-х та 2000-х роках.

У 1933 році Селзник повертається у «MGM» як віце-президент. Він залишиться у компанії до 1936 року. У цей період, як продюсер, уникає ризиків, переносючи на екран класичні літературні

твори, зокрема Дікенса, а також, екранізує «Анну Кареніну» з Гретою Гарбо у головній ролі.

У 1930-х роках студіями керували магнати, які наймали багато людей для роботи над фільмами: сценаристів, режисерів, продюсерів та ін. Кожний із них міг працювати над декількома фільмами водночас і орієнтувався, як правило, виключно на свою частину роботи. Селзник же був тим, хто мав загальне бачення всієї картини. «Різниця між мною та іншими продюсерами полягає в тому, що я цікавлюся тисячами і тисячами дрібних деталей, з яких складається фільм. Фільм – це сума всіх цих деталей, і вони всі важливі. Вони можуть зробити картину великою, а можуть знищити її», – говорив він (Selznick D., EP).

Він прагнув бути незалежним, робити те, що сам вважав за потрібне, а не те, що йому наказували.

У результаті, в 1936 році, він відділяється від студії тестя і створює власну компанію «Selznick International», назва якої вказує на розуміння продюсером важливості експорту для американських кінокомпаній вже у ті часи. Виконавчим продюсером компанії стає Айрін. До речі, саме вона скаже чоловікові, що її «нудить від фальшивих фільмів про Голлівуд». Тоді він продюсує у 1937 році стрічку «Зірка народилася» з Джанет Гейнор і Фредеріком Марчем у головних ролях.

Але основним фільмом створеним цією компанією, стане екранізація популярного роману Маргарет Мітчелл «Звіяні вітром».

Титанічна робота над постановкою тривала три роки. Спочатку постановником запросили стати Джорджа К'юкора, одного із провідних митців золотої доби Голлівуду, а також особистого друга Селзника, із яким вони вже працювали на декількох фільмів разом. Вибір здавався очевидним.

К'юкор мав репутацію «акторського» режисера. Кілька виконавців ролей у його фільмах отримали «Оскар». Відповідно, одним із найважливіших завдань у створенні фільму був кастинг. На роль Скарлет претендували майже всі знамениті зірки Голлівуду. Кастинг проходило близька 1400 актрис, серед яких були Джоан Крофуорд, Бетті Дейвіс, Кетрін Хепберн та інші. А перемогу отримала маловідома тоді в Америці британська актриса Вів'єн Лі. За однією з версій, звернути на неї увагу порекомендувала Селзнику знов-таки Айрін, до думки якої він завжди прислухався. Переглянувши фільм «Полум'я над Англією» (1937),

продюсер переконався, що дружина мала рацію. І не помилився у виборі.

Іншою, не менш складною проблемою, було знайти виконавця на роль Рета, на яку претендували провідні голлівудські актори, а серед них – британець Лоуренс Олів'є, який тоді знімався у «Грозовому перевалі» В. Вайлера. Щоби не наражатися на критику глядачів, Селзник пішов на безпрецедентний крок. Він провів опитування серед глядачів, у якому переміг Кларк Гейбл, якого тоді називали некоронованим королем Голлівуду.

Джорд К'юкор узався до роботи над фільмом і встиг зняти один із найважчих і, разом із тим, найефектніших епізодів – пожежу в Атланті. Але далі проблеми на майданчику почали ускладнюватися. Досвідченого і вимогливого режисера не влаштовував зірковий рівень Гейбла. Справа дійшла до відкритих конфліктів. І тут продюсер став на сторону кінозірки.

Селзник керувався одним із найважливіших голлівудських постулатів: публіка завжди права, а Гейбла на цю роль обрали майбутні глядачі фільму.

Проблеми з К'юкором були не лише щодо акторського складу. Селзника, від самого початку не влаштовував темпоритм фільму. Він вимагав, аби з ним узгоджували кожну сцену.

У результаті, К'юкор звільнився, а його місце посів Віктор Флемінг, якого буквально висмикнули із середини зйомок «Чарівника з країни Оз». Подійкували, що дві провідні актриси – Вів'єн Лі та Олівія де Гевіленд, працюючи над своїми ролями, таємно продовжували консультуватися з К'юкором.

Флемінг також не витримав щоденної 18-годинної роботи, і йому на допомогу прийшов інший досвідчений режисер Сем Вуд. Внаслідок цього Флемінг працював з акторами зранку, а Вуд – по обіді.

Хоч як би там було, фільм мав шалений успіх. Прем'єра відбувалася в Атланті 15 грудня 1939 року. Губернатор міста оголосив триденний вихідний, всі школи та офіційні установи були зачиненими. Черга з 250 000 осіб стояла впродовж довгих годин, аби хоч краєм ока подивитися на Кларка Гейбла та Вів'єн Лі. Гейбл прилетів літаком компанії «MGM».

Премію «Оскар» отримали: Селзник – за кращий фільм, Флемінг – за режисуру. Цілком очікувано «Оскар» за головну жіночу роль отримала і Вів'єн Лі за виконання ролі Скарлет О'Гари.

Знаковим був і «Оскар» за роль другого плану. Цією високою нагородою було відзначено афро-американську актрису. І це сталося у Голлівуді вперше. Отже, саме фільмом Селзника було пробиту стіну расизму, що відгороджувала митців інших рас від заслужених відзнак.

З нашої точки зору, фільм «Звіяні вітром» можна з повним правом назвати продюсерським фільмом. Бо саме Селзник, незважаючи на всі зміни режисерів та інші технічні складнощі, забезпечив цілісність фільму як художнього твору. Впродовж чверті століття «Звіяні вітром» тримали найвищу планку за касовими зборами, і, відповідно, за глядацьким успіхом. Надзвичайно важка і напружена робота над фільмом ще раз висвітлила продюсера як творчу особистість.

Наступна сторінка продюсерської діяльності Селзника є не менш блискучою. Ще не було завершено роботу над «Звіяними вітром», а продюсер вже будував плани на майбутнє. У 1938 році він підписує довгостроковий контракт із британським режисером Альфредом Гічкоком.

На вибуховому тандемі Селзник–Гічкок слід зупинитися окремо.

Знайомство двох видатних особистостей відбулось не випадково. Як вже згадувалося, у середині 1920-х років, компанія Льюїса Дж. Селзника, що була однією з провідних незалежних студій Східного узбережжя кінця 1910-х – початку 1920-х років, збанкрутувала і переорієнтувалася з виробництва на дистриб'юцію. І старший син Льюїса – Майрон поїхав до Європи. Швидше за все, він познайомився з Гічкоком, коли той виступив сценаристом, художником-постановником та асистентом режисера фільму «Пристрасна пригода» Гремса Каттса.

Майрон Селзник і Альфред Гічкок, судячи з документальних фото того часу, чудово проводили час разом. Вони підтримуватимуть зв'язок і після того, як Майрон повернеться до США. Майрон, який став одним із найпливовіших агентів Голлівуду, уважно стежив за кар'єрою британського режисера, що стрімко йшла вгору. І десь у середині 1930-х запропонував Гічкоку переїхати до Америки у пошуках кращих можливостей, визнання та оплати праці.

Так, улітку 1937 року, Гічкок приплив до США, аби провести там відпустку разом із дружиною та дочкою. Тоді ж Девід Селзник і відсилав телеграму своєму нью-йоркському агенту із про-

ханням організувати йому зустріч із британським режисером.

Вочевидь, зустріч була успішною, оскільки вже за рік, на початку червня 1938 року, Гічкок із родиною переїде до Голлівуду і, за посередництва Майрона, підпише контракт із його молодшим братом Девідом.

На той момент, Гічкок мав у доробку двадцять чотири картини. «Чоловік, який забагато знав», «Леді, що зникає», «39 сходинок» та інші були дуже популярними у Великій Британії. Кожна з них поєднувала саспенс, романтику і гумор – формулу, що зробить Гічкока всесвітньо знаменитим.

Британська кіноіндустрія кінця 1930-х років переживала занепад, а студіям бракувало технічного досвіду, щоб конкурувати з Голлівудом. Та й сама професія не вважалася аж такою респектабельною. Сучасники Гічкока згадуватимуть, що його недостатньо поважали у Британії. Сам же режисер завжди захоплювався голлівудськими студіями, як найбільш оснащеними у технологічному плані, й вочевидь був не проти попрацювати з новими людьми у нових умовах. Насамкінець нью-йоркські критики назвуть його найкращим режисером 1938 року, що не могло залишити його байдужим. Тож режисер вирішує змінити континенти.

Але захоплюючись американськими кіностудіями, Гічкок не взяв до уваги, що Голлівуд був кіносвітом, який розвивався за іншими правилами, ніж ті, до яких звик він сам. Голлівуд домінувався продюсерами, а не режисерами, а до того ж розвинув таку систему зірок, якої у Великобританії не існувало. Відтепер Гічкок мав стати частиною набагато складнішого світу, де він не міг розраховувати на такі само домінантні ролі, як у лондонській компанії Елстрі (Elstree).

Проблеми почалися відразу – зі зйомок «Рекбекки», екранізації роману Дафни дю Мур'є. Гічкок опрацював твір і надіслав драфт сценарію Девідові Селзнику. Продюсер відповів швидко. У своєму звичному стилі, посланні, що складалося з 3 000 слів, він відписав, що шокований і розчарований. Селзник щиро не розумів, як можна було навіть подумати додати гумору в цю готичну й доволі важку мелодраму, а також навіщо було переробляти образ головної героїні. Як продюсер, Селзник наполягав на тому, аби прямувати за книжкою дослівно. Він вважав, що твір, який має відданих читачів, мусить відповідати їх очікуванням і побачити екранізацію майже дослівного

тексту. Продюсер також наполягав на правах редактури.

Зіткнення продовжуються і навколо кастингу. Гічкок не був ще знайомим із голлівудськими акторами і тому наполягав на своєму виборі. Думки зійшлися хіба що на головному герої, роль якого виконав Лоуренс Олів'є. Актор щойно закінчив тоді зніматися у «Грозовому перевалі» Вільяма Вайлера. Загострилася ж суперечка навколо виконавиці головної жіночої ролі. Для Гічкока, після перегляду проб, стало очевидним, що нею мусить стати молода актриса Джейн Фонтейн. Селзник же волів бачити відому кінозірку. Він продовжив кастинг, але Гічкок наполіг на своєму і Фонтейн блискуче зіграла роль Ребекки.

У режисера з продюсером різнився і підхід до зйомок. Селзник вимагав від Гічкока знімати більше кадрів – аби він, як продюсер, мав більше варіантів вибору. Але Гічкок знав точно, які кадри йому потрібно відзняти. Він знімав виключно те, що було необхідним.

Творчі суперечки продовжувалися впродовж усього знімального процесу. Останнє слово все ж таки сказав Селзник, оскільки фінальний монтаж фільму залишався за ним. «Ребекка» стала тріумфом. Золоту статуетку «Оскар» за кращий фільм знову отримав продюсер.

Селзник із Гічкоком були професіоналами, кожний у своїй сфері. Обоє щиро захоплювалися кінематографом. Разом із тим, кожний був надзвичайно впевненим, готовим просувати свою точку зору до кінця. Були між ними і сильні розбіжності у характерах. Селзник – вибуховий екстраверт, який надсилав довгезелісні «меморандуми» з детальними інструкціями з будь-якого питання всій виробничій команді. Гічкок же був доволі замкненою й закритою людиною, яка досягала потрібно-го радше неочевидними методами.

Наступного разу митці зустрінуться аж у 1945 році, під час роботи над черговим спільним гітом «Заворожений», фільмом, присвяченим психоаналізу. Селзник тоді саме проходив курс психоаналізу, який набував популярності у США, і настільки ним захопився, що наполіг на тому, аби його власна психіатр виступила консультантом на зйомках. Сценарій для фільму написав Бен Гект, за сюжетами, взятими з роману 1927 року під назвою «Дім доктора Едвардеса».

На той час Гічкок уже мав певне визнання у Голлівуді, проте його стосунки із Селзником за-

лишалися важкими. Продюсер із режисером мали різне бачення щодо того, як картина має створюватися, і кожний, як і під час роботи над «Ребеккою», прагнув мати повний контроль над картиною.

Селзник не лише змусив Гічкока змиритися з присутністю свого лікаря, доктора Мей Ромм, у ролі консультанта, він також наполіг на кандидатурі молодого актора, з яким щойно підписав контракт – Грегорі Пека. Гічкок був проти, він вважав актора надто молодим, надто емоційним, а також недостатньо досвідченим для ролі. Але Селзник знову матиме рацію: за цю роль Грегорі Пек отримає свій перший «Оскар».

У свою чергу, режисер запросив до співпраці над фільмом Сальвадора Далі, який намалював сюрреалістичні декорації для ілюстрації снів головного героя.

Завдяки творчим, хоча й не спільним, рішенням Селзника й Гічкока, «Заворожений» мав величезний комерційний успіх та був номінований на 6 «Оскарів», з яких отримав два. Водночас, цей фільм змусив Гічкока зрозуміти: якщо він хоче бути автором власних фільмів, то йому доведеться бути їх продюсером.

Альфред Гічкок і Девід Селзник боролися один з одним упродовж семи років. З 1939 по 1946 рік вони створили кілька з найкращих голлівудських фільмів. Закінчення їхніх стосунків буде збігатися з кінцем епохи та початком зміни балансу сил у Голлівуді.

Наступні двадцять років роботи Селзника проходять під зіркою Дженніфер Джонс. З 21-річною актрисою продюсер познайомився ще на початку 1940-х років і став опікуватися її кар'єрою. За певними чутками, саме завдяки його зусиллям вона отримала «Оскар» за кращу жіночу роль у фільмі 1944 року «Пісня Бернадети», хоча інші стверджували, що того року Селзник якраз зробив ставку на свою іншу «контрактну» актрису Інгрід Бергман у фільмі «По кому дзвонить дзвін».

Орієнтуючись на акторські дані Джонс, Селзник продюсував постановку одного з найдорожчих вестернів того часу «Дуель на сонці» (1946), з яким він мріяв повторити екранний успіх «Звіяних вітром».

Фільми Селзніка завжди вимагали величезної кількості грошей і людських ресурсів, але «Дуель на сонці», своєю екстравагантністю перевершила їх усі. 150 робітників перевезли 20 тонн реквізиту, двоповерховий збірний будинок, сарай і вітряк до

пустелі в Аризоні. Було закуплено 400 голів великої рогатої худоби. Сотні кактусів пофарбували в зелений колір, щоби вони гарно вийшли на плівці. Кошторис становив 115 000 доларів на день. Режисером став Кінг Відор, який погодився на зйомки за умови, що йому дадуть свободу в діях. Було запрошено як молодих зірок: Грегорі Пека та Жозефа Коттена, так і знаменитостей старшого покоління: Ліліан Гіш та Лайонела Беррімора.

Але очікування продюсера не справдилися. Фільм не став касовим рекордсменом і у суто мистецькому плані не піднявся до рейтингу «Звіяних вітром».

Через хворобу, Селзник на певний час відходить від справ і робить ще одну спробу повернутися у кінематограф із екранізацією роману Гемінгвея «Прощавай, зброє». Цього разу його спіткала відверта невдача, фільм мав розгромну оцінку критики і повністю провалився у прокаті.

У 1946 році Селзник розлучається з Айрін і згодом одружується з Дженніфер Джоунс. Програє величезні статки (триста тисяч доларів тільки того року). Його фільми вже не мають успіху в глядача. Сталося те, чого ніхто не міг очікувати: продюсер, який зі своїх голлівудських колег мав чи не найсильніше відчуття щодо того, чого хоче глядач, втратив із ним зв'язок. Цікавим є і той факт, що Айрін, яка переїхала до Бродвею і почала працювати театральним продюсером, ставить «Трамвай на ім'я бажання» – найсучаснішу на той час п'єсу, яка і досі продовжує приваблювати театралів.

Так завершився творчий шлях одного з найбільш успішних продюсерів «Золотої доби» Голлівуду. Попри невдачі з останніми фільмами, він назавжди залишиться в історії кіно як один із найвидатніших кінопродюсерів епохи голлівудських студій, тим, хто відповідав за такі художні та комерційні тріумфи, як «Кінг-Конг», «Девід Копперфільд», «Анна Кареніна», «Зірка народилася», «Звіяні вітром», «Ребекка», «Зачарований» та «Третя людина». Він відкрив безліч талантів. Починаючи з кінця 1930-х років, Селзник підбере вражаючий пул зірок у своїй незалежній компанії, включно з Інгрід Бергман, Вів'єн Лі, Джоан Фонтейн, Дженніфер Джоунс і Грегорі Пеком.

Висновки. Девід Селзник своєю практикою довів, що продюсер є творчою особистістю, чия діяльність є одним із важливих факторів появи повноцінного художнього твору. Це проявляється у різних сферах його діяльності. Насамперед, про-

дюсер має орієнтуватися в темах і сюжетах, які можуть стати основою майбутнього фільму. Це може бути популярний роман, п'єса або навіть коротка замітка в пресі, навіть інформація у кримінальній хроніці, з якої може народитися майбутній фільм.

Продюсер найчастіше стояв «біля колиски кастингу», інколи разом із режисером, інколи в дискусіях з ним знаходили виконавців головних ролей. Причому це могли бути вже відомі зірки чи дебютанти, в яких треба розгледіти високий творчий потенціал.

Крім того, продюсер виступає тією особистістю, яка має об'єднувати всі елементи фільму, надавати йому художню цілісність.

Найбільше суперечок виникає навколо проблеми монтажу. Часто втручання продюсера вважається згубним для майбутнього фільму. Втім, практика деяких із них, починаючи з Томаса Інса, довела, що вони і справді були «лікарями хворих фільмів», рятуючи їх на монтажному столі. Про це зауважував навіть Ренуар, який зовсім не вітав втручання у монтажний процес.

І, нарешті, продюсер має орієнтуватися у дис трибуції, щоб забезпечити яскраву рекламу, торуючи шлях фільму до глядача.

Джерела та література

- Bordwell, D. (1994). *Film history. An introduction* / Bordwell D., Thompson V. Kyiv; New-York: McGraw-Hill.
- Cousins, M. (2004). *The Story of Film*. Thunder's Mouth Press.
- Epstein, M. (1998). *Hitchcock, Selznick and the End of Hollywood American Masters* (TV Series). URL: <https://www.imdb.com/title/tt0181577/>
- Longworth, K. (2015). *Portrait of Jennie*. The terrible doomed romance of David O. Selznick and Jennifer Jones. Slate–Nov, 25. URL: <https://slate.com/culture/2015/11/the-terrible-doomed-romance-of-david-o-selznick-and-jennifer-jones.html>
- Puttnam, D. *Movies and Money*. Knopf Doubleday Publishing Group; Reprint edition (January 1, 2000).
- Thomson, D. *Showman: The Life of David O. Selznick*. Knopf; First Edition (October 20, 1992).
- Selznick, D. O. (1989). *Memo from David Selznick* / Behlmer R., Behrman S. D., Selznick D. Los Angeles: Samuel French.
- Selznick, D. O. *Quotes*. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0006388/quotes/>

Selznick, I. M. *A Private View*. Knopf; First Edition (May 12, 1983) URL: <https://archive.org/details/privateview0000selz>

Vertrees, A. D. (1997). *Selznick's vision: «Gone with the wind» and Hollywood filmmaking*. Austin: Texas Press University.

References

Bordwell, D. (1994). *Film history. An introduction* / Bordwell, D., Thompson, V. Kyiv; New-York: McGraw-Hill.

Cousins, M. (2004). *The Story of Film*. Thunder's Mouth Press.

Epstein, M. (1998). *Hitchcock, Selznick and the End of Hollywood American Masters* (TV Series). URL: <https://www.imdb.com/title/tt0181577/>

Longworth, K. (2015). *Portrait of Jennie*. The terrible doomed romance of David O. Selznick and Jennifer

Jones. Slate–Nov, 25. URL: <https://slate.com/culture/2015/11/the-terrible-doomed-romance-of-david-o-selznick-and-jennifer-jones.html>

Puttnam, D. *Movies and Money*. Knopf Doubleday Publishing Group; *Reprint edition* (January 1, 2000).

Thomson, D. *Showman: The Life of David O. Selznick*. Knopf; First Edition (October 20, 1992).

Selznick, D. O. (1989). *Memo from David Selznick* / Behlmer, R., Behrman, S. D., Selznick, D. Los Angeles: Samuel French.

Selznick, D. O. *Quotes*. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0006388/quotes/>

Selznick, I. M. *A Private View*. Knopf; First Edition (May 12, 1983) URL: <https://archive.org/details/privateview0000selz>

Vertrees A. D. (1997). *Selznick's vision: «Gone with the wind» and Hollywood filmmaking*. Austin: Texas Press University.

Moussienko Oksana Oleksandrivna

Filmmakers with Ukrainian roots: producer David Selznick

Abstract. The article discusses important milestones of the cinematographer David O. Selznick, one of the world-known producers, who combined in himself qualities of a talented organizer and creative personality, which had a positive impact on the process of creating a film. The experience of Selznick's organizational and creative work is widely used in the world of cinema until today. **The purpose of the study** is to show the role of the producer in the film process on the basis of D. Selznick's activity, whose experience, achievements and miscalculations can become a guide in practical activity and a basis for theoretical generalizations. **Research methodology.** The author uses both analytical and synthetic approaches to address the issues raised in this article. The author also relies on the personalist method, since the personal traits of a film producer are of great importance in creating a screen product. The historical approach is also important, as it makes it possible to take into account all the social, economic and cultural circumstances in which the production activity is realized. The **scientific novelty** of the article lies in the fact that for the first time in Ukrainian film studies, the activities of David Selznick, one of the most prominent producers in the history of cinema, are analyzed. Selznick made not only a significant contribution to the history of the film process, but also proved himself as a creative personality, solving purely artistic problems while making a film. **Conclusions.** David Selznick has proven in his practice that a producer is not only an organizer of film production, paving the way for the film to reach the audience, but at the same time makes every effort to ensure that the film does not lose its artistic merits. Producers of D. Selznick's level combine all the elements of the film in their creative work, give it artistic integrity, and control the entire process of working on a screen work from the idea to its meeting with the audience.

Keywords: producer, director, casting, editing.

Сушко Павло Миколайович,
аспірант кафедри продюсерства
аудіовізуального мистецтва та виробництва.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Pavlo Sushko,
Postgraduate student of the Audiovisual Art
Production and Productions Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
Theatre, Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

МОДЕРНІЗАЦІЯ ПІДГОТОВКИ ПРОДЮСЕРІВ В УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Анотація. Мета статті – виявлення і аналіз ключових проблем функціонування системи підготовки продюсерів в Україні, а також визначення перспектив модернізації зазначеної системи з урахуванням сучасних тенденцій розвитку аудіовізуальної сфери. **Методологія дослідження.** Для дослідження основних проблем і перспектив модернізації системи підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва використано системний і порівняльний підходи, проблемно-аналітичний аналіз, а також методи наукового аналізу, порівняння і узагальнення. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що запропоновано організаційно-правові заходи модернізації підготовки продюсерів в Україні, які передбачають розвиток майданчиків для обміну досвідом між індустрією, викладачами та студентами, посилення міжнародної співпраці, оновлення переліку професій спеціальностей, розширення програм стажувань, збільшення обсягу та підвищення ефективності практичних занять для студентів як творчих, так і технічних спеціальностей, впровадження кращого зарубіжного досвіду. Доведено, що вищезазначені заходи загалом сприятимуть підвищенню конкурентоспроможності українських продюсерів на міжнародному ринку та забезпечать їхню ефективну інтеграцію в сучасне професійне середовище. **Висновки.** Показано, що вітчизняна система підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва стикається з низкою проблем (деякі з них мають об'єктивний характер – російсько-українська війна, трансформація ринку праці тощо, деякі – суб'єктивний, зокрема йдеться про позицію окремих представників сфери креативних індустрій, існування неформальних практик), ключовими з яких є часткова невідповідність освітніх програм сучасним вимогам, недосконалість нормативно-правової бази, розрив між теоретичною підготовкою та практичною діяльністю, брак фінансування та ресурсів, відтік кадрів через російсько-українську війну тощо.

Ключові слова: аудіовізуальна сфера, аудіовізуальне мистецтво та виробництво, продюсер, продюсування, сфера креативних індустрій, підготовка спеціалістів, модель підготовки.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У сучасних умовах розвитку креативної індустрії в Україні підготовка кваліфікованих продюсерів набуває особливої актуальності. Це пов'язано як з інтеграцією нашої країни у євро-

пейський політико-економічний і культурно-гуманітарний простір, так і з тим значенням, яке креативні індустрії відіграють у формуванні та розвитку модерної української нації. Останнє безпосередньо впливає на здатність активно та ефек-

тивно протидіяти російській агресії, яка триває впродовж останніх десятиліть і значною мірою стосувалася й культурно-мистецького простору. Виходячи з цього, роль продюсера суттєво зростає, оскільки йдеться не лише про суто професійні, а й державотворчі функції.

Водночас, наявна сьогодні в Україні модель підготовки продюсерів в аудіовізуальній сфері частково не відповідає вимогам сучасного ринку, що, у свою чергу, створює численні виклики як для навчальних закладів і майбутніх фахівців, так і кіноіндустрії загалом. Виходячи з цього, доцільно зосередитися на організаційно-правових механізмах модернізації підготовки продюсерів в Україні, акцентуючи увагу на проблемах і перспективах цього процесу.

Мета статті полягає у виявленні й аналізі ключових проблем функціонування системи підготовки продюсерів в Україні, а також визначенні перспектив модернізації зазначеної системи з урахуванням сучасних тенденцій розвитку аудіовізуальної сфери.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Дослідженню проблем і перспектив модернізації підготовки продюсерів в Україні присвячені праці вітчизняних дослідників: А. Алфьорової, З. Алфьорової, О. Безгіна, О. Безручка, С. Волкова, І. Зязюна, Р. Росляка; осмисленню філософії культурно-мистецької освіти – І. Кузнєцової та інших.

Сучасним проблемам управління вищою освітою, у тому числі особливостям вітчизняної підготовки фахівців у сфері культури та мистецтва, присвячені праці І. Кочарян. Історіографія питання висвітлювалась у дослідженнях Л. Брюховецької, І. Зубавіної, В. Миславського, Г. Погребняк, М. Ткаченко, Є. Ємельянова.

Діяльність продюсера та специфіку становлення професії у французькій та американській моделі продюсерства розглядали О. Мусієнко, О. Стогній тощо.

Водночас, слід зазначити, що до сьогодні ще суттєво бракує комплексних наукових досліджень, присвячених саме виявленню проблем і перспектив модернізації підготовки продюсерів в Україні, що й обумовлює актуальність представленого дослідження.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні система підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні зіштовхується із низкою викликів і проблем. Деякі з них

мають об'єктивний характер (російсько-українська війна, трансформація ринку праці тощо), деякі – суб'єктивний (позиція окремих представників сфери креативних індустрій, існування неформальних практик). Аналіз наукових та аналітичних джерел, дані соціологічних досліджень, а також позиції представників професійної спільноти, дає змогу виокремити ключові проблеми вітчизняної системи підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва, а саме: 1) певний розрив між освітніми програмами, які розробляють вищі навчальні заклади, та потребами роботодавців, спричинений нездатністю останніх адекватно сформулювати свої запити та вчасно адаптуватися до новітніх викликів і потреб ринку; 2) недосконала нормативно-правова база, що регулює процес підготовки продюсерів та їх подальшу практичну діяльність. Це створює суттєві перешкоди для працевлаштування випускників та їх ефективної інтеграції у професійне середовище; 3) відсутність тісної й ефективної співпраці між навчальними закладами та кінокомпаніями, що суттєво обмежує можливості студентів щодо проходження стажувань і практики; 4) відтік підготовлених кадрів через повномасштабне російське вторгнення. Чимало кінематографістів стали до лав Збройних Сил України або виїхали за кордон, що створило додаткові труднощі для індустрії, яка вже потерпає через дефіцит кваліфікованих спеціалістів. Це у свою чергу актуалізує необхідність підготовки нових кадрів і посилення відповідної підтримки як з боку держави, так і бізнесу; 5) дещо застаріла матеріально-технічна база, а також проблеми фінансового забезпечення (недостатнє фінансування й обмежений доступ до ресурсів є традиційною проблемою вітчизняної освітньої системи загалом (Квєцко & Марусик, 2023).

Розглянемо й проаналізуємо детальніше вищезазначені проблеми. Сьогодні, на думку вітчизняних дослідників, ключовою проблемою в підготовці фахівців в Україні є невідповідність системи освіти потребам національної економіки та суспільства. Так, згідно зі звітом Світового банку «Дослідження сфери освіти в Україні. До більшої результативності, справедливості та ефективності», система підготовки кваліфікованих кадрів не відповідає вимогам ринку праці (Gresham & Ambasz, 2019, EP). На думку українських науковців В. Сидоренка та В. Кулішова, причина полягає передусім «...у відсутності налагодженої схеми

партнерських зв'язків між бізнесом, роботодавцями, ринком праці й закладами освіти» (Сидоренко, Кулішов & Торба, 2023, с. 1-15). Певним чином це стосується й аудіовізуальної сфери, однак проблема тут радше у нездатності роботодавців чітко сформулювати перелік своїх очікувань і вимог, а також певній консервативності професійної спільноти, яка (на відміну від системи освіти) вкрай повільно впроваджує інновації.

Вчені-мистецтвознавці О. Квецко та Н. Марусик слушно зазначають, що «важливим є партнерство з різними секторами, починаючи від державних інституцій і закінчуючи приватним сектором та громадськістю. Комплексний підхід, що враховує потреби ринку праці, технологічний прогрес та культурні цінності, сприятиме створенню стійкої системи мистецької освіти» (Квецко & Марусик, 2023, с. 141-146). Однак це потребує зусиль з боку усіх сторін, передусім – приватного сектору та, частково, громадськості, які виступають своєрідним «замовником» освітніх послуг. Оскільки активність останніх у зазначеній сфері залишає бажати кращого, ринок праці в Україні, як загалом, так і в аудіовізуальній сфері, характеризується браком фахівців з релевантними навичками, необхідними для задоволення економічних і соціокультурних викликів, що постали перед державою. Водночас різноманітні дослідження, зокрема звіти Світового банку «Навички для сучасної України» фактично перекладають відповідальність на систему освіти, яка, як зазначається, по-перше, впроваджує ринково орієнтовані реформи дуже повільно, по-друге, їй бракує гнучкості та стандартів якості. Це відбувається через те, що у подібних дослідженнях переважно опитують роботодавців, які вважають, що освітня система «не готує достатньої кількості фахівців з практичними навичками, необхідним рівнем знань та актуальними компетенціями» (Сидоренко, Кулішов & Торба, 2023). Як наслідок, на їх думку, необхідні навички розвиваються переважно «в процесі неформального і формального навчання, а також під час професійної підготовки на робочому місці» (Сидоренко, Кулішов & Торба, 2023). Водночас, позиція представників освітньої спільноти, як правило, взагалі не представлена у подібного роду дослідженнях.

Безперечно, вищезазначені фактори значною мірою характерні й для системи підготовки продюсерів в Україні загалом. Але слід зауважити,

що проблеми та перспективи розвитку системи підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні мають і свою «професійну» специфіку.

Зокрема, проблема якості освітніх програм у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва не зводиться виключно до науково-освітньої складової (з нею якраз проблем немає, адже всі програми вчасно оновлюються або змінюються відповідно до новітніх викликів і запитів). Водночас, значним залишається розрив між підготовкою продюсерів та їх безпосередньою практичною діяльністю, що найбільш помітно у контексті реалізації міжнародних проєктів. Втім, зазначена проблема успішно долається шляхом створення креативного середовища в університетах і міждисциплінарної інтеграції, які дають можливість формувати гармонійно розвинену особистість, що, у свою чергу, є невід'ємною якістю успішного та затребуваного фахівця у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва (Alforova, Norevalov, Marchenko, Kotlyar & Hrubych, 2021, EP).

Разом з тим, на нашу думку, не слід забувати про те, що процес розробки та зміни програми навчання займає певний час. І тут варто нагадати, що саме в 2021 році в КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого була сформована кафедра продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва – базовий підрозділ Університету в структурі Інституту екранних мистецтв, яка створена з метою посилення якості підготовки професійних кадрів за освітньо-професійним програмами «Організація кінотелевиробництва» та «Продюсерство з аудіовізуального мистецтва та виробництва» відповідно до європейських стандартів. Впровадження останніх, що цілком природно, потребує не лише відповідних зусиль, а й часу.

Безумовно, сучасна система кіноосвіти в Україні потребує певної модернізації, зокрема, активнішого впровадження міжнародних практик, актуалізації навчальних програм, створення механізмів співпраці з індустрією, а також оновлення переліку професій. Такі зміни допоможуть підвищити конкурентоспроможність українських фахівців на міжнародному ринку та забезпечать їх ефективну інтеграцію в сучасне професійне середовище.

При цьому ми погоджуємось із думкою дослідників, що «основою сучасної інноваційної професійної освіти має бути підготовка фахівців для роботи в майбутньому для потреб економі-

ки країни, прогнозування затребуваних на ринку праці компетентностей і часткових кваліфікацій, навичок soft і hard skills та сфер діяльності, компетенцій для повоєнного відновлення України» (Сидоренко, Кулішов & Торба, 2023, с. 1-15).

Одна із вищезазначених проблем та шляхи її вирішення ґрунтовно проаналізована вітчизняною науковицею З. Алфьоровою, яка звертає увагу на нові комунікативно-освітні стратегії діджиталізованого навчання змішаного типу. Такі стратегії спираються на принципи мережевого спілкування та навчання, ризомного за своєю суттю, коли «"вертикаль" "педагог – учень" замінюється на "горизонталь" "учень – педагог – учень"». При цьому дуальність такого навчання, урахування індивідуальної траєкторії навчання здобувачем освіти, запрограмована новітніми нормативними актами мистецької освіти, реалізується як через онлайн-платформи, так і через літні освітні резиденції, які активно на сьогодні підтримує Український культурний фонд» (Алфьорова, 2021, с. 140-147).

Як бачимо, ключові проблеми кіноіндустрії залишаються актуальними й досі. Для їх вирішення, на нашу думку, важливим є діалог між державою, кіноіндустрією і системою освіти. Кожна з цих сфер робить свій внесок і взаємодіє з іншими для забезпечення якісної та сучасної освіти продюсера аудіовізуального мистецтва та виробництва (рис. 1).



Рис. 1. Взаємодія держави, кіноіндустрії та системи освіти у підготовці продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва

У зазначеній взаємодії держава відіграє провідну роль у розвитку продюсерської освіти через створення та впровадження відповідної нормативно-правової бази. Вона визначає стандарти освіти, регулює акредитацію навчальних закладів і встановлює вимоги до програм і кваліфікацій продюсерів. Державна підтримка може забезпе-

чити фінансову допомогу у створенні сучасних навчальних програм, обладнання та інфраструктури для підготовки продюсерів.

Так, у Закон України про «Про вищу освіту» (2014) був «уведений концепт «мистецька освіта», який виокремив цей сегмент сфери освіти як особливий. До цього сегменту була віднесена освіта в сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва (спеціальність 021). Під проводом НМК МОН України у 2019 р. були затверджені Стандарти вищої освіти першого та другого рівня (бакалавр та магістр), зараз експертизу проходить Стандарт молодшого бакалавра з цієї спеціальності. Паралельно до процесу стандартизації, зі створенням Національного агентства з якості вищої освіти розпочалися процеси акредитацій освітньо-професійних програм з цієї спеціальності з метою підвищення якості підготовки кадрів для галузі» (Алфьорова, 2021, с. 140-147).

Водночас, як зазначають науковці, сьогодні «наукового осмислення та довгострокового планування подальших кроків у реформуванні в аудіовізуальній освіті в Україні немає. Довгострокове планування реалізації реформ потребує не тільки вибудовування "вертикалі" управлінсько-організаційного характеру для контролю над якістю освіти в цій сфері, але глибинного дослідження основних тенденцій у зміні ринку праці, освітніх потреб у цій галузі та, відповідно, усього спектра проблем власне ринку освітніх послуг з цієї спеціальності» (Там само).

У свою чергу кіноіндустрія є ключовим гравцем у формуванні програми підготовки продюсерів. Це може бути здійснено через партнерство з навчальними закладами та активну участь фахівців кіноіндустрії у процесі навчання. Відгуки, рекомендації та фахові знання від практиків-продюсерів допомагають студентам отримати реальні уявлення про вимоги й потреби галузі. Крім того, стажування, майстер-класи і співпраця з кіностудіями та продюсерськими компаніями можуть забезпечити студентам практичний досвід і зв'язки в кіноіндустрії.

Нарешті, система освіти відіграє ключову роль у навчанні та підготовці продюсерів. Вона розробляє та забезпечує навчальні програми, курси та ресурси, необхідні для формування комплексних знань і навичок у майбутніх продюсерів. Система освіти також впроваджує інноваційні методи навчання, включаючи практичні вправи,

проекти та колективну роботу, що допомагають студентам розвивати свої творчі, аналітичні та керівницькі навички. Вітчизняні науковці звертають особливу увагу на розвиток проєктно-орієнтованого навчання. Як наслідок, «діюча система підготовки кадрів у творчих майстернях була доповнена системою проєктів, де студенти не лише відпрацьовують свої професійні навички та вміння, а й занурюються в середовище, наближене до реалій кіно- та телеіндустрії. Запропонований проєктний підхід ґрунтується на таких принципах: спільне виконання завдань у творчих групах, за складом, наближеним до реального кіно- та телевиробництва; проєктне виконання практичної роботи» (Alforova, Horevalov, Marchenko, Kotlyar & Hrubych, 2021, EP).

Крім того, співпраця між системою освіти та кіноіндустрією дає змогу студентам отримати практичний досвід через стажування, професійні практики та профорієнтаційні програми.

Разом з тим, «такі сфери навчальної діяльності, як практичні заняття, стажування (практика) і міжнародні обміни, схоже, не дуже ефективно розвинені й потребують вдосконалення (наприклад, розширення можливостей міжнародної професійної взаємодії на базі освітнього закладу, збільшення кількості й покращення змістовного, профільного наповнення практичних занять, забезпечення закладами ширших можливостей для практики студентів, розвиток можливостей спілкування студентів із представниками сучасної індустрії)» (*Оприлюднено результати системного дослідження кіноосвіти*, 2021, EP).

Узагальнюючи, зазначимо, що діалог між державою, кіноіндустрією і системою освіти є важливим для підготовки продюсерів, оскільки він допомагає врахувати потреби і вимоги кіноіндустрії, забезпечує актуальність навчальних програм і практичний досвід студентів. Цей діалог також сприяє модернізації й оновленню продюсерської освіти, що надає студентам можливість отримати комплексну й актуальну підготовку для успішної кар'єри в кіноіндустрії.

Не менш важливим є визначення перспективних напрямів модернізації підготовки продюсерів в Україні, які, передусім, мають базуватися на врахуванні практичної складової як під час, так і після навчання. Так, голова Асоціації кіноіндустрії України Дмитро Суханов переконує, що «створення майданчика для обміну досвідом між індустрією,

викладачами та студентами в рамках кіноосвіти в Україні є кроком у модернізації цієї галузі. Такий майданчик може використовувати інші форми, як кінокампус або іншу форму державно-приватного партнерства, або ж представництво промисловості в наглядових радах навчальних закладів. Наприклад, ідея коворкінгу на базі Київського національного університету театру, кіно та телебачення імені Карпенка-Карого, може стати прекрасним прикладом такого майданчика. Таке місце, де студенти можуть збиратися, дивитися фільми, запрошувати лекторів і взаємодіяти з професіоналами кіноіндустрії, створювати сприятливу атмосферу для обговорення трендів, обміну досвідом та навчання» (Дмитро Суханов, 2021, EP).

На його думку, «цей майданчик повинен мати незалежний статус від керівництва вишу і функціонувати під керівництвом студради або аналогічної організації. Це дозволяє забезпечити незалежність та вільний обмін ідеями між усіма учасниками процесу. Важливо зазначити, що формат та організація майданчика для обміну досвідом вирішується кожним навчальним закладом окремо, враховуючи його потреби, можливості та специфіку. Головна мета у створенні зручної платформи, де студенти, викладачі та представники кіноіндустрії безкоштовно зустрічаються, спілкуються та обмінюються досвідом» (Дмитро Суханов, 2021, EP).

Водночас вважаємо, що утворення та функціонування таких спільних майданчиків можливе саме завдяки механізму державно-приватного партнерства, що сприятиме розвитку студентів, оновленню навчальних програм із залученням практиків кіноіндустрії тощо.

Підсумовуючи, зазначимо, що, на нашу думку, для досягнення успішного обміну досвідом між індустрією, викладачами та студентами важливо врахувати декілька аспектів, які сприятимуть ефективному функціонуванню такого майданчика.

По-перше, залучення кращих представників кіноіндустрії до наглядових рад або консультативних органів навчальних закладів забезпечить прямий контакт із професіоналами. Це дає змогу студентам і викладачам отримувати актуальну інформацію про тренди, виклики та можливості в галузі. Також важливим є те, що члени наглядової ради можуть «організовувати вивчення передового досвіду підготовки фахівців театрального мистецтва, кіномистецтва і телебачення в інших закладах вищої освіти»

ти, освітніх та наукових установах, організаціях, надавати рекомендації Вченій раді та керівництву Університету щодо його поширення в практичній діяльності підрозділів Університету» (*Положення про наглядову раду...*, 2020, ЕР).

По-друге, забезпечення співпраці між іншими навчальними закладами, які мають спеціалізацію в різних галузях кіноіндустрії, дають можливість створити майданчик, де можна обмінюватися знаннями та досвідом між різними сферами.

По-третє, запрошення відомих фахівців і досвідчених професіоналів для проведення лекцій, семінарів і майстер-класів дає студентам можливість навчатися від кращих представників галузі. Адже такі зустрічі сприяють обміну практичними знаннями та розвитку мережі професійних контактів.

По-четверте, організація програми стажування, міжнародних обмінів і резиденції для студентів у кінокомпаніях та продюсерських студіях дасть їм змогу отримати практичний досвід роботи на реальних проєктах та впроваджувати отримані знання на практиці. Наприклад, саме так робиться в Британській кіноакадемії (BAFTA), яка пропонує програми підтримки для молодих кінематографістів, включаючи резиденції та стажування за кордоном чи в Американському інституті кіномистецтва (AFI) та Університеті Південної Каліфорнії (USC), які пропонують студентам можливість проходити стажування у великих кінокомпаніях, що дає можливість студентам отримувати реальний досвід і контакти в індустрії.

По-п'яте, створення програми професійного наставництва, де викладачі та студенти мають можливість працювати під керівництвом досвідчених професіоналів з кіноіндустрії, сприяти передачі цінного досвіду, особистісному та професійному зростанню молодих продюсерів, а в перспективі й працевлаштування.

Реалізація представлених ідей і підходів сприятиме успішному обміну досвідом між індустрією, викладачами та студентами в рамках кінокампусу для продюсерів. Важливо створити стимулююче середовище, де студенти мають можливість зустрічатися з професіоналами галузі, отримувати актуальну інформацію, вдосконалювати свої навички та збагачувати свої знання.

Існування такого майданчика сприятиме зміцненню зв'язків між академічними закладами та кіноіндустрією, розвитку креативності, інновацій і підприємництва в кіносфері. Крім того, взаємодія

між студентами, викладачами та професіоналами створює умови для зростання нового покоління кінофахівців, зокрема продюсерів, які будуть готові до сучасних викликів і можливостей у кіноіндустрії. На нашу думку, реалізація такого майданчика може відрізнитися для кожного навчального закладу, а рішення щодо конкретних деталей і формату має бути покладено на керівництво навчального закладу та студентської ради. Дискусії, забезпечення відкритості, співпраці та регулярного обміну інформацією між усіма сторонами є ключовими елементами успіху в розвитку кінокампусу.

Крім того, оскільки підготовка продюсерів здійснюється на основі міждисциплінарного підходу, на нашу думку, формальна освіта у досліджуваній галузі має охоплювати більший спектр професій, що сприятиме, по-перше, підвищенню загальної якості навчання, по-друге, залученню ширшого кола фахівців і потенційних абітурієнтів, по-третє, ефективному поєднанню теорії та практики. Це підтверджують і результати емпіричних досліджень, згідно з якими сьогодні «кіногалузі не вистачає цілого прошарку фахової передвищої освіти, де могли б отримати освіту такі фахівці: другий режисер, скрипт-супервайзер, лінійний продюсер, гафер, освітлювач, фокус-пулер, оператор стедикаму і крана, механік камер, директор виробництва і локейшн-менеджер. Більшості цих професій не існує навіть на рівні класифікатора» (*Оприлюднено результати системного дослідження кіноосвіти*, 2021, ЕР).

Дослідниця З. Алфьорова вбачає, що «ще одним шляхом продовження реформування аудіовізуальної освіти в умовах турбулентності, стає розуміння того, що при поступовому зростанні в Україні проценту фрілансерів у цій галузі, система змішаної профільної освіти повинна стати більш універсалізованою та індивідуалізованою. Оскільки сучасний фрілансер не тільки продюсер або режисер тощо» (Алфьорова, 2021, с. 140-147).

Відповідно правильно було б давати потенційним абітурієнтам чітке розуміння кар'єрного зростання та опанування суміжних професій впродовж навчання, що є важливою складовою процесу підготовки продюсерів. Зокрема, «загалом оптимальним терміном для профільної мистецької освіти було б у середньому 3 роки, для фахової передвищої 2 роки, для вищої – 4 або 5 років» (*Оприлюднено результати системного дослідження кіноосвіти*, 2021, ЕР). Це цілком слушна пропози-

ція, яку потрібно довести до рівня конкретних рекомендацій та інкорпорувати у оптимальну модель підготовки продюсерів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва.

Нарешті, вкрай важливо наголосити і на впровадженні кращого зарубіжного досвіду розглянутих європейських шкіл, а саме – стажування на кіностудіях та участі у кінофестивалях. Посилення співпраці між навчальними закладами та кінофестивалями, студіями та проєктами дає змогу студентам отримати можливість реалізовувати свої проєкти, брати участь у зйомках і практикувати свої навички в реальних умовах. Німецька кіношкола HFF Мюнхен активно співпрацює з кіноіндустрією, надаючи студентам можливість брати участь у зйомках реальних кінопроєктів. Це дає їм змогу отримати практичний досвід і налагодити контакти з професіоналами. Програми включають регулярні майстер-класи та семінари за участю відомих продюсерів і режисерів.

Програми навчання в США часто включають в себе практичні проєкти, де студенти працюють над реальними кінопроєктами під керівництвом досвідчених продюсерів. Національна школа кіно і телебачення (NFTS) у Великій Британії відома своїм підходом до міжнародної копродукції. Студенти мають можливість працювати над проєктами, які включають партнерів із різних країн, що допомагає їм розуміти тонкощі міжнародного співробітництва.

Французька кіношкола La Fémis приділяє велику увагу навчанню студентів щодо фінансових і правових аспектів продюсування. Це включає курси з фінансового планування, бюджету та укладання контрактів.

Таким чином, вкрай важливо включати елементи практичного навчання, стажувань, міжнародної копродукції, фінансової та правової підготовки, а також сучасних цифрових технологій у загальну систему підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні. Це допоможе студентам отримати необхідні знання та навички, які потрібні для успішної кар'єри в сучасній кіноіндустрії. Водночас – імплементація зарубіжного досвіду у підготовку продюсерів в Україні, а саме програми стажувань і практики (США, Німеччина); фокус на копродукції та міжнародних проєктах (Велика Британія); фінансова та правова підготовка (Франція) суттєво підви-

щать якість освіти та підготовку висококваліфікованих кадрів.

Висновки. У представленому дослідженні визначено основні проблеми та виклики, з якими стикається система підготовки продюсерів аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні, а саме: часткова невідповідність освітніх програм сучасним вимогам; недосконалість нормативно-правової бази; розрив між теоретичною підготовкою та практичною діяльністю; застаріла матеріально-технічна база; проблеми фінансування та ресурсів; відтік кадрів через російсько-українську війну, що створює серйозні перешкоди для підготовки висококваліфікованих продюсерів.

Запропоновано організаційно-правові заходи модернізації підготовки продюсерів в Україні, зокрема: розвиток майданчиків для обміну досвідом між індустрією, викладачами та студентами; посилення міжнародної співпраці – розширення міжнародного обміну, участь у міжнародних проєктах і програмах для обміну найкращими практиками; розширення переліку професій спеціальностей, внесення до їх переліку професії лінійного продюсера, а також оновлення переліку професій у рамці кваліфікацій; розширення програм стажувань і резиденцій, а також збільшення обсягу та підвищення ефективності практичних занять для студентів як творчих, так і технічних спеціальностей (це надасть їм можливість на практиці випробувати та закріпити необхідні навички та знання); впровадження кращого зарубіжного досвіду – програми стажувань і практики (США, Німеччина); фокус на копродукції та міжнародних проєктах (Велика Британія); фінансова та правова підготовка (Франція).

Вищезазначені заходи сприятимуть не лише підвищенню конкурентоспроможності українських продюсерів на міжнародному ринку, а й забезпечать їхню ефективну інтеграцію у сучасне професійне середовище.

Джерела та література

- Alforova, Z. I., Horevalov, S. I., Marchenko, S. M., Kotlyar, S. V., & Hrubykh, K. V. (2021). Professional Training of Specialists in Audio-Visual Art: Problems and Prospects. *Journal of Higher Education Theory and Practice*. Nr 21(14). <https://doi.org/10.33423/jhetp.v21i14.4803>

- Gresham, J. & Ambasz, D. Ukraine – Resume Flagship 2019. Report: Overview (Ukrainian). Washington, D.C. : World Bank Group. <https://bit.ly/40vPe76>
- Алфьорова, З. І. (2021). Сучасні тенденції в аудіовізуальній освіті в Україні: необхідність продовження реформ. *Emerging Trends in Academic Research: Conference Proceedings of the 1st International Conference*, February 10-12. Dublin, Ireland, Primedia elaunch LLC. С. 140-147.
- Дмитро Суханов: Формальна кіноосвіта в Україні потребує реформування (30 жовтня 2021). *ГО «Детектор медіа»* : офіційний сайт. URL: <https://detector.media/community/article/193333/2021-10-30-dmytro-sukhanov-formalna-kinoosvita-v-ukraini-potrebuie-reformuvannya/>
- Квецко, О. & Марусик, Н. (2023). Проблеми та перспективи мистецької освіти в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук*, № 70 (1). С. 141-146. DOI:10.24919/2308-4863/70-1-20
- Оприлюднено результати системного дослідження кіноосвіти в Україні (10 листопада 2021). *Державне агентство України з питань кіно : офіційний сайт*. URL: <http://surl.li/gzaea>
- Положення про наглядову раду* Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого № 47-Д від 30 червня 2020 року. URL: <https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/04/Polozhennia-pro-nahliadovu-radu-2020.pdf>
- Сидоренко, В. В., Кулішов, В. С. & Торба, Н. Г. (2023). Інноваційні підходи до організації видів практик здобувачів вищої освіти в період воєнного стану. *Вісник Національної академії педагогічних наук України*. Вип. 5 (1). С. 1-15. DOI:10.37472/v.naes.2023.5110
- Gresham, J. & Ambasz, D. Ukraine – Resume Flagship 2019. Report: Overview (Ukrainian). Washington, D.C. : World Bank Group. <https://bit.ly/40vPe76> [in English]
- Alforova, Z. I. (2021). Suchasni tendentsii v audiovizualnii osviti v Ukraini: neobkhdnist prodovzhennia reform [Modern trends in audiovisual education in Ukraine: the need to continue reforms.]. *Emerging Trends in Academic Research: Conference Proceedings of the 1st International Conference*, February 10-12, 2021. Dublin, Ireland, Primedia elaunch LLC. P. 140-147. [in Ukrainian]
- Dmytro Sukhanov: Formalna kinoosvita v Ukraini potrebuie reformuvannia [Dmytro Sukhanov: Formal film education in Ukraine needs reform]. (30 zhovtnia 2021). *HO «Detektor media»* : ofitsiyni sait. URL: <https://detector.media/community/article/193333/2021-10-30-dmytro-sukhanov-formalna-kinoosvita-v-ukraini-potrebuie-reformuvannya/>
- Kvetsko, O. & Marusyk, N. (2023). Problemy ta perspektyvy mystetskoï osvity v Ukraini [Problems and prospects of art education in Ukraine]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, Nr 70 (1). P. 141-146. DOI:10.24919/2308-4863/70-1- 20. [in Ukrainian]
- Opryliudneno rezultaty systemnoho doslidzhennia kinoosvity v Ukraini [The results of a systematic study of film education in Ukraine have been made public]. (10 lystopada 2021). *Derzhavne ahentstvo Ukrainy z pytan kino* : ofitsiyni sait. URL: <http://surl.li/gzaea> [in Ukrainian]
- Polozhennia pro nahliadovu radu* Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho №47-D (30 chervnia 2020 roku) [Regulations on the Supervisory Board of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television]. URL:<https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/04/Polozhennia-pro-nahliadovu-radu-2020.pdf> [in Ukrainian]
- Sydorenko, V. V., Kulishov, V. S. & Torba, N. H. (2023). Innovatsiini pidkhody do orhanizatsii vydiv praktyk zdobuvachiv vyshchoi osvity v period voiennoho stanu [Innovative approaches to the organization of types of practices of higher education students during martial law]. *Visnik Natsionalnoyi akademiyi pedagogichnih nauk Ukrayini*. Vup. 5 (1). P. 1-15. DOI:10.37472/v.naes.2023.5110. [in Ukrainian]

References

- Alforova, Z. I., Horevalov, S. I., Marchenko, S. M., Kotlyar, S. V., & Hrubykh, K. V. (2021). Professional Training of Specialists in Audio-Visual Art: Problems and Prospects. *Journal of Higher Education Theory and Practice*. Nr 21(14). <https://doi.org/10.33423/jhetp.v21i14.4803> [in English]

Pavlo Sushko

**Modernization of training of producers in Ukraine:
problems and prospects**

Abstract. Purpose. The purpose of the article is to identify and analyze the key problems of the functioning of the producer training system in Ukraine, as well as to determine the prospects for the modernization of the specified system, taking into account the current trends in the development of the audiovisual sphere. In the modern conditions of the development of the creative industry in Ukraine, the training of qualified producers is becoming particularly relevant. This is related both to the integration of our country into the European political-economic and cultural-humanitarian space, and to the importance that creative industries play in the formation and development of the modern Ukrainian nation. Based on this, the role of the producer grows significantly, since it is not only about purely professional, but also state-building functions. **Research methodology.** Systematic and comparative approaches, problem-analytical analysis, as well as methods of scientific analysis, comparison and generalization were used to study the main problems and prospects of modernization of the system of training producers in the field of audio-visual art and production. **The scientific novelty.** Organizational and legal measures to modernize the training of producers in Ukraine are proposed, which include the development of platforms for the exchange of experience between the industry, teachers and students, strengthening international cooperation, updating the list of professional specialties, expanding internship programs, increasing the volume and increasing the effectiveness of practical classes for students as creative, as well as technical specialties, implementation of the best foreign experience. It has been proven that the above-mentioned measures in general will contribute to increasing the competitiveness of Ukrainian producers on the international market and will ensure their effective integration into the modern professional environment. **Conclusions.** It is shown that the domestic system of training producers of audio-visual art and production faces a number of problems (some of them are objective in nature – the Russian-Ukrainian war, the transformation of the labor market, etc., some are subjective, in particular, we are talking about the position of individual representatives of the field of creative industry, the existence of informal practices), the key ones of which are the partial inconsistency of educational programs with modern requirements, the imperfection of the regulatory and legal framework, the gap between theoretical training and practical activities, the lack of funding and resources, the outflow of personnel due to the Russian-Ukrainian war, etc.

Keywords: audio-visual sphere, audio-visual art and production, producer, production, sphere of creative industries, training of specialists, model of training.

Демура Алла Анатоліївна,
аспірантка кафедри кінознавства.
Київський національний університет
театру кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Alla Demura,
Postgraduate student of Film Studies
Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

КУЛЬТУРНА ТРАВМА: РОЛЬ ЕКРАНА У ФОРМУВАННІ КОЛЕКТИВНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ПІД ВПЛИВОМ ПЕРЕЖИТОГО БОЛЮ

Анотація. *Мета статті* – дослідження ролі кіноекрана в конструюванні колективної ідентичності через репрезентацію культурної травми, спричиненої масовими стражданнями. Зроблено спробу проаналізувати, як кінематографічні образи та наративи впливають на формування спільної пам'яті, колективного досвіду й суспільного осмислення травматичних подій, що стали частиною історичної та культурної спадщини. **Методологія дослідження.** В процесі опрацювання теми застосовано низку наукових методів і підходів, що сприяли всебічному вивченню проблеми. Аналітичний метод використовувався для глибокого осмислення кінематографічних підходів до репрезентації травматичних подій. Методи систематизації та узагальнення дали змогу структурувати різноманітні наукові підходи до вивчення *кіно травми* (термін Дженет Вокер), виокремити ключові закономірності в репрезентації травми на екрані та дослідити її вплив на емоційний досвід аудиторії. Кроскультурний метод застосовано для порівняння різних національних і культурних контекстів у висвітленні теми травми в кінематографі, що допомогло виявити особливості сприйняття травматичних наративів у різних країнах та їхній вплив на глядача. Міждисциплінарний підхід, поєднуючи знання з галузей культурології, соціології, психології та кінознавства, забезпечив ширше розуміння впливу кіно на формування колективної пам'яті та переживання травматичного досвіду через мистецькі засоби. **Наукова новизна** статті полягає у комплексному дослідженні впливу кінематографічних репрезентацій культурної травми на формування колективної ідентичності. Дослідження вперше інтегрує теоретичні підходи з різних дисциплін для аналізу того, як екранні наративи та візуальні образи сприяють формуванню спільної пам'яті та колективного досвіду. Визначено нові механізми взаємодії між кінематографом і суспільством, які дають можливість краще зрозуміти, як масові страждання трансформуються у культурну травму та як це впливає на колективну ідентичність як в умовах кризи, так і в процесі післякризового відновлення. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження було виявлено, що кінематограф не лише відображає травму, а й активно бере участь у її конструюванні та реконструкції; кінематографічні репрезентації культурної травми відіграють ключову роль у формуванні колективної ідентичності в умовах масових страждань, а культурні продукти, зокрема фільми, стають просторами для відтворення та осмислення травматичного досвіду.

Ключові слова: травматичне кіно, колективна травма, травматичні події, травмовані культури, насильство на екрані, жертва, травматизація.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Неможливо заперечувати, що травма є невід'ємною складовою як війни, так і природних або антропогенних катастроф. У кіно, літературі, філософії та мистецтві травма слугує засобом, через який суспільство висловлює свої емоції щодо наслідків і переживань конфліктів, одночасно надаючи можливість досліджувати, як ці події були осмислені та інтерпретовані. Що саме ці культурні репрезентації можуть розповісти нам про суспільство та його процеси подолання травматичного досвіду? Які нові концепції та ширші соціальні питання впливають із їхнього створення та подальшого критичного аналізу?

У ХХІ столітті стало звичним говорити про травмовані суспільства. Після атак на вежі Всесвітнього торгового центру поширилася думка, що пряма трансляція такої події може травмувати цілу націю. Це припущення свідчить про розширення психологічного поняття травми до колективного та культурного рівнів, що може викликати суперечливі оцінки, зважаючи на серйозніші наслідки для тих, хто безпосередньо постраждав. У статті вперше у вітчизняному гуманітарному дискурсі аналізується взаємозв'язок між культурними й психологічними травмами та їх трансформація в травматичні кінообрази. Також порушується питання різних форм відображення травми на екрані, досліджується роль травми у формуванні жанру кіно та її вплив на глядача.

Мета статті – дослідження впливу кінематографічних образів і наративів на формування спільної пам'яті, колективного досвіду та соціального осмислення травматичних подій, які увійшли до складу історичної та культурної спадщини. Основним завданням наукової розвідки вбачається вивчення функції кіноекрана в процесі формування колективної ідентичності шляхом репрезентації культурної травми, викликаной масовими стражданнями.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. У західному науковому дискурсі зростаючу популярність *теорії травми* пов'язують із працями таких дослідників як Кеті Карут, яка першою запровадила термін «теорія травми» і зосередила свою увагу на репрезентації травматичного досвіду у літературних творах і фільмах чи Шошана Фельман, авторка сучасного поняття «свідчення» в контексті травматичних оповідей, яка у 1992 році разом із Дорі Лаубом написала книгу, що нині вважається класикою: «Свідчення: криза засвідчення в літера-

турі, психоаналізі та історії». Австралійський теоретик і практик, який працює у сфері репрезентації травми на екрані, Дірк де Брюн вважає, що відносно новий напрям *теорії травми* вже був «присвоєний» феміністською теорією кіно, зокрема через жанр *кіно травми*, розроблений Дженет Вокер. У своїй книжці «Кіно травми: документуючи інцест і Голокост» (2005) ця авторка намагається пояснити пам'ять, яка помилково інтерпретує минулі катастрофічні події. У цьому дослідженні зроблено спробу показати, як фільми та відео, присвячені темам Голокосту та інцесту, сприяють глибшому розумінню травми. Дженет Вокер пропонує власне визначення поняття «кіно травми», описуючи його як транснаціональну групу фільмів, які «присвячені подіям, що сколихнули світ – як спільний, так і особистий» (Walker, p. 19).

В епоху постмодерну особливого значення в дослідженнях травми набув троп *невимовного* (unspeakable). Він почав домінувати у дослідженнях Голокосту внаслідок впливової заяви Теодора Адорно про те, що після Освенцима поезія неможлива, і саме з висоти цієї позиції троп *невимовного* всеосяжно вплинув на нові дослідження теорії травми, що, окрім вищезгаданих дослідниць, походять від Маріанни Гірш, Джефрі Хартмана, а також Домініка ЛаКарпа та Майкла Ротберга, які, зокрема, піддавали сумніву можливість осмислення, дослідження і ментального осягнення жахів Голокосту та інших приголомшливих подій. Нерепрезентативність травматичної події вважалася ключовою відправною точкою наукового дискурсу і досі визнається інтелектуально значущою позицією навіть тими, хто з нею не погоджується. Професор Баррі Стемпл зазначає, що «травма» як поняття охоплює настільки широкий і різноманітний спектр досвіду, що це вимагає плюралістичного підходу до концепції невимовного.

У фундаментальній праці Джошуа Гірша Післяобраз /Afterimage (повна назва «Післяобраз: фільм, травма і Голокост») автор представляє теорію посттравматичного фільму, засновану на «зустрічі» кінематографа та Голокосту. Розпочавши своє дослідження з вражаючих кадрів воєнного часу, Джошуа Гірш зосереджується на групі важливих документальних і художніх фільмів, які мали вирішальне значення для поширення цієї кінематографічної форми в різних країнах і жанрах. Теоретик досліджує зміни в документалістиці, викликані *cinéma vérité*, що зрештою призводять до появи «Шоа» (1985) Клода Ланзмана. Далі Дж.

Гірш звертається до витоків ігрового посттравматичного кіно, простежуючи його розвиток від чуттєво-інтимних спогадів в «Хіросіма, любов моя» (1959) Алена Рене до зображення болю та пам'яті в «Лихварі» (1964) Сідні Люмета. Далі Дж. Гірш «розкопує» посттравматичну автобіографію в трьох ранніх фільмах знаного угорця Іштвана Сабо – «Батько» (1966), «Фільм про кохання» (1970), «Вулиця пожежників, 25». Насамкінець автор досліджує вплив постмодернізму на посттравматичне кіно, розбираючи «Список Шиндлера» Стівена Спілберга та твір про іншу форму історичної травми, «Історію та пам'ять: для Акіко та Такасіго» (1991) Реа Таджирі – стрічку про інтернування японських американців під час Другої світової війни. За своїм розмахом Післяобраз представляє новий спосіб мислення про фільм та історію, травму та її репрезентацію.

У контексті українського гуманітарного наукового дискурсу дослідження проблеми травми ведуть такі вчені, як Тамара Гундорова, Вадим Василенко, Тетяна Гребенюк, Оксана Кісь, Лариса Найдьонова, Віталій Огієнко та ін. У вітчизняній кінознавчій сфері, попри актуалізацію концепту культурної травми в контексті російсько-української війни, тема травматичного кіно розкрита недостатньо. Водночас проблематика травми розглядається в працях таких кінознавців, як Оксана Мусієнко, Ірина Зубавіна, Олена Оніщенко, Галина Погребняк та ін.

Виклад основного матеріалу. Як зауважує американський історик культури та літератури Сандер Гілман, перший зв'язок між фільмом і Голокостом було встановлено через нетривалі кадри масового вбивства євреїв, зафіксовані Рейнгардом Вайнером біля маяка на південь від Лієпаї в Латвії у липні 1941 року.

Фільм Алена Рене «Ніч і туман» (1955) безперечно є одним із найбільш вражаючих мистецьких здобутків, присвячених репрезентації колективної травми. Вже на момент його показу на Каннському кінофестивалі в 1956 році, попри дипломатичні протести з боку німецького уряду, багато коментаторів відзначили приголомшливий ефект фільму. Цей вплив продовжував відчуватися й пізніше, коли стрічку трансливали на французькому телебаченні у 1970-х роках. Історик Майкл С. Рот зауважує, що «Ніч і туман» залишається «одним із найбільш вражаючих і потужних фільмів про нацистський період». Особливо занепокоїливими тут є документальні кадри ближче до кінця фільму, зняті після

звільнення одного з нацистських таборів смерті. У цій частині поєднуються зображення останків убитих в'язнів з кадрами предметів, виготовлених із цих останків (мило, добрива, килими). Текст за кадром, написаний письменником і колишнім депортованим Жаном Кайролем, ідентифікує ці «продукти» нацистських фабрик смерті, розкриваючи шокуючу правду про ці, здавалося б, неможливі поєднання (людське волосся – килими, змотані в рулони). У жахливих кадрах фільму Алена Рене змушує глядачів зіткнутися з моторошною реальністю дегуманізації в таборах смерті. Камера здійснює проїзд вздовж приголомшливої виставки предметів ужитку, різних товарів невідомого походження, серед яких шматки пергаменту, зробленого з «відновленої» людської шкіри, з дитячими малюнками та жіночим портретом. Закадрова тиша вказує на прірву, що відокремлює сліди (чи то пак фізичні результати) від пережитого досвіду. Це нагадує нам про «межі, з якими стикаються знання та репрезентація». (Green, 1999, p. 33). Тиша позначає момент травматичного шоку, коли ми зіштовхуємося з досвідом, що виходить за межі вербального вираження і не піддається осмисленню через слова. У цьому разі виникає те, що Джошуа Ф. Гірш у своїй зазначеній вище праці описує як «кризу репрезентації» – момент, коли екстремальна подія постає настільки радикальною, що виявляється несумісною з усталеними ментальними уявленнями про світ.

Ен Каплан та Бан Ван у праці «Травма та кіно. Крос-культурні розвідки» пропонують чотири кінематографічні підходи до висвітлення травми для глядачів.

Перший підхід передбачає знайомство з травмою через *тему* та технічні засоби фільму, що закінчується втішним і комфортним для глядача зціленням. Це зазвичай мелодрами, в яких індивідуальна травма постає окремою подією, що минула, і яку можна локалізувати, репрезентувати і вилікувати (наприклад, «Заворожений» або «Марні» А. Гічкока). Мелодрама, принаймні в своєму голлівудському форматі, є задоволенням потреби культури «забувати» травматичні події, зображуючи їх під певним кутом. Проте, спроба забути чи «розчинити» травму розкриває її ще більше.

Другий підхід пов'язаний із вторинною або вікарною травмою. Вікарною у психології називають непряму травму, що виникає тоді, коли особа не отримує травматичного досвіду особисто, але переживає стресову реакцію від непрямого, вторинного впливу. Прикладами ігрових фільмів, гля-

дачі яких при перегляді можуть отримати досвід вікарного травмування є «Виводок» або «Муха» Кроненберга. До цієї категорії також можна віднести деякі документальні та ігрові фільми про колективну травму, засновані на реальних історичних подіях: фільми про Голокост, сучасне українське травматичне кіно («Плем'я» М. Слабошпицького, «20 днів у Маріуполі» М. Чернова). Ефект від цих стрічок є потенційно негативним, наприклад, якщо вплив настільки великий, що глядач відвертається, «біжить» від зображень, замість того щоб навчатися через них. З іншого боку, у кульмінаційні моменти вони здатні продуктивно «шокувати» публіку, коли високий ступінь травматичності може через шок спонукати дізнатися більше і, можливо, діяти (чи протидіяти) відповідно до побаченого.

Третій підхід Е. Каплан та Б. Ван називають *позицією вуайєриста*. Сучасні медіа спонукують глядача споглядати за катастрофами, війнами, загибеллю людей онлайн. Негативний бік цього підходу полягає у використанні жертв та у ризику заохочення насолоди від жаху.

Останнім, четвертим підходом, який автори вважають найбільш «політично корисним», є *позиція свідка* («Ніч і туман» (1956), «Хіросіма, любов моя» (1959) А. Рене, «Полуденні тенета» (1943) М. Дерен, «Нічні крики: Сільська трагедія» (1989) Т. Моффат). Саме позиція свідка може відкрити простір для трансформації глядача через «емпатичну ідентифікацію», яка дає змогу глядачеві проникнути в досвід жертви через розповідь твору без вторинної травматизації. Фільмам цієї категорії притаманний незвичний, «антинаративний» процес оповіді, який сам по собі трансформує, спонукає глядача відразу бути в них емоційно (як і бути сильно зворушеним), але також зберігати когнітивну дистанцію і усвідомлення, якого не мають постраждалі від травматичного процесу.

Жертва є свідком катастрофи, натомість глядач стає центром комунікації, яка, як зазначають Дорі Лауб і Роберт Ліфтон, символізує «безкінечність і людяність». Саме така трикутна структура свідчення, що включає жажіття, жертву і глядача, може сприяти міжкультурному співчуттю та розумінню.

Незображуваний характер травми має дві слушні підстави для занепокоєння в контексті історії сучасності. Перша полягає в естетизації політики сучасною державою, що є запозиченою стратегією фашизму та авторитаризму здійснювати свою репрезентацію й колективну ідентифікацію через наративи, міфи, прийоми та мізансцени з кіно. Трав-

матичний досвід сучасних війн перетворюється на видовище. Другою підставою для занепокоєння є новітній феномен естетизації травмованих культур і травматичних історичних подій світовими медіа, які мають тенденцію спрощувати кожну таку подію до «екзотичної» чи до регресивного епізоду у світовій історії. Вочевидь, ця естетизація *іншого* не просто переводить травматичну історію в образи, але в своєму захопленні насильством і травмою переплавлює відмінність, історію, пам'ять і тіло в абстрактну форму. На відміну від теорії естетизації травми, відомий американський соціолог і засновник культурної соціології Джефрі Ч. Александер вводить до терміна прикметник «культурна», що дає йому можливість досліджувати цю проблематику з іншого ракурсу. Дж. Ч. Александер стверджує, що травма не є результатом групового переживання болю, проте є наслідком того, що гострий дискомфорт проникає в основу колективної ідентичності. А для того щоб травми виникли на колективному рівні, соціальні кризи мають спочатку стати культурними: «Події – це одне, а уявлення про події – зовсім інше. <...> Розрив між подією та репрезентацією можна уявити як *процес травми*» (Alexander, 2004, р. 10). [Тут і далі переклад наш – А. Д.] Колективи не приймають рішень як таких, радше це роблять агенти, або, за термінологією соціології релігії Макса Вебера, *групи носіїв досвіду* (*carrier groups*) – представники певних соціальних груп, до яких, окрім релігійних або політичних суб'єктів, відносяться і митці, зокрема, враховуючи можливості масового впливу через екран, кінематографісти. Такі носії досвіду транслують символічні репрезентації поточних соціальних подій не тільки минулого та майбутнього, але також і теперішнього. За Дж. Ч. Александером, культурна конструкція травми починається з претензії: «Це претензія на фундаментальну травму, вигук про зловмисне опоганення якоїсь сакральної цінності, розповідь про жахливо руйнівний соціальний процес і вимога емоційного, інституційного та символічного відшкодування та відновлення» (Alexander, 2004, р. 11). Процес травми можна уподібнити мовленнєвому акту. Існує речник (група носіїв досвіду), аудиторія (суспільство, яке нібито солідарне, але соціологічно фрагментоване) та контекст (історичний, культурний, інституційний). Мета речника полягає в тому, щоб, використовуючи особливості історичної ситуації, символічні ресурси та враховуючи обмеження і можливості, які надають інституційні структури, переконливо переда-

ти твердження про травму аудиторії. Насамперед, аудиторія спікера має складатися з представників самої групи носіїв досвіду. Коли мовленнєвий акт наділений ілокутивною силою (тобто набуває соціального значення), члени цієї спільноти переконуються в тому, що вони зазнали травматичного впливу через певну подію. На думку Дж. Ч. Александера, лише після досягнення цього первинного успіху можна розширити аудиторію, залучивши до дискурсу «широке суспільство».

Подолання розриву між подією та репрезентацією залежить від феномена, який соціолог Кенет Томпсон у своїй праці «Моральна паніка» називає «сигніфікаційною спіраллю», складного і багатовалентного символічного процесу, який призводить до побудови та впровадження переконливої структури культурної класифікації (простіше кажучи, до ототожнення певної соціальної групи із загрозою, яку вона несе). Це умовний, дуже суперечливий, часто поляризаційний соціальний процес. Для того щоб ширша аудиторія визнала власну травматизацію через певний досвід чи подію, група носіїв цього досвіду повинна успішно здійснити процес конструювання значень, себто попрацювати над сенсами. Дж. Ч. Александер виокремлює чотири ключові концепти, які в цьому плані потребують ґрунтовного й переконливого опрацювання.

Природа болю. Що насправді сталося з групою-носієм та з більш широким колективом, частиною якого вона є? Чи можна вважати афро-американське рабство примусовим економічним виробництвом, а не системою жорстокого панування? Чи борються українці за повернення окупованих територій або за свою державність?

Природа потерпілого. Яка група людей постраждала через цей травмуючий біль? Це були окремі особи чи народ як такий? Одна конкретна та відокремлена група отримала основний біль чи було залучено кілька груп? У російсько-українській війні головним чином страждають мешканці Сходу та Півдня чи весь народ України? У стрічках «Атлантида» В. Васяновича, «Клондайк» М. Ер Горбач, «Погані дороги» Н. Ворожбит, «Забуті» Дар'ї Онищенко травматичні події акцентовано відбуваються на сході України, тож саме жителі Донецької та Луганської областей (або їх територіальних прототипів) виступають тою групою людей, яка найбільше постраждала. Чи стають жертвами жорстоких, травмуючих умов лише ті українці, які відмовляються залишати свої домівки в спустошених війною містах (або в будь-яких українських містах)

і чи ці жертви належать до економічно визначеного «нижчого класу»? У фільмі М. Ер Горбач «Клондайк» (2022) героїня Оксани Черкашиної, вагітна Ірка, відмовляється покидати свій дім і, попри війну, яка буквально руйнує його (снарядом обвалило головну стіну), вперто продовжує займатися побутовими справами. Такий патерн поведінки українських жінок став масовим явищем від початку повномасштабного вторгнення.

Належність жертви травми до ширшої аудиторії. Навіть за умови чіткої визначеності характеру болю та ідентифікації жертви, залишається ключове питання щодо її зв'язку з ширшим контекстом. Наскільки аудиторія, що сприймає символічні репрезентації травми, відчуває ідентифікацію з жертвами? Широка аудиторія може прийняти або заперечити реальність зв'язку з групою жертв. Якщо ж віктимну групу подати як втілення основної характеристики більшої колективної ідентичності, то аудиторія, залучена до ілокутивної дії цієї групи, певною мірою розділить пережиту травму.

Покладення відповідальності. Для створення переконливої розповіді про травму важливо встановити особу злочинця – «антагоніста». Хто насправді поранив потерпілого? Хто спричинив травму? «Німеччина» створила Голокост чи це був нацистський режим? Злочини були обмежені діяльністю спеціальних підрозділів СС чи до них був залучений Вермахт, уся нацистська армія? Чи злочин поширюється на звичайних солдатів, на простих громадян, на німців-католиків і протестантів? Чи несе відповідальність лише старше покоління німців, або й наступні покоління? В контексті російсько-української війни особливістю новітнього ігрового травматичного (не героїко-патріотичного) кіно є те, що режисери намагаються відсторонитися від безпосередньо зримого «суб'єктивного» насильства, яке здійснює чітко впізнавана сила. «Кінцевий бенефіціар Зла» не названий ані в «Поганих дорогах» Наталії Ворожбит, ані в «Клондайку» Марини Ер Горбач, ані в «Атлантиді» чи навіть «Відблиску» Валентина Васяновича. Таке відсторонення дає змогу сепарувати насильство та дослідити реакцію на нього.

При цьому межа мистецтва виявляє ті види насильства, з якими суспільство не знає як вчинити. Коли насильство є не інструментом, а ціллю, річчю в собі. Цей феномен влучно описує філософія Альміра Усманова: «...мистецтво починається там і тоді, коли насильство не є засобом, коли воно цінне саме по собі, воно є бажаний результат <...>, і тут не працюють ані категорії права, ані категорії

моралі» (Усманова, 2007, с. 27-28). Проте в такому разі насильство певною мірою відчуває глядач.

«Переживання травми» в соціокультурному контексті можна розглядати як процес виявлення болісного досвіду колективу, визначення статусу жертви, а також встановлення відповідальності та розподілу як символічних, так і матеріальних наслідків. Зміна колективної ідентичності вимагає активного переосмислення колективного минулого, адже пам'ять є не лише соціальною і мінливою, а й тісно пов'язаною із сучасним самосприйняттям. Ідентичності постійно формуються та захищаються не лише через взаємодію з теперішнім і майбутнім, а й шляхом реконструкції історичного досвіду колективу.

За твердженням Дж. Ч. Александера, після того як колективна ідентичність буде реконструйована, неминуче настане період «заспокоєння». Сигніфікаційна спіраль поступово стабілізується, емоційне напруження спадає, а занепокоєння сакральністю та оскверненням слабшають. Коли інтенсивний дискурс травми згасає, її «уроки» набувають об'єктивної форми в пам'ятниках, музеях та історичних артефактах. Вони стають об'єктом технічного, дистанційованого аналізу спеціалістів, які відокремлюють емоційний аспект від смислового, тобто афект від сенсу. Цей «тріумф повсякденності» часто з жалем відзначають глядачі, які мали травматичний досвід, цьому також рішуче протидіють групи носіїв досвіду. Однак часто дистанціювання від травми сприймають з почуттям громадського та особистого полегшення. Нова колективна ідентичність буде ритуалізована через структуровані практики, які, хоча й створені для збереження пам'яті та вшанування травматичного процесу, поступово втрачатимуть здатність викликати ті сильні емоції, почуття зради та утвердження сакральності, що колись були з ним тісно пов'язані. Коли реконструйована колективна ідентичність втрачає свою емоційну залученість, вона стає ресурсом для подолання майбутніх соціальних викликів і порушень у колективній свідомості (Alexander, 2004). Проте неминучість процесу рутинізації зовсім не зменшує виняткове соціальне значення культурних травм. Скоріше навпаки, їх формування має глибокі нормативні наслідки для поведінки у суспільному житті. Дозволяючи широкій громадськості долучитися до страждань інших, культурні травми розширюють межі соціального розуміння та співчуття, водночас відкриваючи потужні можливості

для нових форм соціальної інкорпорації. Зрештою, хоч яким би звивистим був процес, часто саме створення культурних травм – великою мірою завдяки кінематографу – давало можливість колективам визначити нові форми моральної відповідальності та змінити вектор політичних дій.

Висновки. У статті було досліджено вплив кінематографічних образів і наративів на формування спільної пам'яті, колективного досвіду та соціального осмислення травматичних подій. Аналізу піддано процес формування колективної ідентичності через репрезентацію культурної травми, спричиненої масовими стражданнями. Встановлено, що екранні наративи здатні сприяти більш глибокому розумінню історичних катастроф і формувати нові колективні ідентичності, ґрунтовані на пережитому болю. Предметом подальших досліджень визначено феномен *невимовного* в контексті травми. Зокрема, науковий інтерес у цьому плані представляють режисерські засоби подолання нерепрезентативності травматичної події та уможливлення осмислення і ментального осягнення жахів масових трагедій.

Джерела та література

- Ассман, Аляйда (2012). *Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті*. Київ: Ніка-Центр. 440 с.
- Василенко, Вадим. (2016). *Модифікація травми в українській еміграційній прозі другої половини XX століття* (Дис. ... канд. філол. наук. Національна академія наук України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка).
- Гребенюк, Тетяна (2022). Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби незалежності. Синопис: текст, контекст, медіа. Том 28, № 3, розділ Історія літератури як структура.
- Гундорова, Тамара. (2014). Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи. Т. Гундорова, А. Матусяк (ред.). *Постколоніалізм. Генерації. Культура*. Київ: Лаурис. С. 26-44.
- Карут, Кеті (2017). Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних досвідів. *Інтерв'ю провела Кеті Карут* / Пер. з англ. Катерини Дисі. Київ: Дух і літера. 496 с.
- Кісь, Оксана (2010). Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про Голодомор. Г. Грінченко, Н. Ханенко-Фрізен (ред.). *У пошуках власного голосу: Усна істо-*

- рія як теорія, метод, джерело. Східний інститут українознавства ім. Ковальських. С. 171-191.
- Найдьонова, Лариса (2012). Історична травма спільноти: як нащадкам пам'ятати трагічне? *Практична психологія та соціальна робота: наук.-практ. освітньо-метод. журнал*, № 2. С. 48-55.
- Огієнко, Віталій (2018). Holodomor studies i trauma studies: теорія та перспективи досліджень. *Міждисциплінарний часопис Студії голодомору*. URL: <https://www.holodomorstudies.com/discussion2.html>
- Поліщук, Ярослав / Пухонська, Оксана (2021). Собака як спостерігач і свідок історії (за романом Вікторії Амеліної «Дім для Дома»). *Poznańskie Studia Slawistyczne*, № 20. С. 143-157. URL: <https://doi.org/10.14746/pss.2021.20.8>
- Усманова, Альміра (2007). Насильство як культурна метафора: замість введення. А. Усманова (ред.) *Візуальне (як) насильство. Зб. наук. праць*. Вільнюс: Європейський гуманітарний університет. С. 5-38.
- Alexander, Jeffrey Charles (2004). «Toward a Theory of Cultural Trauma». In: *Cultural Trauma and Collective Identity*. Alexander, Jeffrey Charles / Eyerman, Ron / Giesen Bernard / Smelse Neil J. / Sztompka Piotr. (eds.). Berkeley: University of California Press. 304 p.
- Brand, Roy (2009). «Witnessing trauma on film», in: *Media Witnessing: Testimony in the age of mass communication*, Frosh, P. / Pinchevski, A. (eds.). London: Palgrave. P. 198-215.
- Bruyn, Dirk de (2014). *The Performance of Trauma in Moving Image Art*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 245 p.
- Callaghan, Michael. (ed.). (2014). *How Trauma Resonates: Art, Literature and Theoretical Practice*. Oxford: Inter-Disciplinary Press. 172 p.
- Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience. Trauma, Narration, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 154 p.
- Craps, S. and Buelens, G. (eds.) (2008). Introduction: Postcolonial Trauma Novels. *Studies in the Novel (special double issue)*, Nr 40. P. 1-12. URL: <https://doi.org/10.1353/sdn.0.0008>
- Dalenberg, C. J. / Straus, E. / Carlson, E. B. (2017). Defining Trauma. In: S.N. Gold (ed.), *APA handbook of trauma psychology: Foundations in knowledge*. American Psychological Association. P. 15-34. URL: <https://doi.org/10.1037/0000019-002>
- Danieli, Yael (1998). Introduction: History and conceptual foundations. In: Y. Danieli (ed.), *International handbook of multigenerational legacies of trauma*. New York: Plenum Press. P. 1-17. URL: https://doi.org/10.1007/978-1-4757-5567-1_1
- Eyerman, Ron (2013). Social theory and trauma. *Acta Sociologica*, № 56(1). P. 41-53. URL: <https://doi.org/10.1177/0001699312461035>
- Greene, Naomi (1999). *Landscapes of Loss. The National Past in Postwar French Cinema*. New Jersey: Princeton University Press. 240 p.
- Hirsch, Joshua (2003). *Afterimage: Film, Trauma, And The Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press. 213 p.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press. 304 p.
- Kali, Tal (1996). *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge University Press. 296 p.
- LaCapra, Dominick (2014). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 248 p.
- Stampfl, Barry (2014). Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma. In: M. Balaev (Ed.), *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*. London: Palgrave Macmillan. P. 15-41. URL: https://doi.org/10.1057/9781137365941_2
- Sztompka, Piotr (2004). The Trauma of Social Change. In: J. C. Alexander [et al.]. *Cultural Trauma and Collective Identity*. University of California Press. P. 155-195. URL: <https://doi.org/10.1525/california/9780520235946.003.0005>
- Elm, Michael / Kabalek, Kobi / Köhne, Julia B. (eds.) (2014). *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*, Cambridge Scholars Publishing: Cambridge Scholars Publishing. 340 p.
- Jelača, Dijana (2016). *Dislocated screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. New York: Palgrave MacMillan. 287 p.
- Kaplan, E. Ann and Wang, Ban (eds.) (2008). *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press. 288 p.
- Kerner, Aaron Michael and Knapp, Jonathan L. (2016). *Extreme Cinema. Affective Strategies in Transnational Media*. Edinburg: Edinburg University Press. 179 p.
- Le Roy, Frederik / Stalpaert, Christel / Verdoodt, Sofie (eds.) (2011). *Introduction: performing cultural trauma in theatre and film: between representation and experience*. Arcadia, Nr 45 (2). P. 249-263.
- Lubkemann, Stephen C. (2007). More than Violence: An Anthropological Approach to Wartime Behavior. *Anthronotes*. Vol. 28, Nr 2. P. 12-19.
- McNally, Richard J. (2003). *Remembering Trauma*. The Belknap Press of Harvard University Press. 448 p.
- Riches, David (1986). *The Anthropology of Violence*. Oxford: Basil Blackwell. 232 p.
- Thompson, Kenneth (1998). *Moral Panics*. London: Routledge. 157 p.
- Walker, Janet (2005). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkley, Los Angeles, CA and London: University of California Press. 273 p.

References

- Alexander, Jeffrey Charles (2004). «Toward a Theory of Cultural Trauma». In: *Cultural Trauma and Collective Identity*. Alexander, Jeffrey Charles / Eyerman, Ron / Giesen, Bernard / Smelse, Neil J. / Sztompka

- Piotr. (eds.). Berkeley: University of California Press. 304 p. [in English]
- Asman Aliayda (2012). *Prostory spohadu. Formy transformatsii kulturnoi pamiaty* [Spaces of memory. Forms and transformations of cultural memory]. Nika-Tsentr. 440 p. [in Ukrainian]
- Brand, Roy (2009). «Witnessing trauma on film», in: Media Witnessing: Testimony in the age of mass communication, Frosh, P. / Pinchevski, A. (eds.). London: Palgrave. P. 198-215. [in English]
- Bruyn, Dirk de (2014). *The Performance of Trauma in Moving Image Art*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 245 p. [in English]
- Callaghan, Michael. (ed.). (2014). *How Trauma Resonates: Art, Literature and Theoretical Practice*. Oxford: Inter-Disciplinary Press. 172 p. [in English]
- Caruth, Cathy (2017). Pochuty travmu: Rozmovy z providnymy spetsialistamy z teorii ta likuvannya katastrofichnykh dosvidiv. [Listening to Trauma: Conversations with Leaders in Theory and Treatment of Catastrophic Experience] / *Translation from the English language by Kateryna Dya*. Kyiv: Duh i litera. 496 p. [in Ukrainian]
- Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience. Trauma, Narration, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 154 p. [in English]
- Craps, S. and Buelens, G. (eds.). (2008) Introduction: Postcolonial Trauma Novels. *Studies in the Novel* (special double issue), Nr 40. P. 1-12. <https://doi.org/10.1353/sdn.0.0008>
- Dalenberg, C. J. / Straus, E. / Carlson, E. B. (2017). Defining Trauma. In S.N. Gold (ed.), *APA handbook of trauma psychology: Foundations in knowledge*. American Psychological Association. P. 15-34. <https://doi.org/10.1037/0000019-002>
- Danieli, Yael. (1998). Introduction: History and conceptual foundations. In Y. Danieli (ed.), *International handbook of multigenerational legacies of trauma*. New York: Plenum Press. P. 1-17. [in English]
- Elm, Michael / Kabalek, Kobi / Köhne, Julia B. (eds.) (2014). *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*, Cambridge Scholars Publishing: Cambridge Scholars Publishing. 340 p. [in English]
- Eyerman, Ron (2013). Social theory and trauma. *Acta Sociologica*, No 56 (1). P. 41-53. <https://doi.org/10.1177/0001699312461035>
- Greene, Naomi (1999). *Landscapes of Loss. The National Past in Postwar French Cinema*, New Jersey: Princeton University Press. 240 p. [in English]
- Hirsch, Joshua (2003). *Afterimage: Film, Trauma, And The Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press. 213 p. [in English]
- Hirsch, Marianne. (1997). *Family frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press. 304 p. [in English]
- Hrebeniuk, Tetyana. (2022). *Movchannya i hovorinnya yak formy reprezentatsii istorichnoyi travmy v ukraiynskiy prozi doby nezalezhnosti*. [Silence and speaking as representation forms of historical trauma in Ukrainian prose of the independence era]. Synopsys: tekst, kontekst, media. Vol. 28, Nr. 3, rozdil Istoriya literatury yak struktura. https://doi.org/10.1007/978-1-4757-5567-1_1 [in Ukrainian]
- Hundorova, Tamara (2014). Postkolonialnyi roman heneratsiinoi travmy ta postkolonialne chytannia na skhodi Yevropy [Postcolonial Novel of the Generational Trauma and Postcolonial Reading at the East of Europe]. In: T. Hundorova and atusiak (Eds.). *Postkolonializm. Heneratsii. Kultura*. Kyiv: Laurus. P. 26-44. [in Ukrainian]
- Jelača, Dijana (2016). *Dislocated screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. New York: Palgrave MacMillan. 287 p. [in English]
- Kali, Tal (1996). *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge University Press. 296 p. [in English]
- Kaplan, E. Ann and Wang, Ban (eds.) (2008). *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press. 288 p. [in English]
- Kerner, Aaron Michael and Knapp, Jonathan L. (2016). *Extreme Cinema. Affective Strategies in Transnational Media*. Edinburg: Edinburg University Press. 179 p. [in English]
- Kis, Oksana (2010). Kolektyvna pamiat ta istorychna travma: teoretychni refleksii na tli zhinochykh spohadiv pro Holodomor [Collective Memory and Historical Trauma: Theoretical Reflections against the Background of the Women Memories about the Holodomor]. In: H. Hrinchenko and N. Khanenko-Frizen (Eds.). *U poshukakh vlasnoho holosu: Usna istoriia yak teoriia, metod, dzherelo*: Zb. nauk. prats Skhidnyi instytut ukrainoznavstva im. Kovalskykh. P. 171-191. [in Ukrainian]
- LaCapra, Dominick (2014). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 248 p. [in English]
- Le Roy, Frederik / Stalpaert, Christel / Verdoodt, Sofie. (eds.) (2011). Introduction: performing cultural trauma in theatre and film: between representation and experience. *Arctadia*. 2011, Nr 45 (2). P. 249-263. [in English]
- Lubkemann, Stephen C. (2007). More than Violence: An Anthropological Approach to Wartime Behavior. *Anthronotes*. Vol. 28, Nr 2. P. 12-19. [in English]
- McNally, Richard J. (2003). *Remembering Trauma*. The Belknap Press of Harvard University Press. 448 p. [in English]
- Naidionova, Larysa (2012). Istoriychna travma spilnoty: yak nashchadkam pamiataty trahichne? [Historical Trauma of a Society: How Descendants Can Remember the Tragic?] *Praktychna psykholohiia ta sotsialna robota: nauk.-prakt. osvithno-metod. zhurnal*, Nr 2. P. 48-55. [in Ukrainian]
- Ohiyenko, Vitalii (2018). Holodomor studies i trauma studies: teoriya ta perspektyvy doslidzen. [Holodomor

- Studies and Trauma Studies: Theory and Research Prospects]. Mizhdystsiplinarany chasopys Studii holodomoru. URL: <https://www.holodomorstudies.com/discussion2.html> [in Ukrainian]
- Polishchuk, Yaroslav and Pukhonska, Oksana (2021). Sobaka yak sposterihach i svidok istorii (za romanom Viktorii Amelinoi "Dim dlia Doma") [The Dog as Observer and Witness of History [based on the novel by Viktoria Amelina "Home for Dom"]]. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, Nr 20. P. 143-157. <https://doi.org/10.14746/pss.2021.20.8> [in Ukrainian]
- Riches, David (1986). *The Anthropology of Violence*. Oxford: Basil Blackwell. 232 p. [in English]
- Stampfl, Barry (2014). Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma. In M. Balaev (Ed.), *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*. London: Palgrave Macmillan. P. 15-41. https://doi.org/10.1057/9781137365941_2
- Sztompka, Piotr (2004). The Trauma of Social Change. In: J. C. Alexander [et al.], *Cultural Trauma and Collective Identity*. University of California Press. P. 155-195. <https://doi.org/10.1525/california/9780520235946.003.0005>
- Thompson, Kenneth (1998). *Moral Panics*. London: Routledge. 157 p. [in English]
- Usmanova, Almira (2007). Nasilstvo yak kulturna metafora: zamist vvedeniya. A. Usmanova (ed.) [Violence as metaphor: instead of introduction]. *Vizualne (yak) nasilstvo. Zb. nauk. prats*. Vilnius: European Humanitarian University. P. 5-38.
- Vasylenko, Vadym (2016). *Modyfikatsiia travmy v ukraïnskii epihratsiinii prozi druhoi polovyny 20 stolittia* [The modification of the Trauma in Ukrainian Emigration Prose of the second half of the 20th century] (Thesis of Candidate of philological sciences, National Academy of Sciences of Ukraine, Shevchenko Institute of Literature). [in Ukrainian]
- Walker, Janet (2005). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkley, Los Angeles, CA and London: University of California Press. 273 p. [in English]

Alla Demura

Cultural Trauma: The Role of the Screen in Shaping Collective Identity Influenced by Experienced Suffering

Abstract. The purpose of this article is to explore the role of the cinema screen in constructing collective identity through the representation of cultural trauma caused by mass suffering. The article seeks to analyze how cinematic imagery and narratives influence the formation of shared memory, collective experience, and societal understanding of traumatic events that have become integral to historical and cultural heritage.

Methodology of the study. In addressing the research topic, a range of scientific methods and approaches were employed to ensure a comprehensive exploration of the issue. The analytical method was utilized to deeply examine cinematic approaches to the representation of traumatic events. Methods of systematization and generalization allowed for structuring diverse scholarly approaches to the study of trauma in cinema (a term introduced by Janet Walker), identifying key patterns in the screen representation of trauma, and investigating its emotional impact on audiences. A crosscultural method was applied to compare various national and cultural contexts in depicting trauma in film, which helped reveal specific perceptions of traumatic narratives across different countries and their influence on viewers. An interdisciplinary approach, integrating knowledge from cultural studies, sociology, psychology, and film studies, provided a broader understanding of cinema's role in shaping collective memory and processing traumatic experiences through artistic means.

The scientific novelty of this article lies in the comprehensive examination of how cinematic representations of cultural trauma influence the formation of collective identity. For the first time, the article integrates theoretical approaches from various disciplines to analyze how screen narratives and visual imagery contribute to the construction of shared memory and collective experience. New mechanisms of interaction between cinema and society are identified, offering a deeper understanding of how mass suffering is transformed into cultural trauma and how this process impacts collective identity both during times of crisis and in post-crisis recovery.

Conclusions. The research has revealed that cinema not only reflects trauma but also actively participates in its construction and reconstruction. Cinematic representations of cultural trauma play a pivotal role in shaping collective identity under conditions of mass suffering, while cultural products, particularly films, serve as spaces for the re-enactment and comprehension of traumatic experiences.

Keywords: trauma cinema, collective trauma, traumatic events, traumatized cultures, violence on screen, victim, traumatization.

Галицький Володимир Васильович,
старший викладач кафедри кінорежисури та
кінодраматургії, заслужений діяч мистецтв
України. Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Volodymyr Halytskyi,
Senior Teacher of the Film Direction and Film
Dramaturgy Department, Honored Art Worker of Ukraine.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National of Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З КОЛЬОРОМ У СТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ФІЛЬМУ: НА ПРИКЛАДІ РОБІТ ПРОВІДНИХ МАЙСТРІВ ГОЛЛІВУДСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА

Анотація. *Мета статті* – на прикладі голлівудського кінематографа охарактеризувати особливості використання кольору в кіно. *Методологія дослідження* передбачає застосування як теоретичних (аналізу, синтезу, узагальнення і под.), так і практичних методів. Так, візуальний аналіз американських фільмів дав змогу сформулювати розуміння особливостей і основних функцій кольору у сучасному кінематографі. *Наукова новизна* дослідження полягає у розкритті особливостей використання кольору в кіно на прикладі культових стрічок американських режисерів – Д. Фінчера, К. Нолана, Т. Бертон, Ф. Дарабонта, П.-Т. Андерсона та ін. **Висновки.** Зображення безпосередньо впливає на те, як глядач сприймає сюжет, а отже, й увесь фільм. Для цього режисер використовує один з основоположних елементів нашого життя й світосприйняття – колір. Адже колір здатний не лише створити світ навколо персонажів, а й доповнити потрібну сцену певним підтекстом або сюжетною інформацією, яка навіть без осмислення стане зрозумілою глядачеві на підсвідомому рівні. Це робить зв'язок між ним і світом картини ще сильнішим, дає змогу глибше відчувати цей світ і зануритися в нього. Особлива увага приділяється контрасту (світлого й темного, холодного й теплого, додаткових кольорів), який застосовується з такими цілями: посилення драматичного ефекту, виділення й доповнення. Отже, колір використовується по-різному і з різними цілями, але незмінним залишається факт: колір – це найважливіший аспект кіномови, який допомагає в образній художньо-виразній формі розповісти історію, створити унікальний візуальний світ картини, а глядачеві – максимально живо та емоційно відчувати драму героїв. Завдяки колористичним рішенням у творців з'являється можливість керувати емоціями глядачів, настроєм фільму та самою історією, максимально розкриваючи художній потенціал картини.

Ключові слова: кіно, колір, контраст, візуальна історія, голлівудський кінематограф.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Кіно – це візуальна історія, емоції, ідея та мистецтво. Усе ці якості кіно режисерові потрібно розкрити, щоб досягти потрібного художнього ефекту.

Б. Блок виокремлює три основні рівні кіновиробництва: оповідний, що включає сюжет, характери й діалоги; звуковий – діалоги, звукові ефекти та музика; візуальний, який є найбільш відповідальним, адже якщо від наративного блоку залежить звуковий, то сам наратив залежить від візуального (Block, 2007).

Отже, щоб фільм був сприйнятий правильно, необхідно працювати з візуальними художньо виразними формами, найважливішим елементом яких є колір. Але найскладніше – це обрати з усього різноманіття кольорових і світлових рішень те, яке найточніше підходитиме й доповнюватиме сенс фільму або окремої сцени. Навіть якщо у режисера є чітке уявлення про зовнішній вигляд сцени, йому доведеться провести чимало комбінацій колірної корекції й освітлення, щоб у підсумку досягти бажаного результату. Зображення може розповісти набагато більше, ніж слова персонажів і сюжетні повороти, а дія й сюжет – це лише основа, фундамент фільму. Відтак вивчення кольорових рішень у кіно завжди буде актуальним завданням, яке потрібно вирішувати і теоретикам, і практикам кіномистецтва, зокрема в аспекті підготовки майбутніх фахівців кіноіндустрії, яка в нашій країні розвивається надшвидкими темпами з огляду на затребуваність національного аудіовізуального культурного продукту.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблема значення і використання кольору – предмет зацікавлення представників різних галузей наукового знання. У статті «Використання кольорового зору: декоративне, практичне і теоретичне» психологи М. Чиримуута та Ф. Кінгдом аналізують дослідження кольору і доходять висновків, що колірне бачення є невід'ємною частиною різноманітних зорових процесів, допомагаючи виконувати багато типів зорових завдань, а не лише відгравати декоративну роль, надаючи чарівності монохромному світу (Chirimuuta, Kingdom, 2015).

Класичною для митців є праця Й. Іттена «Мистецтво кольору: суб'єктивний досвід і об'єктивне обґрунтування кольору», в якій теоретик розглядає два різні підходи до розуміння мистецтва кольору з метою виробити естетичну теорію кольо-

ру для митців. Суб'єктивні відчуття і об'єктивні колірні принципи детально описуються і уточнюються кольоровими репродукціями. Проблеми візуальних, емоційних і символічних колірних ефектів досліджуються за допомогою кольорових ілюстрацій і таблиць (Itten, 1997).

Б. Блок у праці «Візуальна історія: Створення візуальної структури кіно, телебачення і цифрових медіа» надає чітке уявлення про зв'язок між структурою історії/сценарію та візуальною структурою фільму, відео, анімаційного твору чи відеоігри (Block, 2007). Дослідницька робота С. Сварнакара «Колір і кіно» забезпечує всебічне розуміння ролі кольору у фільмах та його впливу на аудиторію. Для цього автор зосереджується на різних техніках, що їх використовують кінематографісти, щоб гарантувати збалансованість палітри кольорів і визначити найкраще поєднання кольорів, які викликають певні емоції та почуття в аудиторії (Swarnakar, 2023).

Важливо відзначити напрацювання українських вчених. М. Моженко у статті «Еволюція технологій кольору в кіно та на ТБ» досліджує особливості застосування, функції та способи реалізації використання кольору в кіно й на ТБ у системі організації візуального рішення аудіовізуальних творів, зокрема за допомогою комп'ютерних програм (Моженко, 2017). О. Ковш та М. Дзюба у статті «Символізм кольору в кіно» аналізують особливості сприйняття кольору глядачем, роль кольорової партитури та символіку основних кольорів у структурі кінотвору на конкретних прикладах, зокрема у побудові характеру й образу персонажів (Kovsh, Dziuba, 2022).

Мета статті – на прикладі голлівудського кінематографа останніх десятиліть охарактеризувати особливості використання кольору в кіно.

Виклад основного матеріалу. Професійний режисер завжди знає не лише як розповісти свою історію, а й як правильно її подати візуально, тобто правильно зрежисувати. Щоб світ навколо історії набув виразного й живого вигляду, ретельна робота з кольором – незамінна. Адже більшість культових картин стають такими саме через їхню неповторну й глибоку атмосферу. Справді, коли художники усвідомили творчий потенціал кольорового кіно, це дало кінематографу нове відчуття реалізму та натуралізму (Swarnakar, 2023).

Атмосферу фільму насамперед передають саме кольори. Так, ми не завжди надаємо цьому достат-

нього значення під час перегляду, але зате відчуваємо щось інше – дух картини. Щоб створити цей ефект, режисеру доводиться створювати занурення у світ стрічки, ключову роль у якому відіграють саме кольорові рішення. Звісно, щоб максимально грамотно й точно підібрати кольорову палітру, режисерові необхідно дуже тонко відчувати дух власної картини, а також те, що саме він хоче в ній показати. Так, залежно від того, що потрібно передати, кольори фільму можуть бути яскравими, похмурими або взагалі монохромними. І в кожному з цих випадків сама історія сприйматиметься і розумітиметься по-різному. Тому важливо розуміти, який фільм бажано отримати в результаті, й вибрати унікальну кольорову палітру.

У теорії можна виокремити три основні аспекти роботи з кольором в кінематографі. Перше – це виділення ідеї й акцентування загального настрою стрічки. Тобто за допомогою кольору створюється дух картини та на підсвідомому рівні додається нове смислове навантаження, яке доповнює ідеологію стрічки. У фільмі «Сім» Д. Фінчера (*Seven*, 1995) використовуються приглушені, стримані кольори й монохромне зображення, тоноване в кольори холодної зони спектра, які наголошують блідість персонажів на тлі всепоглинаючого мороку. Морок буквально поглинає світло, і це підводить до основної ідеї: поняття добра і зла відносні. І завдяки саме такій кольоровій гаммі стає зрозуміло, як герої дедалі більше балансують на цій тонкій грані. Так зображення доповнює ідеологію.

Другий аспект роботи з кольором – це створення унікальної атмосфери й візуального світу картини. Кольори можуть точно відображати душевний стан і загальний настрій, тому з їхньою допомогою можна помістити персонажів і події сюжету в певний світ, унікальний за своїм виглядом і атмосферою. Наприклад, Т. Бертон, у фільмі «Сонна лощина» (*Sleepy Hollow*, 1999), щоб надати кожній стрічці характерний дух похмурої казковості й створити оригінальний готичний світ навколо історії, використовує кольорову палітру сірих, знебарвлених фарб, де переважає контраст чорного й білого. І це рішення найбільше створює атмосферу гротескного поєднання мороку й оригінальної зворушливості. Сюди також можна віднести колористичне рішення, як ключовий елемент створення візуального стилю картини Вачовських «Матриця» (*The Matrix*, 1999), де го-

ловна стилістична особливість – це приглушені зелені тони, під колір двійкового коду.

Третій аспект роботи з кольором – це візуалізація драматургії та режисерського бачення фільму. Недарма оператор Р. Дікінс наголошує: легко підібрати гарні й виразні кольори для фільму, утім, важко зробити так, щоб ці кольори просували історію. І справді, колір здатний надавати глядачеві абсолютно нову сюжетну інформацію, яка може розкрити багато чого, що не прописано в діалогах і сюжетних поворотах. Фактично, кольором можна й потрібно доповнювати зображену історію. Часто режисери перемижують чорно-білі кадри з кольоровими, досягаючи певного смислового ефекту. Такий режисерський прийом використано в фільмах – «Форест Гамп» (Роберт Земекіс, *Forrest Gump*, 1994). «Американська історія» (Тоні Кей, *American History*, 1998). «Пам'ятай» (Крістофер Нолан, *Memento*, 2000), «Ніч у музеї» (Шон Леви, *Night at the Museum: Battell of the Smithsonian*, 2009), «Убити Білла» (Квентін Тарантіно, *Kill Bill: Vol. 1. 2.*, 2004).

Щоб кольори стали невід'ємною частиною оповідання й підсилили художню складову стрічки, потрібно чітко розподілити їх по ключових об'єктах сюжету. Так глядач точно зрозуміє, як розподіляються кольори в подієвому просторі фільму, куди рухається історія і який у ній закладений сенс, в якому напрямку рухається сюжет, як конкретна подія вплине на історію і як вона пов'язана з ідеєю, до якої веде режисер. Найбільш вдалим цей спосіб стає тоді, коли зміна кольорової палітри свідчить про те, що рухає персонажами, і навіть дає ключ до розгадки їхніх майбутніх дій або фіналу. Наприклад, у серіалі «Пуститися берега» (*Breaking Bad*, 2008) ми можемо спостерігати за поступовим переходом головного героя від ідеалів добра до ідеалів зла. І в четвертому сезоні відбувається переломний момент – перехід від вимушеного зла до усвідомленого. Це стається в сцені діалогу з дружиною, коли головний герой Волтер знімає червону сорочку, під якою – темно-бордова. Ми вже розуміємо, що сталося ключове перетворення, і тепер він вже не просто жертва обставин – він сам стає небезпечним.

Отже, завдяки творчому, художньо осмисленому вибору кольорів, можна навіяти глядачеві певне ставлення до персонажа або події й допомогти на підсвідомому рівні відчути, куди рухається сюжет. І якщо емоції порівнювати з кольорами,

то найяскравіші переживання мають виражатися в найбільш несподіваних, різких і виразних кольорових поєднаннях, точніше – в контрасті.

Б. Блок виділяє основні полярні прийоми візуального оповідання: контраст і зближення. Чим більше контрасту візуального компонента (в даному разі кадру), тим більше візуальної експресії або динаміки. Чим більше зближення візуальних компонентів, тим спокійніше виглядає зображення, і динаміка знижується. Простіше кажучи, контраст – це більше візуального напруження, зближення – це менше візуального напруження (Block, 2007).

Контраст у кіно розділяється не лише за цілями й призначенням, а й за конкретними видами: контраст світлого й темного, контраст холодного й теплого, контраст додаткових кольорів. Кожен із цих видів використовується залежно від мети й ролі контрасту в певній сцені. Так, контрастність зображення може посилювати драматичний ефект ключової для сюжету сцени. Адже чим виразніша й контрастніша візуальна частина, тим експресивнішими й значущішими стають події, що відбуваються. Підтвердженням цього може бути фінальна сцена фільму П.-Т. Андерсона «Нафта» (There Will Be Blood, 2007), в якій для артикулювання значущості й посилення драматичного ефекту використовується контраст холодного й теплого. У цій сцені показано діалог між головним героєм і його дорослим сином, який демонструє моральний занепад персонажа Д. Плейнв'ю. Сам діалог видається дуже дивним, навіть сумбурним, проте він одразу набирає напруги й виразності завдяки яскраво вираженій контрастності композиції. Світло створює динаміку й перетворює буденну сцену на яскравий фінал похмурої історії морального занепаду особистості.

Посилення драми сцени за допомогою кольорового контрасту можна побачити й у інших прикладах, де використовується контраст додаткових кольорів для досягнення найвиразнішого зображення. Той самий принцип контрасту можна помітити й у сценах із чорним і білим кольорами, де створюється драматичний ефект завдяки їхньому поєднанню.

Вибір одного з трьох видів кольорового контрасту залежить від стилістики фільму й смислового навантаження сцени. У «Нафті» показано похмуру сцену, побудовану на різкому діалозі батька й сина, який наголошує різний морально психологічний стан персонажів. Тому тут використовується контраст теплого й холодного, що акцентує

фатальну зміну душі головного героя фільму в бік зла й жадібності.

У циклі фільмів «Гаррі Поттер» (Harry Potter) та «Володар перснів» (The Lord of the Rings) показані екшн-сцени, тому вибір падає на найдинамічніше поєднання контрастних кольорів – темного й червоного, що додає загальній динаміці яскравості, драматизму й виразності.

Контраст чорного й білого використовується для вирізнення персонажа на тлі навколишнього світу, що концентрує увагу глядача на героєві й допомагає зрозуміти, що саме він є центром драми сцени. Це підводить нас до ще однієї функції контрасту у візуальному оповіданні – виділення.

За допомогою кольорового підсилення динаміки режисер показує, що саме у сцені є найважливішим, і спрямовує увагу глядача на потрібні елементи. Найчастіше виділяється персонаж на тлі оточення, адже під час зйомки актор часто зливається з довкіллям, що розсіює увагу глядача й робить кадр менш виразним.

На етапі вибору та втілення колористичного задуму фільму творці можуть не тільки виокремити героя та його переживання, а й візуально посилити композицію. Як це зробив Д. Фінчер у сценах з фільму «Сім», використавши монохромне зображення, тоноване в кольори холодної зони спектра. Він не тільки акцентує увагу на героях, згущуючи навколо них морок, а й доповнює ідею фільму, роблячи зображення не лише атмосферним, а й значущим. Д. Фінчер взагалі любить працювати з технікою контрасту для виділення основних думок і візуального розкриття образу персонажів. Це можна побачити в культовому кадрі з «Бійцівського клубу» (Fight Club, 1999), де оповідач засинає в своєму офісі. Щоб показати монотонність і депресивне життя героя, Д. Фінчер буквально зливає його з фоном, що створює справді виразну композицію. Герой, здається, став одним цілим зі своєю повсякденною рутиною, яка його повністю поглинула. У кадрі немає звуків, але колір передає найважливіше для експозиції.

Слід згадати й творчість К. Нолана. Цікаво, що цей режисер також любить працювати з контрастом у своїх фільмах, часто використовуючи тіні й темні ділянки. Так, у першій частині фільму «Початок» (Inception, 2010) є чотири рівні сну, і для кожного з них використовується своя кольорова палітра. Кожен етап сну представляє певний жанр і має своє значення. Щоб візуально впорядкувати оповідання

й розділити різні етапи розвитку сценарію, К. Нолан використовує контраст для відокремлення подій і смислових частин фільму. Той самий прийом він використовує і в фільмі «Пам'ятай» (Memento, 2000), де чорно-білий колір відокремлює події минулого від основної реверсивної сюжетної лінії.

Колірний контраст також застосовується як засіб візуальної оповіді. Наприклад, у фільмі «Драйв» Н. Віндінга Рефна (Drive, 2011) є сцена, де головний герой жорстоко вбиває найманця. Його обраниця Ірен не може цього прийняти. Попри те, що він фактично її врятував, вона більше не може ставитися до нього так, як раніше, між ними виникає емоційна прірва. Щоб показати цей розрив, Н. Рефн використовує контраст. Ірен виходить з ліфта й стоїть на холодному синьому тлі, а герой залишається в ліфті, оточений агресивним помаранчевим – основним кольором фільму. У фіналі сцени двері ліфта символічно зачиняються, остаточно розділяючи героїв. Однак завдяки колірному рішенням зрозуміло, що їх тепер розділяють не лише двері.

Можна сказати, що емоційне сприйняття глядачем певної сцени безпосередньо залежить від контрастності й динаміки кольорового рішення. Якщо потрібно посилити ключовий момент фільму, контраст для підсилення емоційного сплеску буде найбільш влучним і доречним. При правильному використанні у поєднанні з сильною сюжетною драмою, можна створити справді потужну сцену, яка залишиться в пам'яті глядачів надовго.

Первісна мета контрасту – створення динаміки зображення, яка значно доповнює загальну динаміку подій. Однак контрастність зображення може стати невід'ємною частиною стилістики фільму, наприклад, як у Т. Бертоне, коли в «Чарлі й шоколадній фабриці» (Charlie and the Chocolate Factory, 2005) він поміщає сірих і похмурих персонажів у яскравий і барвистий світ. Так створюється загальна динаміка оповіді й наголошується дивовижність світу В. Вонки, який навіть у такому похмурому світі залишається барвистим і вражаючим.

Завдяки характерним кольоровим поєднанням певних об'єктів можна структурувати сценарій. Тут перед режисером постає завдання структурувати візуальний світ фільму, що вплине на його сприйняття й значущість не менше, ніж сам сценарій. Якщо конкретні кольори безпосередньо співвідносяться з важливими сюжетними елементами, то візуальну структуру можна

вважати грамотно вибудованою. За правильного використання кольорову семіотику можна зробити невід'ємною частиною фільму, яка підсилить виразність візуального ряду й допоможе глядачеві краще зрозуміти історію.

Візуальний ряд – найважливіший компонент фільму нарівні з сюжетом, який, до речі, також від нього залежить. Суть у тому, щоб універсальними кольорами виділити ключові елементи простору, самих героїв, всесвіт картини чи важливі майбутні або циклічні події. Візуальна історія ділить те, що видно на екрані, на відчутні частини: контраст і спорідненість, простір, лінії та форми, тон, колір, рух і ритм (Block, 2007).

Головні герої, наприклад, протагоніст і антагоніст, будуть виділені характерними кольорами. Позитивний герой – світлим кольором, негативний – темним. Це посилить драматичний конфлікт героїв, створюючи сильні візуальні образи, і зображення безпосередньо відповідатиме ідеї їхнього протистояння. Так упорядковується візуальна структура фільму й виділяється його основна драматургія. Глядачам буде легше емоційно усвідомити конфлікт, а отже, легше проникнути в нього. Це стосується не лише персонажів, а й подій стрічки. Вступ сил добра в активну дію буде виділено світлими кольорами, а зла – темними. Це розділення допомагає зв'язати візуал і енергетику сюжету, оскільки тепер кольори тісно пов'язані з історією.

Також за допомогою певних кольорів можна позначити світ фільму, його атмосферу й настрої, що панують у ньому. Якщо знімається нуарний детектив, то основним кольором буде сірий, як такий, що найбільш точно передає настрій історії. Скажімо, у «Втечі з Шоушенка» (The Shawshank Redemption, 1994) два ключові аспекти сюжетного простору: в'язниця й свобода. Для візуального й емоційного розмежування цих полярних просторів режисер Ф. Дарабонт виділяє тюремний простір синім кольором, а бік свободи – червоним, у поєднанні з м'якими відтінками. Завдяки такому розмежуванню стає зрозуміло, що в'язниця і свобода у фільмі – це два різних світи, зі своїми законами й правилами. Тому перетин кордону між цими світами має ще більш драматичний вигляд. За допомогою кольору тут розділяються простори фільму, посилюється їхня сюжетна й ідеологічна значущість, а також емоційний зв'язок між героєм і глядачем, який відчуває, наскільки важливо для героя перетнути цю межу між в'язницею й свободою.

Колірна семіотика може стати важливим компонентом для створення підсвідомого ставлення глядача до героя. Якщо задати настрій певного кольору, то під час першої появи ключового персонажа можна позначити його цим кольором. Так глядач одразу отримає потрібне враження про героя й зрозуміє його значення в сюжеті навіть без значних дій. Так, у фільмі режисера П.-Т. Андерсона «Любов, що збиває з ніг» (Punch-Drunk Love, 2002) головні герої позначені відтінками кольорів, що зберігаються впродовж усього фільму. Її колір – червоний, його – синій. Поєднання цих кольорів додає візуальної хімії у зображення романтичних стосунків.

У фільмі Н. Шьямалана «Шосте чуття» (The Sixth Sense, 1999) колір відіграє важливу сюжетну роль. Уся картина й її ідеї тісно пов'язані зі смертю, і тут дуже часто використовується червоний колір, який символізує смерть. Червоний колір вирізняється як у подієвому, так і в моральному значеннях. Інші кольори або виключені з палітри або приглушені й використовуються дуже стримано. Колір працює як позначення важливої циклічної події у сюжеті.

Може скластися переконання, що існують певні кольори для позначення певних явищ: рожевий для кохання, зелений для розквіту, помаранчевий для дружби. Звісно, ці кольори можуть асоціюватися з цими явищами на підсвідомому рівні через їхній настрій. Але у конкретному фільмі за певні явища можуть відповідати зовсім різні й несподівані кольори. Це залежить від того, як подати колір. Наприклад, якщо в першій сцені показати момент зради у яскраво-помаранчевому кольорі, то помаранчевий позначатиме зраду, і в наступних сценах сприйматиметься відповідно. Також важливо враховувати розмаїття культурних інтерпретацій кольору, адже певні кольори можуть мати особливе значення чи емоцію в одній культурі та зовсім інше – в іншій. Під час створення фільмів дуже важливо враховувати культурне розмаїття, щоб гарантувати, що наратив і емоційне значення є універсальними й можуть резонувати з глобальною аудиторією.

Сприйняття кольору також залежить від його тону. Світло-зелений справді може відчуватися як колір молодості, а темно-зелений означатиме вже хворобу й смуток, передаючи глядачеві зовсім інші відчуття.

Стереотипом є асоціація червоного кольору з небезпекою. Синій може означати вбивство, якщо його подати з цією характеристикою. Якщо кожне вбивство у фільмі відбувається під синім освітленням, глядачі очікуватимуть вбивства щоразу, коли синій колір з'являється на екрані. Так зробив Кеннет Брана у фільмі «Вбивство в Східному експресі» (Murder on the Orient Express, 2017). Щойно у фільмі встановлено значення синього кольору, аудиторія сприймає його й відповідно реагує на нього.

Насправді будь-який колір може означати небезпеку, безпеку, добро, зло, чесність, обман і под. Стереотипи сприйняття кольору підтверджують, що візуальні ефекти можуть впливати на публіку, але їхнє стандартне використання видається слабким і менш цікавим. Візуальні стереотипи часто здаються недоречними, застарілими й банальними. Будь-який візуальний компонент може бути використаний по-новому й оригінально, щоб викликати широкий спектр емоцій та образів. Те саме стосується стилістики фільму й кольорів, що оточують історію. Наприклад, як найуніверсальніший колір у кінематографі – жовтий.

У фільмі «Шалений Макс: Дорога люті» Дж. Міллера (Mad Max: Fury Road, 2015) жовтий колір використовується для створення унікального світу у випаленій ядерною війною пустелі. Жорстокість і безумство правлять цим світом, і яскравий, ніби випалений, жовтий колір не залишає кадр. Він виділяє атмосферу жорстокості й безперервних битв.

Зовсім інакше використовується жовтий колір у стилістиці картин В. Андерсона, коли завдяки теплим тонам жовтого створюється унікальний дух зворушливості й казковості подій. Жовтий колір у фільмах В. Андерсона створює затишну й приємну атмосферу. « Місто астероїдів » (Asteroid City, 2023). « Незрівнянний містер Фокс » (Fantastik M. Fox, 2009).

Отже, робота з кольором здатна перетворити звичайне життя на відображення ідеї творця й створити унікальний, неймовірно барвистий світ навіть у найпростішій історії. Це перетворює ідею на фільм, а сам фільм – на життя. Йдеться не про повсякденне життя, а про його приховані сторони, дивовижні емоційні й візуальні враження, які неможливо побачити в реальності. Так колір доповнює й переносить емоційний сенс подій на мову візуального сприйняття.

Кінематограф здатний показати найнепередбачуваніші й вражаючі сторони нашого існування й змусити глядача відчувати їх буквально в усіх кольорах. Якщо кінематографісти зможуть творчо й оригінально скористатися можливостями кольору, картина залишить значний слід у житті глядача, відкриє нові горизонти, допоможе зрозуміти важливе й відчувати абсолютно нові емоції. Так колір може міцно зв'язати глядача з фільмом і подарувати незабутній емоційний досвід. У цьому й полягає магія кіно.

Висновки. Зображення безпосередньо впливає на те, як глядач сприймає сюжет, а отже й увесь фільм. Для цього режисер використовує один з основоположних елементів нашого життя й світосприйняття – колір. Адже колір здатний не лише створити світ навколо персонажів, а й доповнити потрібну сцену певним підтекстом або сюжетною інформацією, яка навіть без осмислення стане зрозумілою глядачеві на підсвідомому рівні. Це робить зв'язок між ним і світом картини ще сильнішим, дає змогу глибше відчувати цей світ і зануритися в нього. Особлива увага приділяється контрасту (світлого й темного, холодного й теплого, додаткових кольорів), який застосовується з такими цілями: посилення драматичного ефекту, виділення й доповнення.

Щоб кольори стали невід'ємною частиною оповіді й підсилили художню складову стрічки, потрібно чітко розділити їх по ключових об'єктах сюжету. Так глядач точно зрозуміє, як розподіляються кольори в подієвому просторі фільму, куди рухається історія і який у ній закладений сенс, в якому напрямку рухається сюжет, як конкретна подія вплине на історію й як вона пов'язана з ідеєю, до якої веде режисер. Отже, кінематографічний колорит використовується по-різному і з різними цілями, але незмінним залишається факт: колір – це найважливіший аспект кіномови, який допомагає в художній формі виразно та образно розповісти історію, створити унікальний візуальний світ картини, а глядачеві – максимально живо та емоційно відчувати драму героїв. Завдяки колористичному баченню та вмінню втілити його у фільмі з'являється можливість керувати емоціями глядачів, настроєм фільму та самою історією, максимально розкриваючи художній потенціал картини.

Джерела та література

- Моженко, М. В. (2017). Еволюція технологій кольорокорекції в кіно та на ТБ. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, № 37. С. 54-64.
- Goethe, J. (1840). *Theory of Colours*. Translated from the German. London: John Murray. URL: <https://www.gutenberg.org/files/50572/50572-h/50572-h.htm>
- Block, B. (2007). *The Visual Story, Second Edition: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media* Routledge; 2nd edición. 297 p.
- Chirimuuta, M., Kingdom, F. A. (2015). The Uses of Colour Vision: Ornamental, Practical, and Theoretical. *Minds and Machines*, № 25 (2). P. 213-229.
- Itten, J. (1997). *The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*. John Wiley & Sons; 1er edición. 160 p.
- Swarnakar, S. (2023). Colours and Cinema. In book: *Understanding Media and Arts: A Comprehensive Introduction to The Creative Industry Innovative Scientific Publication SBI Colony*. Hingna Road, Nagpur (MS), India. P. 22-26.
- Kovsh, O. and Dziuba, M. (2022). Symbolism of Color in Cinema. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts*, № 5 (2). P. 207-215.

References

- Mozhenko, M. V. (2017). Evoliutsiia tekhnolohii kolorokorektsii v kino ta na TB [Evolution of color correction technologies in film and TV]. *Visnyk KNUKIM. Seriiia «Mystetstvoznavstvo»*, Nr 37. P. 54-64. [in Ukrainian]
- Goethe, J. (1840). *Theory of Colours*. Translated from the German. London: John Murray. URL: <https://www.gutenberg.org/files/50572/50572-h/50572-h.htm> [in English]
- Block, B. (2007). *The Visual Story, Second Edition: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media* Routledge; 2nd edición. 297 p. [in English]
- Chirimuuta, M., Kingdom, F. A. (2015). *The Uses of Colour Vision: Ornamental, Practical, and Theoretical. Minds and Machines*, Nr 25 (2). P. 213-229. [in English]
- Itten, J. (1997). *The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*. John Wiley & Sons; 1er edición. 160 p. [in English]
- Swarnakar, S. (2023). Colours and Cinema. In book: *Understanding Media and Arts: A Comprehensive Introduction to The Creative Industry Innovative Scientific Publication SBI Colony*. Hingna Road, Nagpur (MS), India. P. 22-26. [in English]
- Kovsh, O. and Dziuba, M. (2022). Symbolism of Color in Cinema. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts*, Nr 5 (2). P. 207-215. [in English]

Volodymyr Halytskyi

Peculiarities of working with color in creating an artistic image of a film: on the example of the works of the leading masters of Hollywood cinematography

Abstract. *The purpose of the article* is to characterize the peculiarities of the use of color in cinema using the example of Hollywood cinema. *The research methodology* involves the use of both theoretical (analysis, synthesis, generalization, etc.) and practical methods. Thus, the visual analysis of American films made it possible to formulate an understanding of the features and main functions of color correction in modern cinema. *The scientific novelty* of the study consists in revealing the peculiarities of the use of color in cinema on the example of cult films by American directors – D. Fincher, K. Nolan, T. Burton, F. Darabont, P.-T. Anderson et al. **Conclusions.** The image directly affects how the viewer perceives the plot, and therefore the entire film. For this, the director uses one of the fundamental elements of our life and world perception – color. After all, color is able not only to create a world around the characters, but also to complement the desired scene with a certain subtext or plot information, which will become understandable to the viewer on a subconscious level even without understanding. This makes the connection between him and the world of the picture even stronger, allows you to feel this world more deeply and immerse yourself in it. Special attention is paid to contrast (light and dark, cold and warm, complementary colors), which is used with the following goals: increasing the dramatic effect, highlighting and complementing. So, color is used in different ways and for different purposes, but the fact remains unchanged: color is the most important aspect of the film language, which helps to tell the story beautifully and succinctly, to create a unique visual world of the picture, and for the viewer to experience the drama of the characters as vividly and emotionally as possible. Thanks to color correction, creators have the opportunity to control the emotions of the audience, the mood of the film and the story itself, revealing the artistic potential of the picture to the maximum.

Keywords: cinema, color, color correction, contrast, visual history, Hollywood cinema.

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

Maksym Klopenko,
Postgraduate student of the Cinematology
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНІ МОТИВИ У ФІЛЬМАХ РЕЖИСЕРІВ ПОЛЬСЬКОЇ ШКОЛИ КІНО. ЧАСТИНА 2

Анотація. *Мета статті* – проаналізувавши фільми режисерів Польської школи кіно, розкрити екзистенціальну специфіку їх творів у контексті еволюції екзистенціального героя на польському екрані та його зв'язку з героєм кіно «морального занепокоєння». **Методологія дослідження.** В процесі дослідження було використано кінознавчий аналіз для розкриття основних тематичних ліній обраних фільмів, визначення особливостей героїв, а також з'ясування того, яким чином режисери втілюють екзистенціальні мотиви на екрані. За допомогою історичного методу окреслено загальний історико-філософський контекст розвитку Польської школи кіно та особливості відображення історії у польських фільмах 50-х років XX століття. Системний метод використаний задля комплексного розгляду напрацювань Польської школи, виявлення та узагальнення ідейно-тематичних зв'язків, спільних драматургічних компонентів і повторюваних екзистенціальних мотивів у тогочасних польських стрічках. У рамках аналізу фільмів Польської школи також було використано порівняльний аналіз, за допомогою якого виявлено риси схожості та відмінності у режисерських підходах, конкретних аспектах і способах відображення теми війни та екзистенціальної проблематики. **Наукова новизна** дослідження полягає у систематизованому огляді здобутків Польської школи кіно в ракурсі філософії екзистенціалізму, яка є актуальною для української кінознавчої науки і дає змогу окреслити зв'язки цього напрямку з майбутнім кіно «морального занепокоєння». Попри наявні дослідження польського кінематографа, досі недостатньо уваги приділено розгляду еволюції екзистенціального героя та особливостей його становлення від 50-х до 70-х років XX століття. Тому аналіз напрацювань Польської школи кіно відкриває можливість подальшого вивчення героя «морального занепокоєння», який у свою чергу є досить важливим для українського сьогодення в морально-етичній площині, так само як досвід Польської школи є значущим через екзистенціальний вимір переживання «межової» ситуації війни. **Висновки.** Проаналізовано зняті у 50-х роках фільми Анджея Мунка, Єжи Кавалеровича, Єжи Войцеха Гаса, Тадеуша Конвіцького, Казімежа Куца, Станіслава Ружевича. Окреслено, як ознаки філософії екзистенціалізму втілюються у рефлексіях авторів про війну і повоєнне життя; наголошено на значенні напрацювань митців Польської школи у контексті поступового формування та розвитку особливостей польського екзистенціального героя другої половини XX століття.

Ключові слова: світовий кінопроцес, Польська школа кіно, філософія екзистенціалізму, тема війни, історична пам'ять, образ героя, режисер, кіно «морального занепокоєння».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Розквіт філософії екзистенціалізму у другій половині XX ст. надав можливість укотре прискіпливо поглянути на людину, аби покласти на неї відповідальність за власне життя, змусити усвідомити проблему самотності, приреченості, вибору долі. У 70-х роках польський кінематограф «морального занепокоєння» у багатьох аспектах глибоко увібрав у себе ці реалії, однак до того підґрунтя екзистенціалізму певним чином актуалізували режисери Польської школи кіно, які втілили ці мотиви у фільмах, здебільшого присвячених пережитій трагедії війни. Висвітлення органічного зв'язку напрацювань різних поколінь цих режисерів є важливим для усвідомлення еволюції світоглядних позицій і розуміння впливу повоєнної Польської школи на майбутнє кіно «морального занепокоєння», яке поглибило розкриття екзистенціального виміру на екрані. Обрана проблематика є особливо актуальною для українського кінознавства, зважаючи на його сучасну зацікавленість екзистенціальними мотивами в межах національної історії, мистецьким осмисленням трагедії війни в колективній та індивідуальній пам'яті, а також міркуваннями кінематографістів про моральний порядок суспільства в часи карколомних соціально-політичних змін.

Мета статті – висвітлити наявні у фільмах режисерів Польської школи кіно екзистенціальні мотиви, які мали вплив на подальший розвиток кінематографа «морального занепокоєння».

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Особливості Польської школи кіно ґрунтовно розкриті у працях як польських, так і закордонних кінознавців та істориків кіно. Глибокі розвідки з цього питання можна знайти у працях Тадеуша Любельського, Марека Гальтофа, Тадеуша Мічки, Рафала Мальшарека. Воєнні рефлексії на польському екрані досліджує Пйотр Зверчовський, ідейно-тематичні й художні особливості напряду розкривають Йоанна Прейзнер і Анна Кракус. Однак недостатнім залишається цілісне опрацювання проблеми екзистенціального підґрунтя фільмів режисерів Польської школи, її особливих етичних та естетичних характеристик. Ця тема є особливо актуальною в контексті дослідження розвитку екзистенціальних мотивів у майбутньому польському кіно, зокрема, кінематографі «морального занепокоєння».

Виклад основного матеріалу. У попередній частині статті вже було розглянуто основні положення екзистенціалізму, що проникли на польський екран 50-х років, а також деякі особливості становлення Польської школи та її роль у розкритті екзистенціальної тематики фільмів на прикладі ранніх робіт провідного режисера школи – Анджея Вайди. Однак пильної уваги заслуговує також діяльність його колег. Починаючи від середини 1950-х років, у польському кіно відбувся розкол між молодими режисерами-початківцями, які вірили у справжнє зображення життєво важливих національних тем, та старшими кінематографістами, які вибрали кіно, що наслідувало радянські епічні зразки. Вплив неореалістичного підходу на молодих кінематографістів помітний у деяких фільмах, зокрема у стрічці Єжи Кавалеровича «Під фрігійською зіркою», і у документальних фільмах, відомих як «чорна серія». Болеслав Міхалек називав такі тенденції «польською авантюрою неореалізму» (Helman, 2010, с. 20). Це певною мірою дало змогу порвати з попередниками та відобразити дух періоду деєталінізації. Однак реалістичне зображення постєталінського періоду не склало головну тенденцію Польської школи. Основною залишилася історія, зокрема Друга світова війна (Haltorf, 2007, с. 150).

Коли режисери нової генерації закінчили школу в Лодзі (в 1954 і 1955 роках) – соцреалізм поступово втрачав позиції під впливом «відлиги». Запроваджені політичні зміни після жовтня 1956 р. дали змогу молодим кінематографістам відійти від соцреалістичного кіно і значною мірою створювати свої фільми навколо власного досвіду. Для натхнення вони звернулися до творів, написаних після 1946 р. їх сучасниками, такими як Єжи Анджеєвський, Казімеж Брандис, Богдан Чешко, Юзеф Ген, Марек Гласко та Єжи Стефан Ставінський (Haltorf, 2007, с. 148). Завдяки цьому автори змогли втілити твори іншої якості, яка відрізнятиме Польську школу. Звісно, молоді режисери, незважаючи на послаблення цензури в середині 1950-х рр., не мали можливості розповісти історичну правду про драму Польщі 1939 року, трагедію в Катині, боротьбу Армії Крайової з комуністами чи загалом про радянську окупацію, яка замінила німецьку. Вони часто використовували мову символів, метафор, зображуючи ці проблемні аспекти шляхом інакомовлення, однак це вже

стало помітною опозицією до соціалістичного кіно, в тому числі у зображенні теми війни.

Покоління режисерів, представлене такими іменами, як Анджей Вайда, Єжи Кавалерович, Анджей Мунк та інші, було прикладом драматичного входження у доросле життя, яке можна умовно виразити як символічну подорож між історичними формаціями, починаючи з ностальгічного «світу дитинства» (що існував до Другої світової війни), через етап «світу у стані війни» (у якому відбувається культурний підрив ціннісних основ «світу дитинства»), до екзистенціального закріплення в пост-жовтневій Польщі (Mielczarek, 2008, с. 229). Аналізуючи творче багатоманіття Польської школи, історик кіно Станіслав Озімек розрізняє «романтично-експресивну» тенденцію, найкраще представлену у фільмах Анджея Вайди; «раціоналістичну», втілену у фільмах Анджея Мунка; і «психологічно-екзистенціальну» течію у фільмах Войцеха Єжи Гаса та Єжи Кавалеровича (Ozimek, 1980, с. 205-206). Тадеуш Мічка артикулює окремий сегмент типології й наголошує на «психотерапевтичній стратегії», якою користуються головним чином Мунк і Вайда, адже, впливаючи на свідомість глядача, вони допомогли звільнити національну міфологію від містифікації та брехні (Miczka, 1995, с. 37). Національну міфологію в даному контексті слід трактувати як систему оповідей, в яких у символічній формі подаються певні події, факти та явища з національної історії (Бойко, 2019). Цілком закономірно, що різноманітні історичні кризи і потрясіння, за якими слідує деморалізація суспільства і тимчасова втрата соціальних орієнтирів та духовних ідеалів, здатні реанімувати міфи, трансформувати їх і осучаснити.

Поруч з Анджеєм Вайдою найважливішим представником тенденції післявоєнного польського кіно, яку дослідниця Йоанна Прейзнер слідом за попередніми типологіями назвала «психотерапевтичною», був Анджей Мунк (Preizner, 2020, с. 69). Хоч він дебютував у фільмах соцреалізму, все ж був ближчим до поезії і тематики Польської школи. Першою повнометражною роботою у цьому ряду став фільм «Людина на рейках» (1956), що є адаптацією оповідання Єжи Стефана Ставінського під назвою «Секрет машиніста Ожеховського». Цей фільм припадає не на Другу світову війну, а на сталінський період і розповідає про розслідування смерті старого машиніста, який загинув під колесами поїзда, аби попередити

трагедію аварії. Фільм Мунка демонстрував процес, характерний для тоталітарної системи з її прагненням знищити людину, яка здатна думати інакше. І саме ця людина в результаті обирала власну смерть замість загибелі сотень людей.

Стрічка «Ероїка» (1957) вже стосувалась головної для Польської школи теми Другої світової війни. Дві окремі історії певним чином деміфологізували польське мучеництво. На екрані – звичайні люди, які бояться, але водночас здатні, навіть дивуючи себе, проявляти героїзм, який міг бути прихований у кожному. У першій частині фільму, дії якого розгортаються під час Варшавського повстання, аферист Гуркевич намагається потрапити до Варшави, щоб викрасти цінні речі з покинутих квартир, і випадково стає посередником між командуванням Армії Крайової у Варшаві та підрозділом угорської армії. Зрештою, герой сам вирішує брати участь у повстанні, хоча знає, що поляки не мають шансів. Мунк виводить на екран авантюрного опортуніста, випадкового героя, який не є хоробрим бунтівником чи солдатом. Його поведінка не вписується у польську романтичну традицію, на що вказує Рафал Маршалек який писав, що поляки засвоїли ідеали жертвності та мучеництва з їхньої трагічної історії вісімнадцятого та дев'ятнадцятого століть, яка призвела до стандартизації національного минулого (Marszałek, 2019, с. 344). Режисер чітко відмежовується від панівної національної міфології та пропонує гірку сатиру на героїзм у польському стилі – відомий польською як «bohaterszczyzna» (героїзм заради героїзму) (Haltorf, 2019, с. 131).

Друга частина, дії якої відбуваються через кілька місяців, стосується іншої принципової теми польського екрана – військовополонених офіцерів у німецькому таборі. Солдати, які потрапили туди восени 1939 р., приєднуються до варшавських повстанців. Вони шоковані психічним станом польських військовополонених. Офіцери більше не можуть терпіти принизливого полону. Легенда про втечу офіцера Завістовського додає декому з них сили, але правда полягає в тому, що Завістовський помирає від запалення легень на горіщі барака, просто над ними. Такими безнадійними були дві історії фільму, про який Тадеуш Любельський писав, як про найвидатніший фільм Мунка, нарівні із «Попелом і діамантом» – два шедеври польської кіношколи, що входять у сферу національної історичної свідомості, функціонування романтичних

міфів і людських настроїв у суворих умовах війни (Lubelski, 2009, с. 193-200).

Подібний «негероїчний» підхід Мунк використав у своїй чорній комедії «Косооке щастя» (1959 р.) про конформіста Яна Піщика, який у 1956 році виходить із в'язниці завдяки амністії, однак намагається випросити собі дозвіл залишитися. Його життя є паралельною історією останніх тридцяти років історії Польщі. Звичайний обиватель, Піщик завжди намагається пристосуватися до обставин, та всі його дії завжди обертаються проти нього. Лише у в'язниці йому можна було жити за правилами і не думати ні про що. Свобода лякає Піщика, який хотів би бути героєм, але не може. Він постає як жертва тоталітарних систем комунізму і нацизму, а саму розповідь про поразку політики мімікрії загалом можна сприймати як центрально-європейську історію (Haltorf, 2019, с. 132).

Останній фільм Мунка – «Пасажирка» (1961) показав світ концтабору з жіночої перспективи. Через смерть режисера в автокатастрофі цю адаптацію радіоп'єси Зофії Посмиш, колишньої бранки концтабору Аушвіц, закінчили режисер Вітольд Лесевич і письменник Віктор Ворошильський. Історія польської бранки концтабору Марти й її стосунків з німецькою наглядачкою Лізою, відображає намагання зберегти людську гідність у страшних умовах життя в Аушвіці. Наглядачка прагне зламати та поневолити жінку і планує свою підступну гру. Коли Марту схоплюють і ув'язнюють у бункері смерті, Ліза переконана, що та померла, але через багато років вона бачить схожу на Марту жінку на круїзному лайнері. Це повертає їй спогади про минуле, змушує зізнатись у тому, що вона була свідком масових убивств. Ліза, маючи владу над Мартою, не змогла знищити її гідність. У розкритті чутливої теми концтаборів показовим прикладом у польському кіно, звісно, була творчість Ванди Якубовської, яка, фактично, все життя знімала один і той самий фільм, згадуючи досвід табору. Саме запропоноване Якубовською кінобачення значною мірою залишило відбиток на його наявності у свідомості поляків (Zwierzchowski, 2013, с. 50) і йому певним чином опонувала робота Мунка.

Мунк, як режисер Польської школи, своїми фільмами «Людина на рейках» (1956), «Ероїка» (1958), «Косооке щастя» (1960), «Пасажирка» (1963) поглибив зображення людської самотності у контексті війни, привідчинив абсурдність,

яка охоплює «негероїчну» людину. Інший погляд щодо осмислення деформованої війною свідомості наявний у творчості Єжи Кавалеровича, якого Йоанна Прейзнер називає беззаперечним майстром «психологічної течії» Польської школи (Preizner, 2020, с. 74). Його екранізація оповідання Єжи Завейського «Справжній кінець Великої війни» (1957) виводить на екран героя Юліуша, якому довелося пройти концтабір та повернутись додому, де в його загибелі переконані навіть найближчі люди. В це повірила і його дружина, яка розпочала стосунки зі своїм начальником. Юліуш повернувся «людським уламком»: отримавши важкий тягар табірних спогадів, герой втратив здатність комунікувати з іншими. Юліуш викреслений з тих, хто мав би шанси на повернення до нормального життя, тому у цій безвихідній ситуації він наважується на самогубство, адже неможливий жити зі своїми стражданнями і стражданнями дружини. Мотив самогубства неодноразово з'являється у фільмах Польської школи, як трагічний вихід з безнадійного життя. Кавалерович зосереджується на мотиві продовження війни всередині людини, на понівечених долях, зруйнованих стосунках з навколишнім світом.

Іншу екзистенціальну інтонацію самотності польського суспільства кінця 1950-х років Кавалерович втілює у фільмі «Потяг» (1959) про випадкову зустріч жінки Марти, яка щойно припинила стосунки з хлопцем, і лікаря Єжи, який втратив маленьку пацієнтку на власному операційному столі. Самотні й розгублені, вони опиняються у тісному просторі купе потяга, що прямує на Балтійський курорт. Спілкування, яке поволи виникає між незнайомими людьми, не призводить до довготривалого «душевного знеболання», і герої вимушені розійтись. Такий собі ефект більярдних шарів. Це повертає нас до однієї з концептуальних ідей екзистенціалізму – кожна людина являє собою неповторний світ, але ці світи ніяк не перетинаються.

Екзистенціальна проблема вибору духовної свободи постає в екранізації оповідання Ярослава Івашкевича «Мати Йоанна від янголів» Кавалеровича (1960). Сюжет стрічки, попри погляд у давнє минуле (монастирське життя у XVIII столітті), має безпосереднє посилення до сьогодення, адже розглядає простір, де панують різного роду сталі догмати. Це, безперечно, можна позиціонувати як вираження тоталітаризму, про який часто міркували режисери Польської школи. В історії монахинь ре-

жисер віднайшов драму бунту проти того, що сковує свободу людини, принижує особистість. Таким чином, фільми Кавалеровича, стосувались вони війни чи ні, були невідривні від моральної проблематики, а людина зображувалась у них непідвладною тиску ідеології, такою, яка має право на вибір, на свій духовний стрибок незважаючи на вороже середовище.

Окрім Кавалеровича, «психологічну» течію представляли також Войцех Єжи Гас і Тадеуш Конвіцький. Усіх трьох режисерів об'єднував наголос на унікальності ситуації, її граничності, на емоціях і психічному стані героїв, їхніх думках і переживаннях, що після догматів соціалістичного реалізму акцентувало право на індивідуальність і визначення себе як унікальної особистості (Preizner, 2020, с. 73). У цьому контексті слід наголосити, що екзистенціалізм якраз повертав безпосередньо до суб'єкта, до людини, і цим ключовим концептом людських переживань дуже поступово насичувалось кіно Польської школи.

Дебютний фільм Войцеха Єжи Гаса «Петля» (1957) за твором Марека Гласка був яскравим рухом у бік екзистенціальної проблематики. В центрі оповіді – безвихідь і безсилля героя перед залежністю. Куба, який страждає на алкоголізм, аби запобігти подальшому руйнуванню свого життя, вирішує кинути пити, однак не може впоратись без допомоги нареченої. Не дочекавшись походу до лікаря, Куба, неспроможний терпіти нав'язливість власних думок і спогадів, іде до шинку, а потім наважується на самогубство. У Гласко було зрозуміло, що Куба п'є через власне розчарування комуністичною системою, але Гас не акцентує на цьому, зводячи проблему до болю існування як такого, неможливості адаптуватися до навколишніх обставин ворожого світу.

Слід сказати, що герої Гаса – часто вигнанці, які намагаються втекти від небезпек і переживань через спогади, сни чи фантазії. На відміну від режисерів, які концентрувались на питаннях історії чи політики, Гас цікавився метафізичними питаннями. Екзистенціальні мотиви наявні і в наступних роботах автора, таких як «Прощання» (1958) і «Як бути коханою» (1962), які вже безпосередньо пов'язані з війною. Зокрема, загострену проблему зламаного життя і стосунків під впливом війни Гас розкрив саме у фільмі «Як бути коханою», зобразивши історію актриси Феліції, яка кілька років ховала від німців у власній квартирі колегу з театру Равіча. Чоловік, в якого вона була закоха-

на, знецінив її жертву заради нього. Переконавання, що Равіч нарешті буде з нею, не дало змоги жінці зрозуміти, що він не може бути з нею не просто через невзаємність, а й через те, що вона єдина знає про його слабкість, боягузливість і приниження. Равіч повертається до неї лише для того, щоб покінчити з життям на її очах, поставивши крапку в історії безнадійного кохання.

Гас знімав фільми про самотніх, покалічених фізично й морально людей, звернених у минуле та вглиб себе. Схожою психологічною інтроспекцією займався і Тадеуш Конвіцький. Його герої так само душевно скалічені й ніяк не можуть позбавитися психологічних травм і нав'язливих спогадів. Режисерський дебют Конвіцького – «Останній день літа» (1958) розповідає про зустріч тридцятирічної самотньої жінки зі значно молодшим чоловіком на пляжі в останній день літа. Жінка втратила нареченого-авіатора і не наважилась на нові стосунки. Чоловік, імовірно, так само пригнічений самотністю і бажає бодай якогось душевного тепла і розуміння від незнайомої жінки. Проте сподівання на порятунок від болю та самотності закінчуються гірким розчаруванням. Герой іде у море, але глядач знає, що той не вміє плавати.

Такі фільми, як «Справжній кінець Великої війни» Кавалеровича та «Останній день літа» Конвіцького, артикують наслідки психологічної травми, спричиненої війною, – втрату здатності спілкуватися і любити. Тягар воєнних спогадів весь час повертається, «немовби кошмар, не даючи згорілим героям можливості повернутися в нормальне життя» (Zwierzchowski, 2013, с. 32). Екзистенціальна спрямованість Конвіцького проявляється в осмисленні людських втрат, відтворенні перипетій зламаних життів у воєнні й повоєнні роки. Ця тема заявлена у стрічці «День усіх душ» (1961), де тлом подій слугує пам'ятна дата польської культури – День усіх святих, або День пам'яті померлих, – 1 листопада. Міхал і Вала приходять у маленьке місто, щоб провести кілька днів разом, згадують свої колишні кохання часів війни. Міхал був закоханий у дівчину-партизанку, яка загинула в оточенні, а Вала втратила коханого, якого за підозрою у зраді розстріляли. Через багато років вони намагаються забути про минуле та будувати нові стосунки, але це видається майже неможливим через пережиті нещастя і тугу за втраченим, неможливість забути та жити сьогоденням. Говорячи про стійке почуття непоправної

втрата, на якому так часто акцентує увагу Польська школа, можна звернутися до слів Анджея Вайди: «Єдине, що бачили очі моєї душі, це похід усіх померлих, які загинули і не дійшли до вільної Польщі. Я подумав, що перед тими глядачами, які згромадилися на тротуарах, марширували б живі у перших і останніх шеренгах, залишаючи всередині стільки місць, скільки загинуло в даній частині. Це був би парад духів, що тривав би години, а може й тижні, що так притаманно нашій національній традиції» (Вайда, 2004, с. 218).

Дослідниця Анна Кракус зауважує, що твори Конвіцького стосувалися національної травми та були подібні до критичного реалізму, який відзначає Польську кіношколу (Krakus, 2018, с. 8). Продовжуючи ці міркування, слід згадати творчість Станіслава Ружевича з фільмами «Три жінки» (1956), «Вільне місто» (1958), «Свідectво про народження» (1961) і Казімежа Куца зі стрічками «Хрест доблесті» (1958), «Ніхто не кличе» (1960), «Люди з потяга» (1961) як ще один приклад зображення простих людей, чие повсякденне життя було понівечене трагедією війни. У «Трьох жінках» Ружевич зобразив стосунки героїнь, які зустрілись у німецькому концтаборі, пообіцявши одна одній, що в разі порятунку житимуть разом після війни. Втративши власні сім'ї, різні за віком жінки об'єднуються стражданнями з надією на нову сім'ю, але їхнє єднання, народжене у критичній небезпеці, втрачається у мирному житті. Їх спроби влаштуватись у повоєнній реальності примарні й зазнають краху. Ружевича цікавить дружба, яка пережила сувору реальність концтабору, але для якої повернення до нормального життя все одно стає надскладним завданням.

У свою чергу Казімеж Куца цікавить не масштаб історії, а замкнутість і самотність простих людей, поведінка яких обумовлена подіями війни. Його екранізація твору Юзефа Гена «Ніхто не кличе» (1960) стала спробою аналізу відчуження героїв і водночас певною дискусією з «Попелом і діамантом» Анджея Вайди, адже тут режисер розкривав можливу долю Мачека Хелміцького, якби він вирішив не вбивати Щуку (Preizner, 2020, с. 81). Альтер-его Мачека – борець Армії Крайової Божек відмовляється від наказу і, побоюючись наслідків, тікає до відвойованих територій, сподіваючись на нове життя. Героєві доводиться продовжувати втечу від переслідування за акт військової непокори. На відміну від Вайди, Куца за-

галом зображує вцілілих героїв. Хоча його іноді класифікують разом із Мунком як представника деміфологізації, Куца загалом не зосереджується на національній міфології, а зупиняє погляд на повсякденному і побутовому (Haltorf, 2007, с. 150).

У певний момент часу справді слід говорити про своєрідне розширення тематики Польської школи, адже до історій війни та окупації додалась проблема самотності людини, її спроб вирватись і якось порозумітись з іншими, проявилась вічно актуальна проблема складних відносин між особистістю і суспільством. Попри важкі історичні теми та болючі екзистенційні виклики, кінематограф Польської школи здобув неабиякий успіх і популярність. Чим же так привернуло світову увагу тогочасне польське кіно? Кінознавець і культуролог Вадим Скуратівський дає справедливую відповідь: «Нескінченна в ньому екранна «нарація» про людину, що її знавісніла історія всіх кольорів намагається принизити, а то й просто знищити. А вона, ота людина, прагне тому приниженню опиратися» (Скуратівський, 2007, с. 126). Звісно, романтизм багато хто вважає головною традицією польського мистецтва. Це можна спостерігати і на перших порах розвитку Польської школи, через розкриття долі людини на тлі історичного процесу. Відчайдушна боротьба і неминуча поразка самотнього романтичного героя органічно вписувалась в екзистенціальні перипетії історії. Ніби приречений воїн, він стоїчно приносив себе у жертву заради високих ідеалів, возвеличуючи людську гідність. Польські романтики, не відриваючись від реальності історії, тяжіли до символічних загострень, красномовних метафор, темпераментних рефлексій про дійсність. Висвітлюючи переживання гострих потрясінь та історичної турбулентності, вони так само звертались до окремої людини та її індивідуальної долі. Польська школа кіно була своєрідною полемікою з романтичним героєм з позицій новітньої драматичної історії польського народу. Це зауважує і польський кінокритик Тадеуш Соболевський: «Фільми “Польської школи” межі п'ятдесятих-шістдесятих років (Вайда, Мунк, після них молодий Сколімовський) руйнували романтичну традицію, культ національної поразки, даремного героїства. Навіть трагічний фінал “Попелу й діаманта” зі смертю героя на смітнику, був висловленням надії, що ми врешті станемо нормальною країною, де молоді люди не муситимуть помирати за вітчизну» (Соболев-

ський, 2007, с. 90). І хоч багато хто зазначав лейт-мотивом фільмів «антигероїзм», роботи школи більшістю глядачів сприймалися як апофеоз героїзму. Незалежно від таланту і вподобань митців об'єднували гуманізм, протест проти будь-яких форм насильства, повага до справжніх людських почуттів, віра у непорушність основних моральних норм (Kuszewski, 1977).

Можна відзначити, що вказані фільми 1955-1961 років зображали історію як жорстокий мо-лох, який безжально калічить людські долі. Романтичний герой, як відомо, часто наважується на значні жертви, на вчинки без шансів і надій на успіх. З одного боку, зображення трагедії людини, розчавленої історією, заклало паростки зневіри у можливостях свідомого людського впливу на хід подій, однак з іншого – стверджувало цінність боротьби, важливість вибору і відданість непохитному бажанню відстояти гідність і свободу. Специфіка історії польського народу 1939-1945 років надала «польському питанню» універсальний вимір (Kuszewski, 1977).

Висновки. Польська школа кіно зуміла зафіксувати біографію суспільства, чиє життя припало на роки війни. Однією з її важливих рис був початок орієнтації на екзистенціальний погляд на світ; розуміння втрат, усвідомлення самотності і трагічної неприкаяності. Режисери Польської школи розгортали свої міркування у філософсько-екзистенціальних, психологічних і морально-етичних контекстах. Саме в такій перспективі була плідно опрацьована воєнна тематика. Стрічки включали як опис подій воєнних реалій, так і варіації спогадів про пережиті трагедії та впливи війни на крихке індивідуальне світосприйняття, якто нездатність комунікувати і просто любити.

Фільми не оминають теми самотності, психологічного виснаження, невідривні від моральної проблематики, зображують глибоко самотніх, покалічених війною людей, звернених у минуле або у самих себе. Вони багато в чому фіксували діагноз повоєнної свідомості, а для героїв існування після війни було не менш моторошним. Емоційне і душевне каліцтво переповнювало характери, деформовані війною. Дорослішання, пройдене у вирі війни, зумовлювало рішення, які доводилось приймати в ситуаціях без виходу, де кожен вибір зумовлений нещастям, а саме життя пригнічене смертю. Мотиви тривоги і страху смерті є одними з ключових у роботах Польської школи, так

само як і центральні мотиви героїзму і людської самотності. Героєві доводилось відшукати себе, аби впевнитись, що ніщо й ніхто, окрім нього самого, його не врятує. Тягар воєнних переживань, опрацьований через проблеми відповідальності, честі й героїзму, сприймався як важливий емоційно-психологічний і моральнісний досвід.

Незалежно від того, скільки років минуло після війни, вона глибоко врізалась у людську свідомість. Інтимні переживання й пам'ять про війну були великим полем для морально-екзистенціальних міркувань про знищених окупацією і концтаборами, неможливість знайти себе у світі, втрату тісного зв'язку з іншими людьми. Герой поступово стає відповідальним не просто за себе, а й за інших, адже вимушений існувати у системі складних взаємин із ними, у проблемному полі адаптації до нового і переосмисленні старого. На цьому зауважує і Ж.-П. Сартр, нагадуючи про те, що у своєму прагненні свободи, людина пересвідчується, що вона завжди залежить від свободи інших і навпаки (Бичко, 1993, с. 370).

Фільми режисерів Польської школи сфокусовані на війні як індивідуальному болісному досвіді, екзистенційному стані. Зокрема, для таких авторів, як Конвіцький, Гас, Ружевич тема війни значною мірою була частиною ідентичності не національного, а моральнісно-психологічного аспекту загальнолюдського. «Колективна психотерапія», здійснена через кіно, поступово трансформувала екзистенційні переживання, спільні для всієї нації, давши можливість глядачу поновлювати пам'ять про війну, яка для кожного, хто її пережив, була особистою і надто болісною драмою. Осмисливши історії людей, які намагаються зберегти гідність, свободу та честь навіть в екстремальній ситуації війни, до якої вони не були готові, польське кіно поступово прямувало до ширших соціально-політичних контекстів і заклало основу для майбутніх рефлексій, які досягнуть принципово нового звучання у 70-х роках, про що влучно висловився Анджей Вайда: «Ми не розуміли, що Польська кіношкола може звертатися до інших тем, ми думали, що вона пов'язана тільки з темою війни, і минуло багато років, коли стало зрозумілим, що “Людина з мармуру” також може бути Польською школою, що “Захисні барви” К. Зануссі – це саме і є “школа Польська”, що з неї бере початок доробок наших наймолодших режисерів» (Вайда, 2000, с. 102).

Таким чином, екзистенціальні мотиви існування людини у площині свободи і відповідальності, вибору і тривоги за життя та майбутнє виражали рефлексію про спосіб духовного подолання страшною історичною кризи, бажання звикнути до нової ситуації і навчитися у ній жити, попри дестабілізацію суспільства і внутрішнього світу людини у воєнні та повоєнні часи.

Джерела та література

- Бичко, І., Табачковський, В., Горак, Г. (1993). *Філософія: Курс лекцій*. Київ: Либідь. 576 с.
- Бойко, О. (2019). Міф національний. *Енциклопедія Сучасної України*. URL : <https://esu.com.ua/article-68967> (дата звернення 18.08.2024).
- Вайда, А. (2000). *Повертаючись до перейденого*. Львів: Каменяр. 158 с.
- Вайда, А. (2004). *Кіно і решта світу: автобіографія*. Київ: Етнос. 308 с.
- Скуратівський, В. (2007). Кінематографічна нація. *KINO-KOLO*, № 33. С. 126-127.
- Соболевський, Т. (2007). Брак єдності. *KINO-KOLO*, № 33. С. 90-92.
- Haltorf, M. (2007). *Historical Dictionary of Polish Cinema* (Historical Dictionaries of Literature and the Arts). Lanham: Scarecrow Press. 320 p.
- Haltorf, M. (2019). *Polish cinema: a history*. New York: Berghahn Books. 516 p.
- Helman, A. (2010) Poetyka filmów szkoły polskiej: (kilka refleksji o inspiracjach). *Postscriptum Polonistyczne*, Nr. 1(5). P. 17-31.
- Krakus, A. (2018). *No End in Sight: Polish Cinema in the Late Socialist Period*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press. 263 p.
- Kuszeński, S. (1977). *Współczesny Film Polski*. Wydawnictwo: Interpress. 129 p.
- Lubelski, T. (2009). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice: Videograf II. 622 p.
- Marszałek, R. (1984). *Filmowa pop-historia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 500 p.
- Miczka, T. (1995). Cinema under Political Pressure: A Brief Outline of Authorial Roles in Polish Post-war Feature Film 1945–1995. *Kinema*, Nr. 4. P. 32-48.
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. «Kino moralnego niepokoju» jako forma międzypokoleniowego dramatu społecznego. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica* (33). P. 223-247.
- Ozimek, S. (1980). Spojrzenie na «szkołę polską». *Historia filmu polskiego. Tom 4: 1957-1961* ; J. Toeplitz (red.). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. P. 199-209.
- Preizner, J. (2020). *History of Polish Cinema. From the beginnings to Polish School*. Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. 85 p.
- Zwierzchowski, P. (2013). *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego. 348 p.

References

- Bychko, I., Tabachkovsky, V., Horak, H. (1993). *Filosofiya: Kurs lekcij* [Philosophy: Course of lectures]. Kyiv: Libid. 576 p. [in Ukrainian]
- Boyko, O. (2019). Mif nacionalnij [National myth]. Encyclopedia of Modern Ukraine. URL : <https://esu.com.ua/article-68967> [in Ukrainian]
- Wajda, A. (2000). *Povertayuchis do perejdenogo*. [Returning to the previous]. Lviv: Kamenyar. 158 p. [in Ukrainian]
- Wajda, A. (2004). *Kino i reshta svitu: avtobiografiya* [Cinema and the rest of the world. Autobiography]. Kyiv: Etnos. 308 p. [in Ukrainian]
- Skurativskij, V. (2007). Kinematografichna naciya [Cinematic nation]. *KINO-KOLO*, Nr 33. P. 126-127. [in Ukrainian]
- Sobolevskij, T. (2007). Brak yednosti [Lack of unity]. *KINO-KOLO*, Nr 33. P. 90-92. [in Ukrainian]
- Haltorf, M. (2007). *Historical Dictionary of Polish Cinema* (Historical Dictionaries of Literature and the Arts). Lanham: Scarecrow Press. 320 p.
- Haltorf, M. (2019). *Polish cinema: a history*. New York: Berghahn Books. 516 p.
- Helman, A. (2010). Poetyka filmów szkoły polskiej: (kilka refleksji o inspiracjach) [Poetics of films of the Polish school: (some reflections on inspirations)]. *Postscriptum Polonistyczne*, Nr. 1(5). P. 17-31. [in Polish]
- Krakus, A. (2018). *No End in Sight: Polish Cinema in the Late Socialist Period*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press. 263 p.
- Kuszeński, S. (1977). *Współczesny Film Polski* [Contemporary Polish Film]. Wydawnictwo: Interpress. 129 p. [in Polish]
- Lubelski, T. (2009). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty* [History of Polish cinema. Creators, films, contexts]. Katowice: Videograf II. 622 p. [in Polish]
- Marszałek, R. (1984). *Filmowa pop-historia* [Film pop history]. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 500 p. [in Polish]
- Miczka, T. (1995). Cinema under Political Pressure: A Brief Outline of Authorial Roles in Polish Post-war Feature Film 1945–1995. *Kinema*, Nr. 4. P. 32-48.
- Mielczarek, R. (2008). Rzeczywistość w fazie liminalnej. «Kino moralnego niepokoju» jako forma

- międzypokoleniowego dramatu społecznego [Reality in the liminal phase. «Cinema of moral anxiety» as a form of intergenerational social drama]. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica* (33). P. 223-247. [in Polish]
- Ozimek, S. (1980). Spojrzenie na «szkołę polską» [A look at the «Polish school»]. *Historia filmu polskiego. Tom 4: 1957-1961* ; J. Toeplitz (red.). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. P. 199-209. [in Polish]
- Preizner, J. (2020). *History of Polish Cinema. From the beginnings to Polish School*. Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. 85 p.
- Zwierzchowski, P. (2013). *Kino nowej pamięci Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60* [Cinema of New Memory Image of World War II in Polish cinema of the 1960s]. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. 348 p. [in Polish]

Maksym Klopenko

Existential motifs in the films of directors of the Polish School of Cinema. Part 2

Abstract. Purpose. Having identified the author's conceptions in the films of directors of the Polish film school, reveal the existential specificity of their works in the context of the evolution of the existential hero on the Polish screen and his connection with the hero of the cinema of «moral anxiety». **Research methodology.** In the process of research, film analysis was used to reveal the main thematic lines of the selected films, to determine the specifics of the characters, as well as to find out how the directors represent existential motifs on the screen. The historical method was used to outline the general historical and cultural context of the development of the Polish film school and the peculiarities of the representation of history in Polish films of the 50s. The systematic method was used for a comprehensive review of the works of the Polish School, identification and generalization of ideological and thematic connections, common dramaturgical components and recurring existential motifs in the Polish films. As part of the analysis of the films of the Polish School, a comparative analysis was also used, which revealed similarities and differences in directorial approaches, specific aspects and ways of displaying the theme of war and existential issues. **The scientific novelty** of the research lies in a systematic review of the achievements of the Polish School of Cinema from the perspective of the philosophy of existentialism and the delineation of direct connections with the future cinema of «moral anxiety». Despite the available studies of Polish cinema, not enough attention has been paid to the consideration of the evolution of the existential hero and the peculiarities of his formation from the 50s to the 70s. Therefore, the analysis of the achievements of the Polish School of Cinema opens up the possibility of further study of the hero of «moral anxiety», which in turn is extremely relevant for the Ukrainian present in the moral and ethical plane, just as the experience of the Polish School is significant due to the existential dimension of experiencing the situation of war. **Conclusions.** The films by Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz, Jerzy Wojciech Has, Tadeusz Konwicki, Kazimierz Kutz, and Stanisław Różewicz, made in the 1950s, were analyzed from the existential point of view. It is outlined how the signs of the philosophy of existentialism are depicted in the authors' reflections on the war and post-war life. The importance of the works of the artists of the Polish School in the context of the gradual formation and development of the key features of the Polish existential hero of the second half of the 20th century is emphasized.

Keywords: world film process, Polish film school, philosophy of existentialism, theme of war, historical memory, image of a hero, director, cinema of «moral anxiety».

Земляний Кирило Олександрович,
аспірант кафедри режисури телебачення.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Kyrylo Zemlianyi,
Postgraduate student of the TV Directing
Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre, Cinema
and Television, Kyiv, Ukraine

ІРАНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ: ФЕНОМЕН ГІБРИДНОСТІ

Анотація. *Мета статті* – аналіз особливих аспектів іранського кінематографа з позицій філософських концепцій, таких як «гіперреальність» Жана Бодріяра, «différance» Жака Дерріда та «образ часу» Жюльєна Дельоза, що лежать в основі гібридного підходу в іранському кіно. У статті розглянуто, як іранські режисери досліджують природу реальності через кіно, створюючи нові способи її репрезентації. **Методологія** базується на міждисциплінарному підході, що поєднує філософський аналіз, теорію кіно та культурологічні дослідження. Проведено детальний аналіз ключових фільмів іранських режисерів, таких як Аббас Кіаростамі, Джафар Панахі та Мохсен Махмальбаф, з акцентом на техніки розмивання меж між документальним та ігровим кіно. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному аналізі Другої нової хвилі іранського кіно (1985–1999) як філософського і культурного явища, що підриває традиційні уявлення про реальність і правду. Розглянуто вплив цифрових технологій на іранське кіно та його гібридність. **Висновки** вказують на те, що іранський кінематограф демонструє здатність досліджувати і ставити під сумнів природу реальності через поєднання документального та ігрового кіно, пропонуючи нові підходи до розуміння сучасного світу через кінематограф.

Ключові слова: іранський кінематограф, гібридність, реальність, документальне кіно, ігрове кіно, філософія кіно, постмодернізм.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Іранське кіно впродовж останніх десятиліть стало важливим явищем у світовій культурі завдяки своєму унікальному поєднанню документального та ігрового підходів. Режисери з Ірану використовують кіно як інструмент для дослідження реальності та правди, розмиваючи межі між фактом і вигадкою. У філософії «реальність» зазвичай розуміється як те, що існує незалежно від сприйняття або розуміння суб'єктом, тоді як «правда» стосується відповідності твердження або судження дійсному стану речей, тобто «реальності». Це викликає глибокі філософські питання про природу репрезентації та сприйняття реальності, які стають особливо актуальними в епоху цифрових технологій, коли межі між ре-

альним та віртуальним, автентичним і симульованим стають дедалі більш розмитими. Тож аналіз іранського кіно крізь призму філософії та кінематографічних теорій є важливим для розуміння сучасних тенденцій у світовому кінематографі.

Мета статті – аналіз іранського кінематографа як унікального феномену, який розмиває межі між реальністю та вигадкою, а також дослідження філософських концепцій «гіперреальності» Жана Бодріяра, «différance» Жака Дерріда та «образу часу» Жюльєна Дельоза, що стоять за цим підходом гібридності. У статті зроблено спробу висвітлити принципи, за якими іранські кінематографісти через кінематограф досліджують природу реальності, а також як такі репрезентації впливають на глобальні кінематографічні тенденції.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Сучасні дослідження, присвячені іранському кіно, переважно зосереджені на його естетиці, соціокультурному контексті та політичних аспектах. Водночас, дослідження філософських аспектів іранського кінематографа залишаються менш розвиненими. Серед українських науковців, які досліджували іранський кінематограф, важливо згадати Оксану Косюк, що розглядала його в контексті журналістики, як документ часу і джерело інформації щодо питань гендерної нерівності в іранському суспільстві. Тематичне розмаїття кінематографічної творчості Асгара Фархаді та його концепцію «честі як універсуму» досліджував Юлій Швець на сторінках журналу Кіно-Театр, тоді як політичні передумови появи Нової хвилі іранського кіно та її естетичні принципи були висвітлені в праці «Естетика іранського кіно “Нової хвилі”» К. П. Солодкою. Монографія Георгія Черкова «Екранний світ – діалог реальностей» передусім присвячена саме проблемним аспектам художньої правди в ігровому кіно, критеріям визначення, оцінки факту і вигадки в сучасних екранних мистецтвах, що на пряму резонує з питаннями, які порушують іранські кінематографісти. Однією з найважливіших українських монографій у царині дослідження питання часопросторових аспектів кінематографа є «Час і простір» Ірини Зубавіної. Це наукове дослідження сфокусоване насамперед на часових і просторових уявленнях та їхньому зв'язку з кінематографом, від його заснування на прикладі робіт братів Люм'єр та Жоржа Мельєса до сучасних режисерів, таких як Міхаель Ханеке та Ларс фон Трієр. Розділи цієї монографії «Метанаратив смерті у вимірі екрана» та «Нарочита цитатність у постмодернізмі» тематично інтерполюються на творчість Аббаса Кіаростамі та Мохсена Махмальбафа. Серед іноземних науковців слід назвати Хаміда Нафічі та його працю «Соціальна історія іранського кіно». У ній досліджується історія іранського кінематографа від його зародження до сьогодення, з фокусом на його культурні, соціальні та політичні впливи. Праця Нафічі є фундаментальною у цій галузі, пропонує глибоке розуміння того, як кіно стало засобом культурного самовираження та опору за різних політичних режимів. «Роздуми про взаємодію між реальністю та ідеями: огляд іранського кіно» Махека Хана концентруються радше на практичному підході режисерів, що поєднують документальний та ігровий методи задля дослідження глибших істин про людський досвід і його сприйняття. Праці Жана Бодрієра, Жака Дерріда, а також Жили Дельо-

за використовуються для розуміння кіно в контексті постмодернізму, але їхній зв'язок з іранським кіно досліджений недостатньо. Дослідження заповнює прогалину, поєднуючи аналіз іранського кіно з ключовими філософськими концепціями, відкриваючи новий погляд на його значення та вплив.

Виклад основного матеріалу. У світовому кінематографі іранські фільми є свідченням складного синтезу між реальністю й вигадкою, що кидає виклик нашому сприйняттю та розширює межі кінематографічної виразності. Цей унікальний підхід, народжений складною взаємодією культурних, політичних і філософських впливів, пропонує глибоке дослідження природи правди та її репрезентації. В його основі лежить провокативне питання, яке спантеличувало філософів упродовж століть: Що таке реальність і як її можна зафіксувати на плівці? Поняття реальності стало предметом інтенсивних дискусій серед філософів, особливо в епоху постмодерну. Жан Бодрієр у своїй фундаментальній праці «Симулякри та симуляція» (1981) стверджував, що в сучасному світі межа між реальністю та симуляцією зруйнувалася, створивши «гіперреальність», де автентичне та сфабриковане стають нерозрізненими. Ця концепція знаходить яскраву паралель в іранському кіно, де межа між документальним та ігровим навмисно розмивається, створюючи кінематографічну гіперреальність, яка водночас і знайома, і дезорієнтує. Концепція «différance» Жака Дерріда – ідея про те, що смисл завжди відкладений і відрізняється від самого себе, – глибоко резонує з тим, як іранські кінематографісти використовують вільні часові й просторові переходи, які стають засобом особливої ігрової виразності. У таких фільмах, як «Великий план» (1990) Аббаса Кіаростамі, оповідь зміщується між минулим і теперішнім, фактом і реконструкцією, постійно відкладаючи остаточну інтерпретацію подій. Фільм, що відтворює реальний випадок шахрайства з ідентичністю за участю самозванця-кінематографіста, стає медитацією про природу самої ідентичності. Чи є людина, яка грає себе в реконструкції, більш чи менш «справжньою», ніж вона була під час реальних подій? Кіаростамі залишає це питання без відповіді, втілюючи ідею Дерріда про те, що значення (і відповідно реальність) ніколи не є фіксованим, оскільки постійно перебуває в стані трансформації та переосмислення. Такий підхід до кіновиробництва також нагадує ідеї Жили Дельоза про кіно і час, викладені в його працях «Кіно 1: Образ руху» (1983) та «Кіно 2: Об-

раз часу» (1985). Дельоз припустив, що сучасне кіно створює «образи часу», які відриваються від традиційних наративних структур, щоб представити прямі образи часу (Дельоз, 2004) Іранське кіно з його довгими кадрами, нелінійними наративами та поєднанням минулого і теперішнього втілює цю концепцію. У фільмі Джафара Панахі «Дзеркало» (1997) стрічка різко змінює вектор оповіді, коли дитина-акторка вирішує відмовитися від участі у зйомках. Далі подається документація її подорожі додому в реальному часі, де видно знімальну групу, а межа між персонажем і актором повністю розмита. Це створює дельозівський часовий образ, який фіксує плин реального часу і непередбачуваність самого життя, кидаючи виклик нашому уявленню про те, що є реальністю в кіно.

Використання непрофесійних акторів, які часто грають версії самих себе, ще більше ускладнює відносини між реальністю та її репрезентацією. В прийомах багатьох іранських режисерів вбачаються певні паралелі з концепцією «photogénie», розроблену французьким теоретиком кіно Луї Деллюком у 1920-х роках. Деллюк стверджував, що кіно має унікальну здатність розкривати поетичні, трансцендентні якості звичайних людей і предметів. В іранському кіно ця ідея доведена до своєї логічної крайності. Коли Хосейн Сабзіан у фільмі «Великий план» грає самого себе, відтворюючи власний обман, ми бачимо не просто людину, а кінематографічне одкровення її сутності, її сподівань і помилок. Камера в цьому контексті стає не просто записуючим пристроєм, а інструментом філософського дослідження природи буття та її репрезентації. Саморефлексивна природа багатьох іранських фільмів також свідчить про постмодерністські проблеми авторства та побудови наративу. Фільм Мохсена Махмальбафа «Мить невинності» (1996) – яскравий тому приклад. Він реконструює подію з юності Махмальбафа, коли той вдарив ножем поліцейського під час політичного протесту. Залучаючи до реконструкції справжнього поліцейського і показуючи процес створення фільму в самому фільмі, Махмальбаф створює мізансцену, яка ставить під сумнів саму можливість об'єктивної правди в оповіданні. Такий підхід співзвучний із скептицизмом постмодерністського філософа Жана-Франсуа Ліотара щодо гранд-наративів, втілюючи постмодерністську перевагу локальних, контекстуальних істин над всеосяжними, тоталізуючими поясненнями. Сучасна наука ще більше висвітлила складну взаємодію між документальним та ігровим кіно. Лусія Нагіб і Сесілія Мелло у своїй книзі «Реа-

лізм та аудіовізуальні медіа» (2009) досліджують, як еволюціонувала реалістична естетика в кіно в епоху цифрових медіа. Вони стверджують, що розмивання кордонів між реальністю та вигадкою – це не просто стилістичний вибір, а відображення наших змін у відносинах із самою реальністю в цифрову епоху. Іранське кіно з його гібридним підходом можна розглядати як передвісника цієї глобальної тенденції, передбачаючи, як цифрові технології ще більше ускладнять наше розуміння реальності.

Гері Д. Роудс і Джон Періс Спрінгер у своїй збірці «Докуфікції: Есеї на перетині документального та ігрового кіно» (2006) всебічно досліджують гібридні форми в кінематографі. Вони стверджують, що поєднання документального та ігрового кіно не є новітнім явищем, а існує з перших днів появи кінематографа. Однак вони зазначають, що сучасні режисери, зокрема з Ірану, вивели цю гібридизацію на новий рівень, створивши роботи, які кидають виклик традиційним категоріям і змушують нас переглянути, що ми маємо на увазі під «документальним» та «ігровим» фільмом. Наукова праця Джейн Роско та Крейга Хайта «Faking It: Mock-documentary and the subversion of factuality» (2001) пропонує ще один цінний погляд на гібрид документального та ігрового кіно. Хоча їхня увага зосереджена насамперед на ігровому документальному кіно, їхні міркування про те, як ці форми підривають глядацькі очікування і ставлять під сумнів поняття фактичності, дуже важливі для розуміння іранського кінематографа. Цей синтетичний підхід збігається з твердженням Роско та Хайта про те, що такі гібридні форми можуть слугувати важливим інструментом для вивчення медіа-репрезентації та конструювання правди. У цьому контексті обговорюється етичність залучення реальних людей для відтворення часто травматичних подій з їхнього життя. Межа між поетичним дослідженням та експлуатацією («експлуатаційним» кіно, англ. «exploitation film», як специфічним явищем і різновидом жанрового кіно) може бути тонкою, що ставить питання про відповідальність режисера та природу згоди в таких постановках. Проте саме ця етична тонкість надає іранському кіно сили та гостроти. Воно змушує нас зіткнутися з незручними питаннями про природу правди, етику репрезентації та роль мистецтва в суспільстві. Понад те, підхід іранського кіно резонує з ширшими філософськими дискусіями про природу реальності в сучасному світі. В епоху «deep fake», віртуальної реальності та дедалі витонченіших форм цифрових

маніпуляцій, питання, що їх порушують іранські кінематографісти про природу правди та репрезентації, є актуальними як ніколи. Їхні роботи передбачають і взаємодіють із тим, що філософ Славоу Жижек назвав «пустелею справжнього» – світом, у якому реальність настільки ретельно опосередкована і симульована, що ми більше не можемо відрізнити автентичне від штучного. Вплив гібридного документально-ігрового підходу іранського кіно виходить далеко за межі країни. Кінематографісти по всьому світу надихаються цим поетичним реалізмом, цим кіно, що наважується ставити під сумнів природу самої реальності. У світі, що дедалі більше опосередковується екранами та симуляціями, де «фейкові новини» та «альтернативні факти» увійшли до лексики, питання, порушені іранським кіно, здаються як ніколи актуальними. Переглядаючи ці фільми, ми згадуємо феноменологічний підхід до сприйняття Моріса Мерло-Понті, який стверджував, що наше розуміння світу є фундаментально втіленим і локалізованим – ми сприймаємо реальність не як відсторонені спостерігачі, а як активні учасники. Іранське кіно, з його захоплюючими довгими кадрами та поєднанням реальних і реконструйованих подій, створює кінематографічний досвід, який відповідає цьому феноменологічному розумінню реальності. Воно запрошує глядача заселити простір між фактом і вигадкою, відчути реальність не як фіксовану, об'єктивну істину, а як плинну, суб'єктивну зустріч. Цей підхід також перегукується з принципом комплементарності фізика-теоретика Нільса Бора, який передбачає, що об'єкти мають взаємодоповнюючі властивості, які неможливо спостерігати чи вимірювати одночасно. У контексті іранського кіно можна сказати, що реальне і вигадане є взаємодоповнюючими аспектами єдиної кінематографічної реальності – ні повністю одне, ні повністю інше, але перебувають у стані постійної напруги та взаємодії. Зрештою, іранське кіно пропонує не остаточну відповідь на питання реальності, а радше глибоке і поетичне дослідження самого питання. Завдяки унікальному поєднанню документального та ігрового кіно, воно створює кінематограф невідзначеності, який визнає складність людського досвіду та невловиму природу істини. Таким чином, цей кінематограф не лише відображає наш постмодерний стан, а й указує на нові можливості для кінематографічного вираження у 21-му столітті. У той час, як ми продовжуємо орієнтуватися в наших дедалі складніших відносинах з реальністю

та репрезентацією, уроки іранського кіно залишаються життєво важливими. Воно нагадує нам, що істина – це не фіксована точка, а подорож, яку кіно має унікальні можливості здійснити. В складному балансуванні між реальністю і вигадкою, у просторі між камерою та світом іранські кінематографісти віднайшли глибоку форму кінематографічної поезії, яка продовжує кидати виклик, надихати та провокувати глядачів по всьому світу. В епоху політики «пост-правди» та цифрових маніпуляцій філософські запити, що їх ставить іранське кіно, пропонують цінну основу для розуміння та критичного ставлення до нашої опосередкованої реальності. Приймаючи неоднозначність і відкидаючи спрощені дихотомії між фактом і вигадкою, це кіно заохочує нас розвивати більш тонкі, рефлексивні стосунки з образами, що нас оточують. Воно показує, що, можливо, найправдивіша форма реалізму – це та, яка визнає власну сконструйованість, що найчесніша репрезентація реальності – це та, що висуває на передній план власну штучність. З подальшим плином ХХІ століття питання, порушені іранським кіно про природу реальності, правди та репрезентації, ставатимуть дедалі актуальнішими. У світі, де межі між віртуальним і реальним, автентичним і симульованим продовжують розмиватися, гібридне кіно Ірану є водночас і викликом, і дороговказом – воно закликає дивитися глибше, ставити глибші запитання і приймати невизначеність, притаманну нашому життєвому досвіду. Таким чином, іранський кінематограф робить внесок не лише в кіномистецтво, а й у постійне філософське дослідження природи самої реальності.

Висновки. Іранське кіно демонструє унікальну здатність досліджувати і ставити під сумнів природу реальності та її репрезентації. Використання непрофесійних акторів, розмиття меж між документальним та ігровим кіно, а також гра з часом і часовою перспективою, створюють фільми, які кидають виклик традиційним уявленням про правду та реальність. Дослідження показало, що іранське кіно не лише відтворює складність сучасного світу, що характеризується динамічними змінами в соціальних, культурних та політичних структурах, але й пропонує нові способи розуміння цієї складності через кінематограф. З огляду на зростаючий вплив цифрових технологій і глобалізацію, іранське кіно залишається важливим джерелом для подальших досліджень у сфері кіно та філософії. Український кінематограф у добу глобалізації переживає складний і динамічний етап трансформацій.

З одного боку, глобалізація відкрила українському кіно доступ до міжнародних ринків, фестивалів та фінансових можливостей, даючи режисерам можливість інтегруватись у світовий контекст та отримувати підтримку від європейських інституцій, що сприяє розвитку ко-продукцій з іншими країнами та появі нових фільмів. З іншого боку, глобалізація породжує виклики для збереження національної ідентичності українського кінематографа, оскільки виникає ризик втрати культурної унікальності через уніфікацію стилів і тем, характерних для світової кіноіндустрії. Проте українське кіно активно використовує ці виклики як можливість для переосмислення власної історії та культури, як це видно у фільмах, що рефлексують над минулим, особливо в контексті пострадянського спадку та російсько-української війни.

Джерела та література

- Бор, Н. (2015). *Атомна фізика і людське пізнання* ; пер. з англ. В. Кухар. Київ: Наукова думка, 152 с.
- Бодріяр, Ж. (2004). *Симулякри і симуляція* ; пер. з фр. В. Ховхун. Київ: Основи, 230 с.
- Дельоз, Ж. (2004). *Кіно* ; пер. з фр. Л. Воропай. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 336 с.
- Дерріда, Ж. (2004). *Письмо та відмінність* ; пер. з фр. В. Шовкун. Київ: Основи, 602 с.
- Жижек, С. (2015). *Ласкаво просимо в пустелю Реального* ; пер. з англ. А. Шалгінової. Київ: Комубук, 376 с.
- Зубавіна, І. Б. (2008). *Час і простір у кінематографі*; Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ: Щек, 447 с.
- Черков, Г. (2013). *Екранний світ – діалог реальностей*: монографія / Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ: [б. в.], 274 с.
- Мерло-Понті, М. (2001). *Феноменологія сприйняття* ; пер. з фр. О. Йосипенко, С. Йосипенка. Київ: Український Центр духовної культури, 552 с.
- Kiarostami, A. (1990). *Close-up*. New York: Criterion Collection. [DVD].
- Panahi, J. (1997). *The Mirror*. New York: Kino International. [DVD].
- Makhmalbaf, M. (1996). *A Moment of Innocence*. New York: New Yorker Films. [DVD].
- Швець, Ю. *Асгар Фархаді: честь як універсум* (до 50-ліття режисера), URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/a8590140-63d0-48d1-941f-f75919907378/content> (дата звернення 19.09.2024)
- Солодка, К. *Естетика іранського кіно «Нової хвилі»* URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/23190> (дата звернення 3.09.2024)
- Косюк, О. *Іранський кінематограф як еквівалент журналістики у системах масової комунікації та культури*: частина перша URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/23189> (дата звернення 15.09.2024)
- Mahek, Khan, REFLECTIONS ON THE INTERFACE WITH REALITIES AND IDEAS: AN OVERVIEW OF IRANIAN CINEMA. URL: https://www.researchgate.net/publication/363635498_REFLECTIONS_ON_THE_INTERFACE_WITH_REALITIES_AND_IDEAS_AN_OVERVIEW_OF_IRANIAN_CINEMA (дата звернення 19.09.2024)
- Lucia Nagib, Mello Cecilia, Realism and the Audiovisual Media, URL: https://www.academia.edu/1123010/Realism_and_the_Audiovisual_Media (дата звернення 7.09.2024)
- Jane Roscoe, Craig Hight, Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality, URL: https://books.google.com.ua/books/about/Faking_It.html?id=i55kcByOh70C&redir_esc=y (дата звернення 5.09.2024)
- Gary, D. Rhodes, John Parris Springer McFarland, Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking, URL: https://books.google.com.ua/books/about/Docufictions.html?id=VqYyDwAAQBAJ&redir_esc=y (дата звернення 20.08.2024)
- Hamid Naficy, A Social History of Iranian Cinema, URL: https://www.researchgate.net/publication/345488906_Hamid_Naficy_A_Social_History_of_Iranian_Cinema (дата звернення 19.09.2024)

References

- Bodriyar, Zh. (2004). *Simulyakri i simulyatsiya* [Simulacra and Simulation] ; trans. from French by V. Khovkhun. Kyiv: Osnovy, 230 p. [in Ukrainian]
- Deloz, Zh. (2004). *Kino* [Cinema] ; trans. from French by L. Voropai. Kyiv: Solomiya Pavlychko Publishing House «Osnovy», 336 p. [in Ukrainian]
- Derrida, Zh. (2004). *Pismo ta vidminnist* [Writing and Difference]; trans. from French by V. Shovkun. Kyiv: Osnovy, 602 p. [in Ukrainian]
- Zhizhek, S. (2015). *Laskavo prosimo v pustelyu Realno-go* [Welcome to the Desert of the Real] ; trans. from English by A. Shalhinova. Kyiv: Komubook, 376 p. [in Ukrainian]
- Zubavina, I. B. (2008). *Chas i prostir u kinematografi* [Time and Space in Cinema] / Academy of Arts of Ukraine, Institute of Contemporary Art Studies. Kyiv: Shchek, 447 p. [in Ukrainian]

- Cherkov, G. (2013). *Ekranniy svit – dialog realnostey* [The Screen World – Dialogue of Realities]: Monograph / National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology named after M. T. Rylsky. Kyiv: (n.p.), 274 p. [in Ukrainian]
- Merlo-Ponti, M. (2001). *Fenomenologiya spriynyattya* [Phenomenology of Perception] ; trans. from French by O. Yosypenko, S. Yosypenko. Kyiv: Ukrainian Center of Spiritual Culture, 552 p. [in Ukrainian]
- Kiarostami A. (1990). *Close-up*. New York: Criterion Collection. [DVD].
- Panahi, J. (1997). *The Mirror*. New York: Kino International. [DVD].
- Makhmalbaf, M. (1996). *A Moment of Innocence*. New York: New Yorker Films, 1996. [DVD].
- Bor, N. (2015). *Atomna fizika i lyudske piznannya* [Atomic Physics and Human Knowledge] ; trans. from English by V. Kukhar. Kyiv: Naukova Dumka, 152 p. [in Ukrainian]
- Shvets, Yu. *Asghar Farhadi: chest yak universum* [Asghar Farhadi: Honor as a Universe] (On the 50th Anniversary of the Director), Retrieved from: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/a8590140-63d0-48d1-941f-f75919907378/content> [in Ukrainain]
- Colodka, K. *Eстетика iranskogo kino «Novoyi hvili»* [The Aesthetics of Iranian New Wave Cinema]. Retrieved from: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/23190> [in Ukrainain]
- Kosyuk, O. M. *Iranskiy kinematograf yak ekvivalent zhurnalistiki u sistemah masovoyi komunikatsiyi ta kulturi* [Iranian Cinema as an Equivalent of Journalism in the Systems of Mass Communication and Culture]: Part One. Retrieved from: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/23189> [in Ukrainain]
- Mahek, Khan. Reflections on the Interface with Realities and Ideas: An Overview of Iranian Cinema, Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/363635498_REFLECTIONS_ON_THE_INTERFACE_WITH_REALITIES_AND_IDEAS_AN_OVERVIEW_OF_IRANIAN_CINEMA [in English]
- Lucia Nagib, Mello Cecilia, Realism and the Audiovisual Media, Retrieved from: https://www.academia.edu/1123010/Realism_and_the_Audiovisual_Media [in English]
- Jane Roscoe, Craig Hight, Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality, Retrieved from: https://books.google.com.ua/books/about/Faking_It.html?id=i55kcByOh70C&redir_esc=y [in English]
- Gary, D. Rhodes, John Parris Springer McFarland, Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking, Retrieved from: https://books.google.com.ua/books/about/Docufictions.html?id=VqYyDwAAQBAJ&redir_esc=y [in English]
- Hamid, Naficy. A Social History of Iranian Cinema, Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/345488906_Hamid_Naficy_A_Social_History_of_Iranian_Cinema [in English]

Kyrylo Zemlianyi

Iranian cinema: phenomenon of hybridity

Abstract. The article explores how Iranian directors investigate the nature of reality through cinema, creating new methods of its representation. It discusses the ways in which key Iranian filmmakers blur the lines between reality and fiction in their works, examining the philosophical underpinnings of this approach. **Purpose.** The aim of the study is to examine philosophical concepts such as Jean Baudrillard's «hyperreality», Jacques Derrida's «différance», and Gilles Deleuze's «time-image», which form the foundation of the hybrid approach in Iranian cinema. The **research methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines philosophical analysis, film theory, and cultural studies. A detailed analysis of key films by Iranian directors such as Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, and Mohsen Makhmalbaf is conducted, focusing on the techniques they use to blur the boundaries between documentary and fiction. The **scientific novelty** of this research lies in its comprehensive analysis of the Second New Wave of Iranian cinema (1985-1999) as a philosophical and cultural phenomenon that undermines traditional notions of reality and truth. Additionally, the study examines the impact of digital technologies on Iranian cinema and its hybridity. **Conclusions.** The findings indicate that Iranian cinema demonstrates a unique ability to explore and challenge the nature of reality through the combination of documentary and fiction films, offering new approaches to understanding the modern world through cinema.

Keywords: Iranian cinema, hybridity, reality, documentary film, fiction film, philosophy of cinema, postmodernism.

Омелянчук Владислав Олександрович,
аспірант кафедри режисури телебачення.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Vladyslav Omelianchuk,
Postgraduate student of the TV Directing
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

КАТАРСИС ЧЕРЕЗ ЗВУК: МУЗИКА, ЗВУКОВІ ЕФЕКТИ ТА ТИША ЯК ІНСТРУМЕНТИ ЕМОЦІЙНОГО ВПЛИВУ В КІНЕМАТОГРАФІ

Анотація. У статті досліджується роль аудіальних елементів – музики, звукових ефектів та тиші – як важливих інструментів для досягнення катарсичного ефекту в кінематографі. Основна увага приділяється необхідності переосмислення катарсису не лише як кульмінаційного моменту, а як діалогічного процесу, що залучає як свідоме, так і підсвідоме сприйняття глядача. **Методологія дослідження.** У статті застосовано системно-аналітичний підхід до вивчення емоційного впливу музики та інших аудіальних прийомів у фільмах, а також компаративний аналіз нинішніх досліджень і прикладів із кінематографа. Особливу увагу приділено розробці концептуальної моделі, що дає змогу дослідити вплив параметрів звукового дизайну на емоційні переходи та підсвідомі реакції глядача. **Наукова новизна дослідження.** У статті представлено новий підхід до аналізу звукового дизайну у контексті катарсису, де аудіальні прийоми виступають як незалежні режисерські інструменти, здатні викликати глибоке емоційне занурення та стимулювати процеси внутрішнього очищення глядача. Особливий акцент зроблено на гармонійному поєднанні аудіальних елементів як засобів, що сприяють діалогічній взаємодії між свідомими та підсвідомими емоціями. **Висновки.** Результати дослідження підтверджують, що інтеграція музики, звукових ефектів і тиші сприяє створенню багатошарового емоційного простору, що забезпечує глядачу глибоке емоційне залучення. Запропонована концептуальна модель надає режисерам інструменти для досягнення катарсичного ефекту, розширюючи традиційні уявлення про роль звуку в кінематографічному мистецтві.

Ключові слова: режисерський інструментарій, катарсис, звуковий дизайн, аудіальні елементи, інтерпсихічна комунікація.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Феномен катарсису як важливої складової художнього сприйняття кінематографа є однією з ключових тем сучасних досліджень у галузі мистецтвознавства та кінознавства. Попри існування окремих досліджень, таких як праця К. Станіславської (2022), яка наголошує на важливості аудіовізуального контрапункту, та В. Папченка (2018), що аналізує роль пауз і шумів, загалом

проблема використання аудіальних інструментів для досягнення катарсичного ефекту залишається недостатньо висвітленою. Це особливо стосується використання звукового дизайну та тиші як засобів діалогічного зв'язку між свідомістю і підсвідомістю глядача. Вивчення катарсису з точки зору діалогу між свідомими та підсвідомими реакціями, що активуються аудіальними елементами (музика, звукові ефекти, тиша), відкриває

нові горизонти для дослідження цього феномену. Важливим питанням залишається те, як саме режисер може використовувати звукові прийоми для досягнення стану емоційного очищення у глядача, стимулюючи приховані емоції, що часто не усвідомлюються. Таким чином, *актуальність* цього дослідження полягає у потребі перегляду традиційного розуміння катарсису як результату кульмінації драматичного сюжету та розгляду його як діалогічного процесу, що поєднує свідоме та несвідоме сприйняття. Розширення аналізу катарсису крізь призму взаємодії між свідомістю та підсвідомістю, а також через вплив естетичних елементів звукового дизайну, є важливим внеском у розуміння цього ефекту. Запропоноване дослідження спрямоване на виявлення специфічних аудіальних прийомів, які дають змогу досягати катарсису, та на розробку концептуальної моделі для аналізу режисерських інструментів, що забезпечують цей ефект. Це, своєю чергою, сприятиме подальшому розвитку теорії режисури та методології створення кінематографічних творів, які здатні активувати глибинні емоції глядача та забезпечувати катарсичне очищення через аудіальні елементи.

Мета статті – створення концептуальної моделі режисерських інструментів для досягнення катарсичного ефекту в кінематографі через застосування аудіальних елементів, зокрема музики, звукових ефектів та тиші. Дослідження спрямоване на ідентифікацію специфічних прийомів звукового дизайну, таких як темп і динаміка музичних елементів, паузи та контрасти між звуком і тишею, що можуть забезпечити емоційне «очищення» глядача через діалогічну взаємодію свідомості та підсвідомості. Основна увага зосереджена на розгляді звукового дизайну як важливого естетичного інструмента, здатного перетворювати аудіальне сприйняття на один із ключових механізмів досягнення катарсичного ефекту, що надає можливість розширити традиційні підходи до режисури та кінематографічного мистецтва.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. У сучасних дослідженнях кінематографічного мистецтва проблема катарсису розглядається здебільшого через взаємодію емоційних і композиційних елементів фільму. Дослідники акцентують увагу на ролі аудіальних інструментів, зокрема звукового дизайну, у формуванні емоційного стану глядача, що сприяє досягненню катарсичного

ефекту. Наприклад, М. Chion (2009) та L. Kramer (2011) демонструють, що використання звукових ефектів і тиші підсилює драматичну напругу та дає змогу режисерові більш ефективно модулювати емоційне тло картини. Звуковий дизайн виявляється важливим інструментом для підсилення візуального сприйняття. С. Желєзняк (2022) зазначає, що сучасний звукозоровий образ трансформується завдяки новітнім підходам до аудіальних прийомів, забезпечуючи глядачеві доступ до значущих емоційних переживань, що наближає його до катарсичного досвіду.

Дослідження також наголошують на значення тиші як ключового елемента. Зокрема, Самойленко (2002) розглядає катарсис як результат взаємодії емоційних станів, які призводять до емоційного очищення. Авторка звертає увагу на діалектичний діалог між свідомістю і підсвідомістю глядача, що виникає завдяки використанню акустичних елементів, таких як моменти мовчання, які створюють умови для функціонально-семантичного діалогу, або «логосфери» – простору для діалогічного самовідкриття. Вивчення таких елементів поглиблює розуміння механізмів катарсису й є перспективним для подальшого дослідження різних видів мистецької діяльності, зокрема кіномистецтва. Останні дослідження акцентують увагу на ролі звукового дизайну в кінематографі, розширюючи розуміння його технічного та естетичного значення. Наприклад, у праці В. Скуратівського та В. Андрієнко (2023) досліджуються специфічні аспекти звукових ефектів в ігровому кіно, акцентуючи, як акустичні прийоми створюють атмосферу та поглиблюють емоційний вплив. Це дослідження зосереджене на технічному аналізі звуку, тоді як у нашій статті увага приділяється взаємодії цих елементів з емоційними станами глядача та їхній ролі у створенні катарсичного ефекту. Дослідження Г. І. Степанової та Д. М. Михайлова (2018) розглядає саунд-дизайн як новий напрям у звукорежисурі, що дає змогу ефективніше використовувати звукові прийоми для передачі драматичних емоцій. Аналогічно В. Папченко (2018) аналізує інтерактивність шумів і пауз, наголошуючи їхню роль у формуванні звукового образу фільму. Ці роботи демонструють потенціал звукових елементів у створенні естетичного та емоційного простору. Окрему увагу привертає дослідження С. В. Желєзняка (2022), яке зосереджується на трансформаціях звукозорового образу

в сучасній аудіовізуальній культурі. Автор наголошує на взаємодії звукових і візуальних елементів, що особливо важливо для створення багатопарового емоційного впливу. У нашому дослідженні ці аспекти також розглядаються, але з акцентом на катарсичний ефект як результат такої взаємодії. Крім того, інтеграція звукових рішень, таких як музика, тиша та звукові ефекти (шуми), разом із візуальними прийомами дає можливість режисерам досягти більш глибокого занурення глядача у фільм. Загалом дослідження свідчать, що контрасти між звуками і тишею викликають потужну емоційну реакцію, підсилюючи внутрішнє напруження та забезпечуючи умови для катарсису. Це підтверджує, що аудіальні засоби можуть функціонувати як потужний інструмент режисера для досягнення емоційного очищення, зокрема в драматичних і психологічних жанрах.

Виклад основного матеріалу. Одним із центральних завдань режисури є створення умов для емоційного впливу, що дає змогу глядачеві пережити катарсичний досвід – глибинне емоційне переживання, яке активується під час видовища. Катарсис (зі старогрецької – очищення), є ключовим поняттям давньогрецької філософії. Аристотель, у своїй *«Поетиці»*, вперше пов'язав катарсис із трагедією, визначаючи його як емоційне очищення через страх і співчуття, яке переживає глядач, спостерігаючи за трагічним героєм. Ця концепція набула поширення у сучасному мистецтві, зокрема в кінематографі, де катарсис трактується як естетичний і психологічний досвід, що стимулює емоційну трансформацію глядача. Катарсис виникає, коли уява глядача занурюється в емоційно насичені стани, що перевищують межі свідомого контролю, вивільнюючи пригнічені емоції та даруючи полегшення. Психологія трактує цей процес як афективний момент, що приносить насолоду через співпереживання трагічному герою та вихід назовні пригнічених почуттів. Сучасний підхід до катарсису розглядає його як комплексний процес, що поєднує рефлексивні та екзистенційні аспекти, інтегруючи їх в єдине емоційне переживання. У цьому контексті катарсис можна розглядати як афективний процес, який активується естетичними засобами і полягає в діалозі між внутрішніми конфліктами глядача, зокрема між тваринним і людським аспектами його натури. Цей конфлікт, актуалізований режисерськими засобами, завершується перемогою люд-

ського начала, що і стає основою для катарсичного досвіду. Розуміння катарсису як комплексного процесу відкриває перспективи для дослідження звукового дизайну як одного з ключових інструментів у створенні емоційного впливу та внутрішнього очищення.

За допомогою ретельно підібраних аудіальних рішень режисер може встановити емоційний зв'язок із глядачем, формуючи у нього глибоке співпереживання. Аудіальні об'єкти, такі як звукові ефекти чи музика, активують одночасно свідоме та підсвідоме сприйняття, завдяки чому глядач асоціює звук з конкретними об'єктами або подіями. Це сприяє виникненню напруги і створює відчуття очікування, необхідного для катарсичного моменту. Використання кросмодальних метафор дає можливість режисеру залучати звуки, які викликають асоціації з іншими сенсорними враженнями, такими як «темний» або «глибокий» звук (Argo, Ma, & Kayser, 2014). Такі метафори надають аудіальному сприйняттю додаткових емоційних відтінків і поглиблюють зв'язок глядача з подіями на екрані. Просторово-часова узгодженість між звуком та дією на екрані, досягнута завдяки гармонії та ритму, забезпечує єдність аудіовізуального сприйняття та підсилює емоційний контакт із глядачем (Görne, 2019). Це, у свою чергу, активує внутрішні процеси трансформації глядача, ведучи його до катарсичного очищення.

Для досягнення катарсису доцільно обмежити кількість виразних аудіальних об'єктів, щоб уникнути перенасичення звуком. Використовуючи лише ті звукові елементи, які найбільш ефективно формують емоційне напруження, режисер зосереджує увагу глядача на ключових моментах. Це дозволяє акцентувати увагу на найбільш значущих звукошумових рішеннях і підвести глядача до глибинного емоційного очищення.

Музика в кінематографі є потужним засобом, що значно підсилює емоційну динаміку фільму та створює умови для катарсичного переживання. Вона функціонує як самостійний елемент кіномови, не лише доповнюючи візуальний ряд, а й впливаючи на психоемоційний стан глядача. Прикладом цього є сцена з фільму *«Втеча з Шоушенка»* (1994) Френка Дарабонта, де звучання арії *«Sull'aria»* з опери Моцарта символічно контрастує з атмосферою тюремного двору, викликаючи в глядача почуття піднесеності та ілюзії свободи, які тимчасово змінюють безнадійність середови-

ща. Музика у цій сцені пробуджує емпатію та підсилює емоційну кульмінацію фільму.

Для розуміння механізму катарсичного ефекту через музику слід звернути увагу на її виражальні елементи: інтенсивність, темп, динаміку та гармонію, які формують емоційний відгук. Наприклад, високий рівень емоційної насиченості музичної композиції може викликати у глядача сильні почуття, такі як пристрась, сум або тугу. Темп і динаміка музики, в свою чергу, сприяють створенню медитативної атмосфери або наростання емоційного напруження. Музика Моцарта з її багатогармонією та складними гармонічними прогресіями формує відчуття естетичного задоволення й глибокого проникнення у музичний світ, що допомагає глядачеві досягти емоційного очищення.

У кінематографі музика відіграє критичну роль у створенні емоційної атмосфери, виступаючи своєрідним «провідником» між сюжетом і сприйняттям глядача. Вона здатна викликати багатогармонію емоційні реакції завдяки своїй структурі, темпу та динаміці, які варіюються відповідно до подій на екрані (Gabrielsson & Lindström, 2001). Дослідження підтверджують, що музичні теми та повторювані мелодійні мотиви глибоко занурюють глядача в сюжет, сприяють емоційному зв'язку з головним героєм і створюють «емоційний резонанс» – стан, у якому глядач не просто спостерігає, а активно переживає події. Такий музичний супровід підвищує настрій сцени та викликає асоціації, пробуджуючи спогади та підсилюючи враження від ключових моментів фільму (Cohen, 2011). Вибір музичного жанру, темпу та інтонацій підсилює значущі моменти сюжету і стимулює емоційну ідентифікацію з персонажами. Так, музика функціонує не лише як емоційний каталізатор, а як засіб, що забезпечує взаємодію між емоційним сприйняттям і процесом внутрішнього очищення. Композиція оригінального саундтреку, яка розробляється для точного відображення динаміки оповіді, дозволяє режисеру формувати потрібний емоційний ефект через структуру звукового простору фільму (Barbosa & Dizon, 2020, p. 86). За допомогою елементів, таких як інтенсивність, динаміка, темп, тембр і гармонійні прогресії композитор здатен викликати глибокий емоційний відгук, від тривоги до естетичного задоволення. Тембр допомагає артикулювати характер сцен або емоційний відтінок. Наприклад, струнні інструменти часто використовуються для створення відчуття меланхолії чи споглядальності

завдяки їх м'якому, протяжному звучанню, тоді як ударні, завдяки своїй ритмічності та акцентованості, додають сценам динамічності та підсилюють відчуття напруженості. Ритм і темп також відіграють важливу роль у створенні кінематографічної атмосфери, задаючи пульсацію, що передає різні стани, від спокою до динамічної активності. Прискорення темпу музичного супроводу може посилювати відчуття загрози або екшн-напруги, тоді як уповільнений темп сприяє створенню більш інтроспективних чи ліричних моментів. Ритмічні варіації здатні викликати фізіологічні реакції, змінюючи пульс глядача та його рівень тривожності, що забезпечує ефективніше емоційне сприйняття фільму (Bernardi, Porta, & Sleight, 2006). Гармонія, що базується на комбінації мажорних і мінорних тональностей, сприяє формуванню конкретного емоційного забарвлення сцен. Перехід від мажору до мінору може викликати контрастні емоції – від радості чи ейфорії до тривоги та відчаю. Особливу роль тут відіграє модуляція, тобто перехід з однієї тональності в іншу, що забезпечує не лише зміну емоційного тону, а й створює природне відчуття «просування» сюжету вперед. Такий перехід підсилює поглиблення уяви та сприйняття глядача, формуючи поступове емоційне напруження, яке може підсилити відчуття розв'язки або, навпаки, зростання напруги в сцені. Дослідження підтверджують, що гармонічні варіації безпосередньо впливають на відгук глядача, збагачуючи його сприйняття (Juslin & Västfjäll, 2008). Крім того, цільове використання фактур і груп інструментів у оркестрових партитурах дає змогу композитору ефективно варіювати рівень емоційного впливу. Щільна фактура, утворена насиченим звучанням духових і струнних інструментів, створює відчуття монументальності, тоді як легка фактура з обмеженою кількістю інструментів підкреслює інтимність або спокій сцени. Дослідження L. Meyer (2008) показує, що музична фактура, завдяки своїй здатності до згущення або полегшення, впливає на глядацьке сприйняття часу й простору, що підсилює загальний емоційний вплив фільму. Таким чином, музика стає важливим елементом архітекtonіки емоційного досвіду, стимулюючи катарсичний процес через формування складного емоційного простору, де глядач заглиблюється у переживання подій і свої власні емоційні асоціації.

Акустичні ефекти є не менш важливою складовою звукового ландшафту кіно, безпосередньо

впливаючи на емоційне сприйняття глядача і формуючи цільову атмосферу сцени. Вони діють як «посередники» між сюжетом і психоемоційним станом глядача, допомагаючи заглибити його у світ фільму. Основними типами звуків, які створюють це заглиблення, є дієгетичні та недієгетичні звуки. Дієгетичні звуки – це звуки, що виходять безпосередньо з подій або об'єктів у світі фільму, наприклад, кроки персонажів або дзвінок телефону. Завдяки своєму зв'язку з реальними об'єктами, дієгетичні звуки сприяють ідентифікації культурного чи просторового контексту, підсилюючи відчуття присутності (Barbosa & Dizon, 2020, p. 85). У фільмі братів Коен «Старим тут не місце» (2007) акцент робиться на дієгетичних звуках, які акцентують атмосферу тривоги та ізоляції. Натомість традиційного музичного супроводу використовуються звуки навколишнього середовища – прості, проте надзвичайно ефективні елементи, що створюють глибокий емоційний досвід для глядача. Цей підхід до звукового дизайну сприяє відчуттю ізолюваності й безвиході, яке переживають персонажі і робить сприйняття більш інтенсивним. Звуки, такі як свист вітру та крапання води, викликають тривожну невизначеність і значно підвищують емоційну напругу сцен, занурюючи глядача у фізичну атмосферу фільму. Крім того, інші аудіальні маркери, зокрема звуки зброї, додають сценам просторової глибини та посилюють загрозливий настрій подій, що допомагає глядачеві співпереживати героям у кризових ситуаціях. Цей оригінальний підхід до використання звуку робить стрічку «Старим тут не місце» унікальним прикладом впливу звукового дизайну на емоційний контекст та сприйняття історії.

Недієгетичні звуки, що не мають фізичного джерела у світі фільму, сприяють налаштуванню емоційного тону сцени. Вони допомагають режисеру маніпулювати відчуттями глядача, створюючи певний емоційний малюнок картини, навіть якщо ці звуки не є частиною сюжету. У фільмі «Дюнкерк» (2017) Крістофера Нолана звук годинника виступає потужним елементом, який визначає ритм і психологічну напругу на екрані. Впродовж усього фільму цей безперервний відлік секунд нагадує про обмеженість часу й неминучість небезпеки, що оточує солдатів на березі Дюнкерка. Годинник стає символом невідворотності, що супроводжує персонажів на кожному кроці, наголошуючи обмежені можливості для

порятунку. Цей звук цокання пригнічує інші звукові елементи, заглушуючи людські голоси й звуки вибухів, створюючи ефект дезорієнтації і посилюючи емоційний зв'язок глядача з героями, які стикаються із загрозою без чіткого уявлення про вихід. Таке звучання активує підсвідоме відчуття тривоги, створюючи атмосферу напруженого очікування. Звук годинника має часовий ритм і концептуальне навантаження, фокусуючи увагу глядача на екзистенційних аспектах виживання, що загострює відчуття відчаю і безсилля перед подіями. Взаємодія звуків створює підґрунтя для катарсичного переживання: відлік заглушує інші аудіальні сигнали та поступово формує емоційний контекст, підводячи глядача до моменту розрядження. Досягнувши кульмінації, фільм завершується катарсичним звільненням. Інноваційне використання звукового дизайну зумовлює глибокий психологічний ефект, ведучи глядача до катарсису через занурення в атмосферу безвиході й надмірної напруги. Таким чином, акустичні ефекти в кінематографі не обмежуються лише фоновим супроводом, а виступають як повноцінний елемент режисерського інструментарію. Вони збагачують емоційний досвід глядача, активуючи співпереживання на свідомому та підсвідомому рівнях і сприяючи досягненню катарсису через діалог внутрішніх емоційних станів.

У кінематографічних сценах, коли глядач занурюється у стан очікування, тиша набуває особливого значення, оскільки підсилює відчуття непередбачуваності та психологічного напруження, готуючи нас до розв'язки, яка має потенціал змінити емоційне забарвлення всієї історії. Згідно з думкою О'Rawe, тиша ніколи не є абсолютною та завжди набуває сенсу через те, що вона заперечує, витісняє або відмовляє. Автор зазначає, що «думати, говорити або писати про тишу неможливо без обов'язкової згадки про звук: адже тиша завжди передбачає наявність своєї протилежності й суттєво залежить від її присутності» (2006, с. 395). Ця концепція наголошує значення тиші у кінематографі, особливо у сценах напруженого очікування, коли відсутність звуку стає важливим драматургічним інструментом, що спонукає глядача шукати глибший сенс у подіях на екрані. Цей підхід яскраво розкривається у фільмі «Мовчання» режисера Пета Коллінза, де образ тиші постає як драматургічний прийом і засіб емоційного вираження травми. D. Waldron (2014) проводить

паралель між подорожжю головного героя Еогана, який мандрує Ірландією у пошуках місць без звуку, та філософською тезою Людвіга Вітгенштейна, що мовчання відображає межі виразності мови. Еоган прагне уникнути структурованої оповіді для свого травматичного досвіду, дотримуючись «етики мовчання» як способу протистояти спробам обрести цей досвід. Такий підхід стає алегорією складного ірландського історичного контексту, де тиша символізує історичні та культурні травми, наголошуючи обмеження мови у відтворенні болісних переживань.

Тишу слід розглядати не просто як фон, а як потужний інструмент, що взаємодіє з глибокими рівнями емоційного сприйняття. Вона створює простір для самоосмислення, накопичує емоційне напруження та викликає відчуття невизначеності, яке досягає свого піку під час раптової зміни звукової атмосфери. Як зазначає Е. Єленська тиша, яка не є відсутністю звуку, набуває особливого значення у драматургічному контексті, виконуючи важливу функцію створення емоційного напруження (2024, с. 17-19). На прикладі фільму «Тихе місце» (2018) можна спостерігати, як використання тиші у поєднанні з несподіваними звуками істотно поглиблює сприйняття небезпеки, захоплюючи глядача у складну та напружену для героя ситуацію. Контраст між тишею і звуком акцентує яскраві моменти страху й артикулює крихітність тиші, додаючи глибокої емоційної вразливості досвіду персонажів. Таким чином, тиша у кінематографі наголошує кульмінаційні моменти, формуючи складний емоційний контекст, який допомагає глядачеві підсвідомо підготуватися до кульмінації та розв'язки. Аналіз демонструє, що тиша створює унікальний простір для концентрації на суті подій, даючи можливість емоціям поступово накопичуватися до моменту розрядження, що є незамінною складовою катарсичного ефекту в кіно.

Висновки. Дане дослідження розкриває важливість аудіальних елементів як потужних інструментів для досягнення катарсичного ефекту в кінематографі. Розглядаючи катарсис як процес емоційного очищення, що охоплює свідоме та підсвідоме сприйняття, ми показали, як режисери можуть використовувати ці аудіальні прийоми для створення діалогічної взаємодії між внутрішніми емоційними станами глядача. Звуковий дизайн у кіномистецтві являє собою складну інтеграцію музики, акустичних ефектів і тиші, яка створює

єдиний звуковий простір і формує багатопланову звукову архітектуру (Jordan, 2010). Це поєднання забезпечує умови для емоційної трансформації на кількох рівнях. Музика задає емоційний тон, формуючи тло сцени і створюючи естетичний зв'язок із глядачем. Проте музика часто не здатна передати всі емоційні відтінки, що посилюють взаємодію із сюжетом. Тут на допомогу приходять акустичні ефекти, які занурюють глядача у конкретний просторовий контекст, роблячи світ фільму більш реалістичним і відчутним. Тиша, в свою чергу, додає ефекту очікування, акцентує ключові драматичні моменти та стимулює рефлексію над тим, що залишається поза звуком. Такий підхід створює простір для самоосмислення й емоційного накопичення, що в підсумку веде до катарсису. Інтеграція цих елементів підсилює їхній емоційний вплив, створюючи цілісний звуковий ландшафт, який активує діалог між свідомим і підсвідомим.

Запропонована концептуальна модель аудіальних прийомів дає змогу переосмислити звуковий дизайн як самостійний інструмент режисури, здатний глибоко впливати на емоційне сприйняття і стимулювати внутрішню трансформацію глядача. Це дослідження наголошує значущість аудіального дизайну у кінематографі та відкриває перспективи для подальшого вивчення катарсичних прийомів, які можуть збагачувати як теоретичні, так і практичні підходи до створення емоційно насичених кінематографічних творів. Комплексне поєднання музики й звуків формує багатовимірний емоційний досвід, де кожен елемент виконує свою специфічну функцію: музика задає емоційне тло сцени, активуючи підсвідомі асоціації, а акустичні ефекти забезпечують відчуття реалістичності й присутності у світі персонажів. Так звуковий простір стає каталізатором катарсису, ведучи глядача до співпереживання героям та емоційного очищення.

Джерела та література

Єленська, Е. Р. (2024). *Функція звуку в досягненні психо-емоційної реакції глядача на прикладі детективів Альфреда Хічкока 50-60 років 20 століття* [Кваліфікаційна робота. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Інститут екранних мистецтв, Кафедра звукорежисури], м. Київ.

- Папченко, В. (2018). Інтерактивність шумів і пауз у звуковому образі фільму. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 22. С.101-107. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2018_22_17
- Скуратівський, В., & Андрієнко, В. (2023). Специфіка звукових ефектів в ігровому кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6(2). С. 204-212. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289307>
- Станіславська, К. І. (2022). Аудіовізуальний контрапункт у кіно: спроба класифікації. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ : КНУТКиТ. Вип. 30. С. 47-54.
- Степанова, Г. І., Михайлов, Д. М. (2018). Саунд-дизайн як новий напрям у звукорежисурі. *Наукові записки міжнародного гуманітарного університету*. Одеса. Вип. 28. С. 125-127.
- Argo, J., Ma, M., & Kayser, C. (2014). Immersive composition for sensory rehabilitation: 3D visualisation, surround sound, and synthesised music to provoke catharsis and healing. In *Serious Games Development and Applications: 5th International Conference, SGDA 2014, Berlin, Germany, October 9-10, 2014. Proceedings*, vol. 5. P. 134-149.
- Barbosa, Á., & Dizon, K. (2020). The film sound analysis framework: A conceptual tool to interpret the cinematic experience. *Journal of Science and Technology of the Arts*, 12(2). P. 81-96. URL: <https://doi.org/10.34632/jsta.2020.8528>
- Bernardi, L., Porta, C., & Sleight, P. (2006). Cardiovascular, cerebrovascular, and respiratory changes induced by different types of music in musicians and non-musicians. *Heart*, 92(4). P. 445-452. URL: <https://doi.org/10.1136/hrt.2005.064600>
- Chion, M. (2009). *Film, a sound art* (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press.
- Cohen, Annabel J. (2011). Music as a source of emotion in film. In Patrik N. Juslin & John Sloboda (eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press. P. 223-248.
- Gabrielsson, A., & Lindström, E. (2001). The influence of musical structure on emotional expression. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University Press. P. 223-248.
- Görne, T. (2019). *The emotional impact of sound: A short theory of film sound design*. Hamburg University of Applied Sciences, Sound Lab, ZfD.
- Juslin, P., & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, Nr 31(5). P. 559-575; discussion – p. 575-621. URL: <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>
- Jordan, R. (2010). Audiovisual ecology in the cinema. *Cinephile*, Nr 6 (1). P. 25-31. URL: <https://doi.org/10.14288/cinephile.v6i1.197954>
- Kramer, L. (2011). *Interpreting music*. University of California Press.
- Meyer, L. B. (2008). *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press. URL: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226521374.001.0001>
- O'Rawe, D. (2006). The great secret: Silence, cinema and modernism. *Screen*, Nr 47. P. 395-405. URL: <https://doi.org/10.1093/screen/hjl031>
- Waldron, D. (2012). «Pushing Yourself into Existence»: Language, Trauma, Framing in Pat Collins's *Silence*. *Nordic Journal of English Studies*. P. 202-221.
- Dunkirk* [Фільм] (2017). Режисер: Крістофер Нолан.
- A Quiet Place* [Фільм] (2018). Режисер: Джон Красінскі.
- No Country for Old Men* [Фільм] (2007). Режисери: Джоел та Ітан Коен.
- Silence* [Фільм] (2012). Режисер: Пет Коллінз.
- The Shawshank Redemption* [Фільм] (1994). Режисер: Френк Дарабонт.

References

- Argo, J., Ma, M., & Kayser, C. (2014). Immersive composition for sensory rehabilitation: 3D visualisation, surround sound, and synthesised music to provoke catharsis and healing. In *Serious Games Development and Applications: 5th International Conference, SGDA 2014, Berlin, Germany, October 9-10, 2014. Proceedings*, vol. 5. P. 134-149.
- Barbosa, Á., & Dizon, K. (2020). The film sound analysis framework: A conceptual tool to interpret the cinematic experience. *Journal of Science and Technology of the Arts*, Nr 12 (2). P. 81-96. URL: <https://doi.org/10.34632/jsta.2020.8528>
- Bernardi, L., Porta, C., & Sleight, P. (2006). Cardiovascular, cerebrovascular, and respiratory changes induced by different types of music in musicians and non-musicians. *Heart*, Nr 92(4). P. 445-452. URL: <https://doi.org/10.1136/hrt.2005.064600>
- Chion, M. (2009). *Film, a sound art* (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press.
- Cohen, Annabel J. (2011). Music as a source of emotion in film. In Patrik N. Juslin & John Sloboda (eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press. P. 223-248.
- Gabrielsson, A., & Lindström, E. (2001). The influence of musical structure on emotional expression. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University Press. P. 223-248.
- Görne, T. (2019). *The emotional impact of sound: A short theory of film sound design*. Hamburg University of Applied Sciences, Sound Lab, ZfD.

- Juslin, P., & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, Nr 31(5). P. 559-575; discussion 575-621. URL: <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>
- Jordan, R. (2010). Audiovisual ecology in the cinema. *Cinephile*, Nr 6 (1). P. 25-31. URL: <https://doi.org/10.14288/cinephile.v6i1.197954>
- Kramer, L. (2011). *Interpreting music*. University of California Press.
- Meyer, L. B. (2008). *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press. URL: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226521374.001.0001>
- O'Rawe, D. (2006). The great secret: Silence, cinema and modernism. *Screen*, Nr 47. P. 395-405. URL: <https://doi.org/10.1093/screen/hj1031>
- Waldron, D. (2012). «Pushing Yourself into Existence»: Language, Trauma, Framing in Pat Collins's *Silence*. *Nordic Journal of English Studies*. P. 202-221.
- Papchenko, V. (2018). Interaktyvnist shumiv i pauz u zvukovomu obrazi filmu [Interactivity of noises and pauses in the film's sound image]. *Naukovyi visnyk KNUKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 22. P. 101-107. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2018_22_17 [in Ukrainian]
- Skurativskyi, V., & Andriienko, V. (2023). Spetsyfika zvukovykh effektiv v ihrovomu kino [Specifics of sound effects in gaming cinema]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, Vyp. 6 (2). P. 204-212. [in Ukrainian] DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289307>
- Stanislavska, K. I. (2022). Audiovizualnyi kontrapunkt u kino: sproba klasyfikatsii [Audiovisual counterpoint in cinema: An attempt at classification]. *Naukovyi visnyk KNUKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 30. P. 47-54. [in Ukrainian]
- Stepanova, H. I., & Mykhailov, D. M. (2018). Sound design as a new direction in sound engineering. *Naukovyi zapysky mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*. Vyp. 28. P. 125-127. [in Ukrainian]
- Waldron, D. (2012). «Pushing Yourself into Existence»: Language, Trauma, Framing in Pat Collins's *Silence*. *Nordic Journal of English Studies*. P. 202-221.
- Yelenska, E. R. (2024). Funktsiya zvuku v dosyagnennyi psykhoemotsiynoyi reaktsiyi hlyadacha na prykladi detektyviv Al'freda Khichkoka 50-60 rokiv 20 stolittia [The function of sound in achieving the psychoemotional reaction of the viewer in the examples of Alfred Hitchcock's detective films from the 50s and 60s of the 20th century]. *Qualification work*. I. K. Karpenko Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University; Institute of Screen Arts, Department of Sound Engineering. Kyiv. [in Ukrainian]
- Dunkirk* [Film] (2017). Directed by Christopher Nolan.
- A Quiet Place* [Film] (2018). Directed by John Krasinski.
- No Country for Old Men* [Film]. (2007). Directed by Joel and Ethan Coen.
- Silence* [Film] (2012). Directed by Pat Collins.
- The Shawshank Redemption* [Film] (1994). Directed by Frank Darabont.

Vladyslav Omelianchuk

Catharsis through sound: Music, sound effects, and silence as tools of emotional impact in cinema

Abstract: This article explores the role of auditory elements – music, sound effects, and silence – as crucial tools for achieving the cathartic effect in cinema. The main focus is on the necessity of rethinking catharsis not only as a climactic moment but as a dialogical process that engages both the conscious and subconscious perception of the viewer. **Research Methodology.** The study employs a systematic-analytical approach to examining the emotional impact of music and other auditory techniques in films, as well as a comparative analysis of existing research and cinematic examples. Particular attention is given to the development of a conceptual model that allows for the exploration of the influence of sound design parameters on emotional transitions and subconscious reactions of the viewer. **Scientific novelty of the Research.** The article presents a new approach to the analysis of sound design in the context of catharsis, where auditory techniques act as independent directorial tools capable of eliciting profound emotional immersion and stimulating the viewer's process of internal purification. Special emphasis is placed on the harmonious combination of auditory elements as means that facilitate a dialogical interaction between conscious and subconscious emotions. **Conclusions.** The research results confirm that the integration of music, sound effects, and silence contributes to the creation of a multi-layered emotional space, ensuring deep emotional engagement for the viewer. The proposed conceptual model provides directors with tools to achieve a cathartic effect, expanding traditional views on the role of sound in cinematic art.

Keywords: directorial tools, catharsis, sound design, auditory elements, interpsychic communication.

УДК 37.091.39(100):[004.031.42+004.8]](045)
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8615-7521>
DOI: 10.34026/1997-4264.35.2024.318142

Марченко Іван Сергійович,
викладач, аспірант кафедри кінорежисури
та кінодраматургії. Київський національний
університет театру, кіно та телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Ivan Marchenko,
Lecturer, postgraduate student at the
Film Directing and Screenwriting
Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

ОСВІТНІ МЕДІЙНІ ІННОВАЦІЇ У СВІТОВИХ НАВЧАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ

Анотація. Мета статті – розглянути освітні практики, що використовують засоби нових медіа – віртуальну, доповнену, змішану реальність і штучний інтелект. Виявити витоки художньо-виражальних та мовотворчих засобів цих аудіовізуальних продуктів і визначити ефективність їхнього впливу на навчання в різних галузях людської діяльності. **Методологія дослідження.** Використано історичний підхід – розглядаються витоки «розумного» кіно в його класичному розвитку та трансформаціях у сучасні початкові аудіовізуальні форми. Порівняльний метод – ґрунтується на розгляді схожості та відмінностей виражальних засобів і способів екранного розгортання навчального матеріалу у класичному науково-популярному (навчальному) кіно та сучасних освітніх практиках. Аналітичний метод – сприяє розгляду мовотворчих особливостей освітніх платформ (на основі зарубіжних досліджень навчань будівельників, електриків, істориків мистецтва, дизайнерів, програмістів): як саме науково-освітній аспект у навчальному аудіовізуальному творі поєднано з суто мистецьким. **Наукова новизна** дослідження. Вперше досить широко розглянуто різноманіття сучасних, діючих на основі нових медіа, освітніх платформ, впровадження яких значно підвищує ефективність, інтерактивність та інклюзивність навчання. **Висновки.** Показано що драматургічна побудова та режисерське вирішення новомедійних освітніх платформ значною мірою відповідають специфіці класичного науково-популярного і навчального кіно. Посиленими драматургічними елементами виступають ефект занурення у віртуальну реальність та ігрофікація, які, збагачуючи емоційне сприйняття матеріалу, помножують пізнавально-навчальну функцію. Проаналізовано перспективи створення таких освітніх платформ, звернено увагу на необхідність підготовки фахівців задля їх створення та використання; а також на важливість інформування суспільства щодо позитивних моментів та застережень і викликів, що несуть ці освітні інновації та штучний інтелект.

Ключові слова: нові медіа, віртуальна реальність, доповнена реальність, штучний інтелект, освіта, освітня платформа.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Нові медіа, які нині широко впроваджуються як засіб навчання і опанування навиками, беруть початок від «розумного» кіно – своєрідного «кентавра» науки та мистецтва, – кіно, яке постає понад сто років тому і розвивається поряд з ігровим і документальним. Метод традиційного навчання, що передбачає нарацію оповідача, лектора чи наставника, який для наочності використовує плакати (графіки, таблиці, фотографії, презентації) – годиться й нині для певних дисциплін, переважно гуманітарного характеру. А от складні технічно-виробничі предмети вимагали детального унаочнення. Попервах «розумне» кіно було просвітницькою розвагою, а згодом – стає важливим освітнім компонентом. Навчальне кіно, як його означає енциклопедія (УРЕ, 1982) – «один із видів наукового кіно, що використовується як допоміжний засіб у навчальному процесі. Фільми навчального кіно дають змогу побачити на екрані зображення багатьох недоступних візуальному спостереженню фізичних, хімічних, біологічних процесів, роботу різних механізмів, природу і побут віддалених країн, роздивитися явища, які протікають дуже повільно (зріст рослини) або, навпаки, дуже швидко (рух блискавки) тощо. Застосування навчального кіно значно прискорює і полегшує засвоєння навчального матеріалу, активізує увагу та пізнавальну діяльність». У 1920-х роках німе кіно досягає мистецьких вершин, а його науково-популярний вид – зокрема, навчальне кіно, роками опановує специфічні чинники – кіномову та інструментарій. А починаючи з другої половини XX ст., – цей вид кіно, що було покликане підвищувати ефективність і швидкість засвоєння знань та навичок інженерами й робітниками – активно розвивається, виконуючи соціально-виробниче та просвітницьке замовлення. За понад півстоліття на численних кіностудіях, що спеціалізувалися на цьому виді кінематографа, було створено тисячі навчальних фільмів, передусім для потреб науки, промисловості, сільського господарства, залізничного транспорту, пожежників тощо, чим власне й був заповнений щорічний виробничий план, зокрема і «Київнаукфільму» та інших схожих студій неігрового кіно, як в Україні, так і в багатьох інших індустріально-розвинених країнах світу.

Кінець XX ст. характеризується «новим життям екранної просвіти» – надзвичайно активним розвитком телебачення, що призводить до згортання науково-популярного і навчального кіно. Екранна освіта, що донедавна була виключно

у посіданні цього виду кіно, стає «інтегральною частиною телебачення», яке перебирає просвітницьку функцію, що реалізується впродовж кількох десятиліть у таких країнах, як США, Великобританія, Франція, Німеччина, Італія (С. Безклубенко, 2004, с. 220).

У XXI ст. існування екранної освіти кардинально змінюється. Від телебачення (відеокасет, DVD, флеш-накопичувачів) вона переходить до мереж Інтернету. Новації у всіх галузях людської діяльності, як і століття тому, потребують інженерних і наукових кадрів та навчених робітників. Виклики науки й виробництва щодня складнішають, кількість знань, професій стрімко зростає. Як наслідок, екранна освіта потребує новітніх навчальних фільмів і візуальних форм, оскільки швидкість та ефективність навчання стають визначальними факторами. Процеси створення новітнього аудіовізуального навчального продукту, так само, як і засоби та способи донесення його до користувача, суттєво змінюються.

Актуальність даного дослідження зумовлена розглядом цих змін, а також і фактом значного відставання українського ринку аудіовізуальної продукції цього освітнього сегменту, оскільки інвестицій у даний контент у нас майже немає; українські митці мають досить незначний досвід участі у видовищних проєктах віртуальної реальності, хоча глядачі здебільшого обізнані з цим світовим контентом, і тому його потрібно досліджувати (Канівець, 2018, с. 120). Ще скромніші знання українських виробників і користувачів (що пояснюється, зокрема, й дорожнечою таких пристроїв, як Apple Vision Pro, Meta Quest 3, Sony Playstation VR та багатьох інших) про навчальний новомедійний контент, який використовує віртуальну реальність, про що і йтиметься у запропонованому розгляді.

Мета статті – розглянути сучасні освітні засоби, якими нині є нові медіа, що створюються з використанням віртуальної реальності (VR – virtual reality), доповненої (AR – augmented reality) та змішаної реальності (MR – mixed reality) і штучного інтелекту (AI – artificial intelligence). «Шоломи» віртуальної реальності відносно недавно з'явилися в аудиторіях провідних університетів і виробництв і, сподіваємося, невдовзі з'являться у нас, що й оприявлює нашу мету: проаналізувати тенденції, тематично змістове наповнення, виражальні засоби навчального контенту на основі

аудіовізуальних продуктів, досліджених провідними зарубіжними науковцями.

Виклад основного матеріалу. Термін *віртуальність*, що його означали як «реалістичну імітацію довкілля» (Webster's New Universal Unabridged, 1996), як таке, «що не існує фізично, проте виглядає таким завдяки комп'ютерним програмним засобам, що його генерують» (*The Oxford English Reference Dictionary*, 1996) – нині потребують ширшого контексту (Потятинник, 2004, с. 12). Сторінка «Віртуальна реальність» в українському сегменті Вікіпедії тлумачить її як «різновид реальності в формі тотожності матеріального й ідеального, що створюється та існує завдяки іншій реальності. У вужчому розумінні – ілюзія дійсності, створювана за допомогою комп'ютерних систем, які забезпечують зорові, звукові та інші відчуття»; зазначаються сфери її використання: навчання, мистецтво, наука, розваги, військова сфера, медицина.

Помічено, що за усієї новизни віртуальної реальності, вона має глибокі естетичні витoki у мистецтві. «Кожна епоха використовувала наявні технічні засоби для створення максимальної ілюзії»; ефект занурення і нині викликають емоційні реакції на фрески у Помпеях, на панорами битв, на «ренесансні та барокові простори й панорами, що були найрозвиненішою формою ілюзії, досягнутої традиційними методами живопису» (Grau, 2003).

Якщо мистецькі корені віртуальної реальності (VR) сягають давнини, то технології її реалізації беруть початок з 1960-х, коли вчені комп'ютерних наук почали досліджувати можливості створення тривимірних віртуальних середовищ. Айвен Сазерленд – піонер і винахідник одного із перших пристроїв VR, описує принципи роботи тривимірного дисплея, що, як шолом, надягався на голову. За своїм розміром і вагою цей пристрій був настільки громіздким, що отримав дещо іронічну назву «Дамоклів меч». Для створення віртуального зображення було використано дві мініатюрні катодні трубки та датчики положення голови користувача. У доповіді Сазерленда про той перший дисплей ішлося про важливість динамічної перспективи реалістичного тривимірного зображення, яке змінюється у відповідь на рухи користувача. Ідея полягала в тому, щоб перед очима спостерігача проектувати стереозображення з перспективою простору, у якому б він відчував власну присутність, адже його рух у цьому просторі змінювався відповідно до повороту голови. Споглядання

зображення викликало у глядача «кінетичний ефект глибини» і – головне – віру у його персональну присутність у цьому віртуальному (майже реалістичному) просторі (Sutherland, 1968).

Ідея Сазерленда щодо віртуальної реальності значно розвинулася у наш час, коли громіздкі монохромні катодні трубки замінили на пласкі, легкі, кольорові рідкокристалічні дисплеї з високою роздільною здатністю. Як наслідок – шоломи віртуальної реальності стали значно легшими і доступнішими. Не випадково одне із переконливих їх застосувань знайшлося у розробці освітньої платформи для навчання безпеки на будівництві. Створення цього проєкту спричинене високою небезпечкою та значним рівнем смертності на будівельних майданчиках. За даними дослідження, будівництво є однією з найнебезпечніших галузей у світі, де стається понад 60 000 смертельних випадків щороку. Основною їх причиною є людські помилки, які можна мінімізувати через ефективне навчання та підвищення кваліфікації (Luo, Wong, Chen, 2023).

Ця платформа віртуальної реальності передбачає певні сценарії навчання, такі як робота на висоті, біля відкритих країв, рухомих вантажівок, поблизу вантажів під кранами. Безпека і рівень засвоєння навичок програмно контролюється фахівцями, які оцінюють поведінку учнів у реальному часі, підказують і надають їм зворотний зв'язок. Контент крок за кроком вчить користуватися засобами індивідуального захисту. Доступ до повного контенту цієї платформи (та інших, схожих) захищено комерційно, але її демоверсія дає уявлення про стиль і візуальну мову цього аудіовізуального продукту. Користувач (учень) опиняється на віртуальному будівельному майданчику. Перед ним – стіл з різними предметами – будівельна форма, каска, взуття та інші. Біля стола – манекен, який потрібно спорядити перед тим, як учень вирушить на будівельний майданчик. Йому надходять повідомлення з інструкціями та вказівками щодо послідовності використання спорядження та його застосування. Для початку – він має одягнути манекен у робочий костюм. Спорядивши його усім необхідним та отримавши відповідні інструкції, – може перейти на наступний рівень, де буде запропоновано складніший сценарій. Такий підхід ознайомлює користувача з інструментами та предметами, з якими робітник згодом взаємодітиме в реальності, закріплює його віртуальний

досвід та екстраполює набуті навички на реальну практичну діяльність.

Якість комп'ютерної графіки даної платформи, що відтворює виробничо-будівельний віртуальний простір, досить спрощена, адже такі платформи розроблялися роками раніше, за часів примітивнішого програмного забезпечення й попередніх поколінь пристроїв (шоломів). Новіші ж VR платформи – набагато переконливіше передають робочий простір. Їхня функціональність забезпечується достатніми потужностями швидких графічних процесорів та легких і сучасних VR шоломів (*SimLab Soft*, 2021).

Схожий навчальний VR проєкт створено для тренування електриків, задіяних у промисловості. Фах електрика, особливо в комерційних промислових установах, зазвичай дуже відповідальний, пов'язаний з небезпеками, особливо для новачків. Учні, який опановує навички професійного електрика, програма пропонує ознайомитися з технікою безпеки та необхідним обладнанням, з інструментами, які йому знадобляться для виконання завдань, коли він опиниться всередині приміщення із електричними щитами, схожими на виробничі. Проєкт демонструє можливі варіанти сценаріїв взаємодії користувача з електричними приладами у віртуальному просторі. Теми навчання розкриваються крок за кроком, послідовно, аж поки не з'являються складніші, наприклад, робота з високою напругою. Ось перед учнем – віртуальні повідомлення із вказівками та інструкціями щодо дій, які він має виконати певним інструментом, скажімо, для виявлення високої напруги у лінії. Далі учень отримує нові, складніші завдання, наприклад, із заміни перемикача чи кабеля або усунення інших проблем у силовій мережі. Учень перебуває і навчається у віртуальній реальності, де створюються копії реального простору, пристроїв, інструментів, які точно відповідають своїм справжнім об'єктам і з якими (у формі гри) він взаємодіє та крок за кроком опановує фах (*Digital Engineering and Magic*, 2020).

Створено багатофункціональну освітню платформу *ScoolAR* для навчання студентів за допомогою віртуальної та доповненої реальності. До прикладу, вивчаючи за допомогою цієї платформи курс історії архітектури епохи Відродження, викладачі й студенти здійснили віртуальний тур палацом герцога Урбіно. Вони рухалися залами віртуального музею, бачили панорамні зображення

живопису на стінах картин, читали додаткову інформацію (яку контекстно надає платформа) про кожен мистецький твір. Усередині їхнього руху музеєм додавалися інтерактивні точки з додатковою інформацією: статичними зображеннями, відео, описом архітектурних елементів, аспектів з історії палацу герцога. Тур складався з кількох сцен, об'єднаних певною кількістю інтерактивних точок. Кожен учень, за власним вибором, міг пересуватися різними частинами палацу, де міг пильніше оглянути ті чи інші архітектурні деталі, фасади, внутрішні приміщення, саме які його цікавили. Як зазначається у дослідженні, створення подібного туру допомогло краще засвоїти матеріал із історії архітектури. Результати показали, що студенти, які використовували цю платформу, досягли у тестуванні кращих результатів, аніж ті, які навчалися традиційними методами.

Зауважимо, що драматургічний хід і режисерське вирішення цього віртуального туру палацом герцога Урбіно, має ознаки комп'ютерної гри, де кожен користувач може вибрати той чи інший маршрут (а це – використання підліткового досвіду кожного, набутого в комп'ютерних іграх). Схожий момент «ігровізму» (розуміючи гру, передусім як одну з найдавніших форм, способів пізнання, навчання, іноді й за участі акторів), використовувало й класичне науково-популярне кіно (Безклубенко, 2004, с. 219).

Було досліджено й інші аспекти ефективності освітньої платформи *ScoolAR*, її інтерактивність та адаптивність, що дають змогу вчителям і студентам створювати AR/VR-додатки, не маючи належних навичок програмування. Тут задіяні технології комп'ютерного зору та штучного інтелекту для автоматичного розпізнавання зображень, для створення інтерактивного контенту. Це надає можливість адаптувати навчальні матеріали під індивідуальні потреби кожного студента, створити персоналізований підхід, підвищити мотивацію та якість засвоєних знань. Було проведено порівняльні дослідження ефективності навчання в реальних класах, результати яких показали поліпшення якості знань у студентів, які використовували цю платформу, порівняно з традиційними методами навчання. Інтегрування інноваційних технологій у освітній процес продемонструвало покращення результатів, особливо в умовах дистанційного та змішаного навчання, або коли фізичний доступ до навчальних об'єктів був об-

межений. Саме тому ця платформа дуже корисна для освітніх цілей, може підвищувати залученість студентів і забезпечувати глибше розуміння матеріалу (Puggioni, 2021).

Схожі навчальні програми застосовують і в аудіовізуальній освіті. Зокрема, у курсі навчання 3D-анімації студенти можуть створювати та взаємодіяти з 3D-моделями у віртуальному середовищі, що дає їм можливість експериментувати з різними техніками анімації та отримувати негайний зворотний зв'язок. Технології VR/AR дають змогу студентам мати віртуальні лабораторії, студії, знімальні майданчики, де вони можуть експериментувати з різним характером освітлення, світловими ефектами, налаштуваннями параметрів камери, не виходячи з класу, без потреби у дорогому обладнанні, павільйонах, фізичному просторі створювати аудіовізуальні матеріали (Бао, 2022).

Успішні приклади інтеграції VR/AR в аудіовізуальну освіту продемонстровано й на прикладі викладання основ комп'ютерної графіки у віртуальній реальності. Студенти можуть взаємодіяти з віртуальними об'єктами, отримувати зворотний зв'язок, краще розуміти складні концепції, розвивати навички, робити процес навчання більш інтерактивним і персоналізованим. І хоч інтеграція цих технологій вимагає значних інвестицій у технічне обладнання та підготовку викладачів, але ці витрати й зусилля не даремні. Досліджено використання глибокозанурювальної VR для вивчення 3D програмного забезпечення. В експерименті взяли участь 111 студентів кафедри цифрових медіа, які створювали малюнки у VR за допомогою Google Tilt Brush – популярної програми для малювання у VR, яку розробила компанія Google у 2016 році (Ho, Sun & Tsai, 2019).

Програма Tilt Brush також використовує простір віртуальної реальності, має різноманітні інструменти та ефекти для створення яскравих динамічних художніх композицій. Студент опиняється у просторі VR, де може малювати, користуючись контролерами, що слугують пензлями. Він може вибрати тип і розмір пензля, колір та текстуру, щоб малювати різноманітні лінії й форми. Наприклад, одні пензлі – для малювання гладких ліній, інші – для блискучих шлейфів вогню чи навіть зірок. Доступні інструменти для зміни розмірів і фаз обертання об'єктів, деталізованих тривимірних сцен. Окрім стандартних живописних інструментів, Tilt Brush пропонує й інтерактивні

ефекти, такі як електричні розряди, сяння, дим та ін., що додає динаміки й реалістичності. Студент може і сам переміщатися у просторі, розглядаючи власні творіння з різних ракурсів, здобуваючи унікальний досвід занурення у процес творчості. Програма має функцію збереження та експорту робіт у різні формати файлів, що дає змогу поділитися ними або використати їх у наступних проєктах (Google, 2016). Отже, занурювальна VR може підвищити мотивацію та інтерес студентів до вивчення 3D-анімації та комп'ютерної графіки (Ho, Sun & Tsai, 2019).

Використання віртуальної реальності для навчального процесу донедавна було недоступним або надто дорогим. Нині ж студенти можуть створювати симуляції, наприклад, досліджувати поверхню планети Марс, внутрішню структуру людського тіла чи інші складні об'єкти, які важко уявити або відтворити у реальних умовах. Студенти-медики можуть практикувати хірургічні операції на віртуальних пацієнтах, історики – подорожувати реконструкціями стародавніх міст, палаців, музеїв, опинятися на місці історичних подій. Хіміки мають можливість подорожувати всередині 3D молекули, досліджувати міжатомні зв'язки; біологи – бачити моделі структури білка чи ДНК, астрономи – вимірювати міжгалактичні відстані у мільйони сонячних років, не виходячи із навчального класу. VR може надавати майбутнім пілотам (пожежникам, будівельникам, саперам...) можливість взаємодіяти з віртуальними об'єктами та між собою. Емоційний ефект занурення сприяє кращому запам'ятовуванню та розумінню матеріалу. Дослідження показують, що інтерактивна форма навчання значно підвищує мотивацію студентів і сприяє активному їх залученню до навчального процесу (Piovesan, Passerino, Pereira, 2012).

Штучний інтелект (AI) виступає ще однією новітньою технологією, що трансформує сферу освіти. Відповідно до індивідуальних потреб студента, AI може аналізувати продуктивність навчання кожного, здійснювати персоналізовану адаптацію планів, завдань, рекомендацій для оптимізації їхніх знань і навичок (після проходження опитувань чи тестувань), що мотивує швидше вчитися, виправляти помилки. Завдяки можливостям машинного навчання й аналізу даних, AI може надавати інформацію педагогам про стан навчання кожного, оптимізувати адміністра-

тивні завдання – і все це в реальному часі зі зворотним зв'язком (Maroukcas, 2023).

Створено адаптивні навчальні системи (AIS) з використанням штучного інтелекту. Досліджуються ключові питання, пов'язані з розробкою та впровадженням стандартів, зокрема, де комп'ютерні системи, що запрограмовані керувати навчальним процесом, формують персональні рекомендації відповідно до цілей, потреб і уподобань кожного студента. Метою таких систем є оптимізація продуктивності навчання і запам'ятовування задля ефективнішого перенесення набутих навичок у реальні умови на виробництві (Sottolare, 2018).

Виклики та обмеження викликані VR та AR.

Впровадження AIS у освітні процеси хоч і оптимізує якість освіти, але і оголює проблему конфіденційності, витоку персональних даних студентів. Збирання, зберігання та аналіз великої кількості приватної інформації вимагає дотримання етичних норм, заходів захисту, що включає технологічні, педагогічні, етичні аспекти. Цього можна досягнути співпрацею між розробниками технологій, освітніми установами та урядовими органами задля створення належної політики конфіденційності щодо використання цих навчальних систем (Pardo & Siemens, 2014).

Впровадження VR та інших інновацій в освітні процеси хоч і має значний потенціал, але є виклики, пов'язані з високою вартістю й обмеженою доступністю до цих технологій, необхідність постійної технічної підтримки та постійного оновлення програмного забезпечення.

Інтеграція VR та AI в освіту вимагає від викладачів глибоких знань і розуміння цих технологій, що потребує додаткових інвестицій у професійний розвиток викладачів, аби вони вміло та ефективно могли використовувати ці інструменти у навчальних практиках.

Не всі студенти можуть мати однаковий доступ до необхідного апаратного та інфраструктурного забезпечення (скажімо, кількість шоломів VR може бути обмежена, що створює ситуацію нерівності у навчальній групі).

Існують також застереження, що використання AI в освіті може спричинити автоматизацію певних завдань і витіснення викладачів та інструкторів, потенційно підриваючи цінність міжособистісної взаємодії й наставництва у навчальному процесі. Навчання у віртуальному середовищі може зменшити реальну взаємодію, загальмувати

емоційний інтелект, посилити соціальну ізоляцію студентів.

Зафіксовано ризики і щодо погіршення стану добробуту студентів. Деякі дослідження вказують на те, що тривале перебування в середовищі VR може призводити до фізичного дискомфорту, такого як напруження очей та морська хвороба, а також до психологічних розладів, таких як тривога та дезорієнтація (Maroukcas, 2023).

І, головне, інтерактивні аудіовізуальні твори мають значний вплив на засвоєння інформації та емпатію. Саме тому їхнє використання потребує ретельного аналізу етичних аспектів, зокрема вибору тем інтерактивних матеріалів, де автори несуть відповідальність за вплив їхніх робіт на психологічний і психічний стан глядачів. Це питання стоїть як ключове у створенні інтерактивних аудіовізуальних творів (Стулій, 2023).

Висновки. Розгляд новітніх форм освітнього процесу в різних галузях людської діяльності з використанням віртуальної реальності (VR), доповненої реальності (AR), змішаної реальності (MR) та штучного інтелекту (AI) дає привід стверджувати, що інтеграція цих інструментів в освіту є відповіддю на технологічний прогрес, виконує завдання популяризації знань, ідей, досліджень, задля ефективніших і результативніших методів навчання й адаптації студентів до викликів сучасного цифрового світу та відображає зміну парадигми освітнього процесу.

Виявлено, що драматургічна побудова кожної з розглянутих освітніх платформ, її режисерське, виразально-зорове, стилістично-наративне вирішення відповідають специфіці науково-популярного і навчального кіно, фільми якого проіснували упродовж майже всього XX ст., реалізовувалися у виробничо-творчому тандемі спеціалістів – митців-кінематографістів та галузевих консультантів і фахівців. Тенденція виробничої співдружності митців і «технарів» зберігається й нині. Для ефективної співпраці вони потребують інвестицій у розробки, виробництво та спеціальне обладнання (схоже, як і для науково-популярного та навчального кіно, були створені спеціалізовані кіно-студії, як от «Київнаукфільм»).

Теорія цього виду кіно, специфіка драматургії, що свого часу були розроблені для науково-популярного і навчального кіно («крок за кроком», «від простого до складнішого»), також значною мірою зберігають актуальність і нині. Розробку

та впровадження освітніх VR-платформ здійснюють команди режисерів, сценаристів, редакторів, експертів, дизайнерів, програмістів, спеціалістів із 3D-моделювання у співпраці з фахівцями тих чи інших професій (виробничниками), для яких створюється аудіовізуальний продукт.

Зміна технологій створення такого аудіовізуального продукту викликає необхідність трансформації звичних кінематографічних професій задля освоєння професій суміжних. Наприклад, оператори-постановники, які раніше працювали з реальними камерами, мають навчитися оперувати віртуальними камерами, режисери – інтегруватися до технологічних та інших вимог таких проєктів.

Огляд розглянутих досліджень підтверджує, що впровадження цих освітніх технологій підвищує ефективність навчання та рівень засвоєння матеріалу. Це досягається завдяки ключовому (неіснуючому у класичному науково-популярному і навчальному кіно) фактору віртуальної реальності – візуальному ефекту 3D сферичного зображення, що сприймається як занурення у середовище, де учень безпосередньо взаємодіє з предметом дослідження. Користувачі можуть взаємодіяти між собою, з тривимірними моделями, вивчати їх властивості та процеси в реальному часі. Важливою новацією нині постає інклюзивність для користувачів різного віку, рівнів підготовки та когнітивних здібностей.

Програми, що передусім були розроблені для створення комп'ютерних ігор, такі як Unreal Engine, Unity та інші, цілком уможливають створення навчальних інструментів, які дають змогу студентам маніпулювати об'єктами й отримувати негайний зворотний зв'язок, їхні дії – контролювані педагогом, передбачувані, оптимізовані, а помилки не стануть фатальними, як це може статися у реальному просторі, й вимагають лише використаної енергії та часу навчання, що стає інтерактивним та захоплюючим.

Важливим драматургічним елементом цих освітніх платформ виступає момент ігрофікації – взаємодія користувача з віртуальним середовищем, де мова рухомого зображення поєднує освітній процес та гру, схожу на проходження «сходинок» певних рівнів (а це набутий нинішнім поколінням молоді досвід). Драматургія гри (що використовувалася й у класичному науково-популярному та навчальному кіно) виступає і тут елементом, що несе пізнавальну мету.

Штучний інтелект AI створює новий рівень адаптивності та персоналізації у навчальному процесі. Його використання дає змогу формувати для кожного здобувача освіти індивідуальні навчальні плани (що нині йменується як «індивідуальна навчальна траєкторія»), аналізувати успішність і надавати персональні рекомендації кожному для покращеного засвоєння матеріалу.

Дорожнеча обладнання, програмного забезпечення, написання програм, розробка та фізичне виробництво цих освітніх платформ і систем потребують значних інвестицій, які нині можуть дозволити собі потужні компанії. Комерційність, закритість значної кількості аудіовізуальних навчальних продуктів (та творів нових медіа) залишають цю проблему маловивченою, обмежують можливості ширшого впровадження та вирішення. Позитивом виступає тенденція помітного здешевлення цих технологій і пристроїв (як свого часу дорогими були відеомагнітофони та DVD-програвачі), що мають посісти належне місце в аудиторіях шкіл та університетів.

Як і будь-які інновації, ці технології неминуче ведуть до переосмислення й трансформації традиційних методів навчання, що може викликати цілком прийнятні побоювання консервативної частини суспільства через недостатню вивченість їхньої післядії та інших прихованих ризиків. Саме тому важливо аналізувати й обговорювати ці освітні новації, проводити дослідження та інформувати суспільство про їхні переваги й можливі застереження.

Як відповідь на виклики часу, в Україні вже виготовляють VR/AR контент і надають послуги. Зокрема, українська компанія ADVIN, яка має повний цикл виробництва, створює «під ключ» та рекламує власні розробки із застосування віртуальної реальності у медіа, мистецтві, розвагах, медицині, промисловому виробництві онлайн-освіті, нерухомості. Ця фірма має гасло: «Наша місія: Додавати брендам нестандартний AR/VR контент для того, щоб вони перемагали» (<https://www.adv.ua/about/>). З часом таких компаній і послуг більше буде, їхня продукція також потребуватиме дослідження.

Врешті-решт майбутнє освіти, ймовірно, формуватиметься поєднанням технологічних інновацій у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва з кращими педагогічними практиками; детальне вивчення мовотворчих виражальних

можливостей цих аудіовізуальних творів – попереду. Ці обставини ставлять перед суспільством завдання підготовки і виховання достатньої кількості інноваційних фахівців.

Джерела та література

- Віртуальна реальність. *Українська Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/віртуальна_реальність (сторінку востаннє відредаговано 31 липня 2023).
- Безклубенко, С. (2004). *ВІДЕОЛОГІЯ. Основи теорії екранних мистецтв*. Київ, «Альтерпрес». С. 328.
- Канівець, І. (2018). Реалізації проєктів віртуальної реальності як різновиду варіативного екранного твору. *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 22. С. 120-125. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.22.2018.217065> URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/217065/217114>
- «Навчальне кіно». *УРЕ* (1982). Т. 7. С. 196.
- Стулій, А. (2023). Морально-етичний аспект використання інтерактиву в аудіовізуальних творах соціальної тематики в XXI столітті, *Актуальні питання гуманітарних наук*. 36. наук. праць. Вип. 70. Т. 2. С. 113-118. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-15>
- Потятинник, Б. (2004) Медіа: ключі до розуміння. Серія: Медіакритика. Львів: ПАІС. 312 с.
- ADVİN (сайт української компанії-виробника VR): <https://www.adv.ua/about/>
- Bao, Y. (2022). Application of Virtual Reality Technology in Film and Television Animation Based on Artificial Intelligence Background. *Scientific Programming*. Vol. 2022. Article ID 2604408. P. 1-8. DOI: 10.1155/2022/2604408.
- Digital Engineering and Magic (2020). *VR Safety Training for Electric Power Industry | Oculus Quest*. [Відео]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5Ask-sACwdDE> (дата доступу: 27 червня 2024).
- Google (2016). *Tilt Brush: Painting from a new perspective*. YouTube, 14 April. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TckqNdrdbgk>
- Grau, Oliver (2003). *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology. 416 p. ISBN: 9780262072410.
- Ho, L.-H., Sun, H. & Tsai, T.-H. (2019). Research on 3D Painting in Virtual Reality to Improve Students' Motivation of 3D Animation Learning. *Sustainability*, 11(6). P. 1-17. DOI: 10.3390/su11061605.
- Luo, X., Wong, C.-K., & Chen, J. (2023). A Multi-player Virtual Reality-based Education Platform for Construction Safety. *Journal of Construction Engineering and Management*, 126 (1). P. 52-60. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-15>.
- Marougkas, A., Troussas, C., Krouska, A., & Sgouropoulou, C. (2023). How personalized and effective is immersive virtual reality in education? A systematic literature review for the last decade. *Multimedia Tools and Applications*, 83. P. 18185-18233. DOI: 10.1007/s11042-023-15986-7
- Pardo, A. & Siemens, G. (2014). Ethical and privacy principles for learning analytic. *British Journal of Educational Technology*, 45 (3). P. 438-450. DOI: 10.1111/bjet.12152.
- Piovesan, S. D., Passerino, L. M., & Pereira, A. S. (2012). Virtual Reality as a Tool in the Education. *IADIS International Conference on Cognition and Exploratory Learning in Digital Age (CELDA, 2012)*. P. 295-298.
- SimLab Soft, 2021. *Safety training in VR*. [Відео]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rKfsMG9lC1U> (Дата доступу: 27 червня 2024).
- Sottolare, R., Barr, A., Robson, R., Hu, X., & Graesser, A. (2018). Exploring the opportunities and benefits of standards for adaptive instructional systems (AISs). *CEUR Workshop Proceedings*, 2121. P. 49-53. URL: <https://digitalcommons.memphis.edu/facpubs/7895>
- Sutherland, I. E. (1968). A head-mounted three dimensional display. *Fall Joint Computer Conference*. P. 757-764.

References

- Virtualna realnist. [Virtual Reality]. *Ukrainian Wikipedia*. Available at: https://uk.wikipedia.org/wiki/віртуальна_реальність (last edited on July 31, 2023). [in Ukrainian]
- Bezklubenko, S. (2004) *VIDEOLOHIIA. Osnovy teorii ekran-nykh mystetstv [VIDEOLOGY. Fundamentals of Screen Arts Theory]*. Kyiv: Alterpres. 328 p. [in Ukrainian]
- Kanivets, I. (2018). Realizatsii proektiv virtualnoi realnosti yak riznovidu variatyvnoho ekrannoho tvorenni [Realization of Virtual Reality Projects as a Variety of Variable Screen Works]. *Scientific Bulletin of Kyiv National University of Theatre, Film, and Television*, Nr. 22. P. 120-125. Available at: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.22.2018.217065> [in Ukrainian]
- Stulii, A. (202 3) *Moral'no-etychnyi aspekt vykorystannia interaktyvu v audiovizual'nykh tvorkakh sotsial'noi tematyky v XXI stolitti [Moral and Ethical Aspect of Using Interaction in Audiovisual Works of Social Themes in the 21st Century]*, Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vol. 70. Issue 2. P. 113-118. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-15> [in Ukrainian]
- Navchalne kino [Educational cinema]. *URE* (1982). Т. 7. P. 196. [in Ukrainian]
- Potiatynnyk, B. (2004). *Media: Kliuchi do rozuminnia [Media: Keys to Understanding]*. Lviv: PAIS. 312 p. [in Ukrainian]
- ADVİN, VR Manufacturing Company, Ukraine. Available at: <https://www.adv.ua/about/> [in Ukrainian]
- Bao, Y. (2022). Application of Virtual Reality Technology in Film and Television Animation Based on Arti-

- ficial Intelligence Background. *Scientific Programming*. Vol. 2022. Article ID 2604408. P. 1-8. DOI: 10.1155/2022/2604408.
- Digital Engineering and Magic, (2020). *VR Safety Training for Electric Power Industry | Oculus Quest*. [Відео]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5Ask-sACwdDE> (accessed: 27 June 2024).
- Google (2016). *Tilt Brush: Painting from a new perspective*. YouTube, 14 April. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TckqNdrdbgk>
- Grau, Oliver (2003). *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology. 416 p. ISBN: 9780262072410.
- Ho, L.-H., Sun, H. & Tsai, T.-H. (2019). Research on 3D Painting in Virtual Reality to Improve Students' Motivation of 3D Animation Learning. *Sustainability*, 11(6). P. 1-17. DOI: 10.3390/su11061605.
- Luo, X., Wong, C.-K. & Chen, J. (2023). A Multi-player Virtual Reality-based Education Platform for Construction Safety. *Journal of Construction Engineering and Management*, 126 (1). P. 52-60. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-15>.
- Marougkas, A., Troussas, C., Krouska, A., & Sgouropoulou, C. (2023). How personalized and effective is immersive virtual reality in education? A systematic literature review for the last decade', *Multimedia Tools and Applications*, 83. P. 18185-18233. DOI: 10.1007/s11042-023-15986-7.
- Pardo, A. and Siemens, G. (2014). Ethical and Privacy Principles for Learning Analytics, *British Journal of Educational Technology*, 45 (3). P. 438-450. DOI: 10.1111/bjet.12152.
- Piovesan, S. D., Passerino, L. M., & Pereira, A. S. (2012). Virtual Reality as a Tool in Education. *IADIS International Conference on Cognition and Exploratory Learning in Digital Age (CELDA, 2012)*. P. 295-298.
- SimLab Soft(2021) *Safety Training in VR*. [video] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=rKfsMG9l-C1U> (accessed: 27 June 2024).
- Sottolare, R., Barr, A., Robson, R., Hu, X., & Graesser, A. (2018). Exploring the Opportunities and Benefits of Standards for Adaptive Instructional Systems (AISs). *CEUR Workshop Proceeding*, 2121. P. 49-53. Available at: <https://digitalcommons.memphis.edu/facpubs/7895>
- Sutherland, I. E. (1968). A head-mounted three dimensional display. *Fall Joint Computer Conference*. P. 757-764.

Ivan Marchenko

Educational media innovations in global teaching practices

Abstract. Purpos. To examine educational practices that utilize new media technologies, including virtual, augmented, and mixed reality, as well as artificial intelligence. The goal is to identify the origins of these audiovisual products' artistic-expressive and linguistic means and determine their effectiveness in influencing learning across various fields of human activity. **Research methodology.** A historical approach was used – examining the origins of «smart» cinema in its classical development and transformations into modern audiovisual educational forms. The comparative method analyzes the similarities and differences in expressive means and methods of screen deployment of educational material in classical scientific-popular (educational) cinema and contemporary educational practices. The analytical method helps examine the linguistic features of educational platforms (based on foreign studies of training builders, electricians, art historians, designers, and programmers): specifically, how the scientific-educational aspect in educational audiovisual works is combined with purely artistic elements. **Scientific Novelty** of the Research. For the first time, the diversity of contemporary educational platforms, which operate based on new media, has been extensively explored. The implementation of these platforms significantly enhances the effectiveness, interactivity, and inclusivity of education. **Conclusions.** It is shown that the dramaturgical structure and directorial solutions of new media educational platforms largely correspond to the specifics of classical scientific-popular and educational cinema. Enhanced dramaturgical elements such as immersion in virtual reality and gamification enrich the emotional perception of the material, amplifying its cognitive and educational function. The prospects for creating such educational platforms are analyzed, emphasizing the need for training specialists to develop and use them. Attention is also drawn to the importance of informing society about the positive aspects, as well as the warnings and challenges, that these educational innovations and artificial intelligence bring.

Keywords: new media, virtual reality, augmented reality, artificial intelligence, education, education platform.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



Онiщенко Олена Iгорiвна,
заслужений дiяч науки i технiки України,
доктор фiлософських наук, професор,
завiдувачка кафедри гуманiтарних
дисциплiн. Киiвський нацiональний
унiверситет театру, кiно i телебачення
iменi I. К. Карпенка-Карого, Киiв, Україна

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

«ПРАВДА – ПОСТПРАВДА»: ТЕОРЕТИЧНІ ІННОВАЦІЇ МЕТАМОДЕРНІСТСЬКОГО ПРОЄКТУ

Анотація. Проблемне поле статті сформовано навколо однієї з наріжних ідей метамодерністського проєкту, яка спрямована на цілісне осмислення складних морально-психологічних станів людини що актуалізують такі питання як правда, щирість, політика, риторика. При цьому прихильники метамодернізму не оминають поняття «постправда», що є суто метамодерністським утворенням. **Мета статті** – узагальнення наявних в українській гуманістиці напрацювань щодо метамодерністської моделі культуротворення, окреслення теоретичного потенціалу низки нових понять, зокрема, дихотомії «правда – постправда», що, фактично, вводяться в ужиток, а також доцільність використання конкретних форм «комічного» в реконструкції логіки руху сучасної культури. У процесі дослідження були використані наступні **методи**: принцип історизму, що його потенціал дав змогу показати складні трансформаційні процеси, зумовлені реаліями сьогодення; комплексний підхід, який сприяв артикулюванню закономірностей сучасних культуротворчих трансформацій; міждисциплінарний підхід – своєрідний «теоретико-методологічний камертон» у царині гуманітарного знання ХХІ століття, концептуальний плюралізм, що відкрив можливості для змістовного наповнення розвідки, інтеграційний принцип, який спонукав кооптацію сучасних культурологічних теорій у площину даної статті. Ключові положення **новизни дослідження** презентують новий погляд на феномен творчості в добу метамодернізму, нові аспекти в аргументації проблематичності створення «позаелементних» художніх творів; введено у дослідницьке поле української гуманістики розвідку С. Брауза «Між правдою, щирістю і сатирою: політика постправди і риторика автентичності» (2018), акцентовано на його науковій позиції, що допомагає усвідомити доволі штучні метамодерністські конструкції, а також показано, що ідеологи метамодернізму обрали зв'язок понять «іронія – постіронія – сатира» його наріжним означником і як нового типу культури, загалом, і як підґрунтя літературно-мистецьких практик. **Висновки:** Аргументовано, що метамодернізм в умовах поточного століття розвивається як багаторівнева структура, що не претендує на цілісність, оскільки формується з численних авторських моделей, зокрема – розвідок, що вводиться в дослідницьке поле української гуманістики С. Брауза; відтворено як процес «прирощення» нових понять (постправда), так і спроби оперувати ними у контактi з уже широко відомими, намагаючись збагатити «відоме» елементами інноваційного змісту: правдоподібність + глибина = «глибиноподібність». Застосування порівняльного аналізу дало змогу виявити потенціал поняття «правда», якому не

завжди протистоїть інше поняття, зокрема, «постправа». Якщо потреба протистояння видається необхідною, поняттями, що творчо-пошуково взаємодіють із ним, виступають «істина» і «факт». Оскільки теоретичні засади метамодерністської культури лише формуються, увага до шляхів цього формування, вочевидь, має бути постійною з боку української гуманістики.

Ключові слова: правда, постправа, щирість, сатира, риторика, політика, категорія «комічне», факт, постіронія.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Дослідницька спрямованість даної статті відбиває процеси, якими позначений розвиток метамодернізму – новий етап у складному культуротворчому русі модернізм – авангардизм – постмодернізм – пост + постмодернізм – метамодернізм. Налічуючи приблизно два десятиліття у своєму розвитку, метамодернізм, як відомо, активно освоює американсько-європейський простір, пропонуючи новий погляд на художню творчість і мистецтво, що виступають складовими елементами сучасної культури. Водночас, у спробах обґрунтувати принципово нове ставлення і до художньої творчості, і до мистецтва, ідеологи метамодернізму поступово, але доволі помітно, трансформують ставлення і до «постаті митця», його ролі та завдань в умовах сучасного культуротворення.

У контексті означеного, вже на сучасному етапі розвитку метамодерністської культури, можна стверджувати, що вона відмовляється від низки естетико-художніх засад, передусім класичного мистецтва. Ця теза підкріплюється тим фактом, що автори літературно-мистецьких творів, що з'являються на теренах метамодернізму, категорично заперечують значущість наріжних структурних елементів художнього твору, а саме: мімезису та образу. Окрім цього, під тиском неприйняття опиняються й два інші елементи: канон і метод, останнім, – зважаючи на реалії «культуротворчого сьогодення», – метамодерністи, вочевидь, не опікуються. Адже нові літературно-мистецькі шукання, які відштовхуються від мистецько-видовищних форм культури 70–90-х років XX століття настільки індивідуалізовані, що не можуть стати способом пізнання. Реалізувати ж ті завдання, які передбачає «метод» (художній), тим більш проблематично, оскільки літературно-мистецькі твори метамодерністської спрямованості не мусять виконувати жодної з визначених класичним мистецтвом функцій.

Серед структурних елементів художнього твору в просторі мета-модерністського мистецтва залишаються «стиль» та «форма». «Стиль» – це, як відомо, індивідуальна манера творчості, есте-

тико-мистецтвознавче поняття, що почало формуватися за часів Відродження. Відіграючи доволі важливу роль у процесі створення мистецького твору, адже «стиль» є одним із засобів самореалізації митця, зміст цього структурного елемента зазнав помітних змін в умовах постмодернізму.

Саме митці постмодерністської орієнтації почали відстоювати ідею взаємодії різних стилів, поступово вводячи в ужиток поняття «полістилізм». На цьому експериментування зі стилем не припинилися. Так, часто-густо у процесі створення, наприклад, нової мистецько-видовищної форми сучасної культури – хепенінг, боді-арт, графіті, флешмоб, інсталяція – вже йдеться не про «полістилізм» як взаємодію стилів, а робляться – і більш, і менш вдалі – спроби позиціонувати «полістилізм» як «синтез» стилів. Тенденція до трансформації на рівні «взаємодія – синтез» привносить в метамодернізм чимало нового, що, доволі радикально, змінює специфіку творчого процесу, вимагаючи певних інновацій не лише під час створення митцем, а й у процесі сприйняття реципієнтом художнього витвору. Поки що розрив між «митцем – реципієнтом» доволі очевидний, а це, вочевидь, звужує аудиторію метамодерністів, зважаючи на парадоксальність їхніх творчих експериментів.

Адже наразі – реципієнт «не встигає» адаптуватися і до динаміки зміни «форми» та її ознак у кожному конкретному виді мистецтва, який «працює» за «метамодерністською матрицею». Слід враховувати, що оновлення форми було одним із принципово важливих завдань від періоду становлення модернізму. Саме створенням нових чинників форми – слово, колір, звук, монтаж, композиція, ритм – опікувалися представники практично всіх авангардистських напрямів. Форма, поза сумнівом, є одним з наріжних предметів уваги і в постмодернізмі, що кооптував означену проблему у поле метамодернізму.

Слід констатувати, що вироблення певної позиції у просторі сучасної української гуманістики щодо такої загальнотеоретичної естетико-мистецтвознавчої проблеми, як структурні елементи ху-

дожнього твору, видається нам нагальною й «працює» на актуальність цієї статті.

Принагідно зазначимо, що окремі аспекти проблеми структурних елементів художнього твору були порушені у нашій науковій розвідці «Видова специфіка мистецтва доби метамодернізму: особливості трансформаційних процесів» (2023). Вважаючи її – проблему – вкрай важливою для розуміння подальшого руху літературно-мистецьких практик метамодернізму, у даній статті заявлені нові аспекти, що аргументують проблематичність створення «позаелементних» художніх творів.

Водночас наголосимо, що, незалежно від особистісних смаків чи уподобань, метамодернізм є незаперечним фактом сучасної американсько-європейської культури, і оминати увагою те, що відбувається на його теренах, було теоретичною недалекоглядністю.

Окрім суперечливої ситуації щодо структурних елементів художнього твору, матеріал статті актуалізує проблему інтерпретації однієї з наріжних естетичних категорій – категорії «комічного». Ставлення до неї з боку дослідників метамодернізму спонукає виокремити принаймні дві позиції: а) йдеться про прагнення науковців, теоретичні інтереси яких пов'язані з цією культуротворчою площиною, залучити у контекст своїх розмислів естетичний вимір категорії комічного, розглядаючи його у контексті теоретико-практичного паритету; б) існує й інша позиція, коли свідомо гіпертрофується одна з п'яти форм комічного, і під її вимоги «підтасовується» увесь об'єм цієї категорії. Концептуальну логіку статті й спричинили означені позиції.

Проблемне поле статті – хоч і дещо ескізно – торкається й нової тенденції, що проглядається в тематичній спрямованості метамодернізму впродовж останнього десятиліття поточного століття, а саме: включення політичної проблематики в контекст «метамодерністського проєкту». Хоча при першому наближенні це може видатися доволі дивним, однак разом із терміном «політика» окремі представники метамодернізму намагаються реанімувати термін «риторика» як своєрідний супровід політичних дій. Загальновідомо, що риторика – це «сформована в добу Античності система норм і правил ораторського мистецтва» (Риторика, ЕР). Якщо означена тенденція закріпиться і дістане подальшого розвитку, метамодернізм вийде

за межі художньої культури і матиме можливості для ширших експериментів.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Реконструюючи дослідження й публікації, які тією чи іншою мірою дотичні до питань, що формують проблемне поле даної статті, слід наголосити наступне: доволі широке коло наукових розвідок, пов'язаних із специфікою сучасного культуротворення представлені в публікаціях Л. Бабушки, М. Бровка, О. Брюховецької, П. Герчанівської, Ю. Джулая, К. Кислюка, О. Кравченка, Т. Кривошеї, О. Маланчук-Рибак, М. Собуцького.

На межі ХХ – ХХІ століть в умовах трансформації «постмодернізм – пост+постмодернізм – метамодернізм», помітно активізувався інтерес до проблеми структурних елементів художнього твору. Виокремимо наразі наукові розвідки Т. Кохана, М. Тернової, С. Холодинської, О. Щербань, Ю. Юхимик.

Оскільки у статті представлена авторська позиція щодо зв'язки понять «правда – постправда», увагу привертають напрацювання українських науковців щодо поняття «правда». Наразі зазначимо, що його послідовна реконструкція і теоретичний аналіз у сучасному ігровому кінематографі представлені в дослідженнях Г. Черкова. Окрім цього, дотичними до означеної проблеми є напрацювання І. Зубавіної, О. Мусієнко, С. Тримбача, що дає підстави говорити про її мистецтвознавчий (кінознавчий) аспект. Водночас, слід визнати, що більш-менш послідовної уваги проблема «правди» в українській гуманістиці не викликала, фактично залишаючись на теоретичних маргінесах.

Концептуальна спрямованість даної статті передбачає урахування і вітчизняного досвіду осмислення феномена «комічного», цілісне бачення якого в органічній єдності і його категоріального статусу, і властивих йому форм, представлено в напрацюваннях В. Панченко. Про увагу до «комічного» свідчать, хоча і нечисленні, але доволі показові розмисли, що відбивають динаміку руху «від іронії до щирості» або співвідношення «сатира і метамодернізм».

Щодо нових мистецько-видовищних форм сучасної культури та творчо-пошукового характеру метамодернізму – в полі уваги опинилися напрацювання Т. Лютого, В. Мірошніченка, І. Петрової, К. Станіславської.

Мета статті – узагальнюючи наявні в українській гуманістиці напрацювання щодо метамодернізму

дерністської моделі культуротворення, окреслити як теоретичний потенціал низки нових понять, зокрема, дихотомія «правда – постправда», що фактично вводяться в ужиток, так і доцільність використання конкретних форм «комічного» в реконструкції логіки руху сучасної культури.

Виклад основного матеріалу. Оскільки матеріал статті «вибудовується» як багаторівневий, нашарування рівнів відбуватиметься поступово – від проблеми до проблеми. Це потребує, хоча б стисло, реконструювати дослідницький простір української культурології останнього десятиліття, що формувався паралельно з накопиченням «теоретичних здобутків» метамодерністів.

Аналіз специфіки руху української культурології останніх десятиліть було здійснено у численних публікаціях О. Кравченка, серед яких виокремимо статтю «Ідентифікація української культурології у контексті ідеї постмодерну» (2021), на сторінках якої реконструйовано як «входження» цієї гуманітарної науки у перелік вузівських спеціальностей, так і досвід створення перших підручників з культурології. Не слід оминати увагою і резонанс дискусій щодо сучасного й майбутнього стану культурології саме на українських теренах. Окрім означеного, не можна не враховувати, що на межі ХХ – ХХІ століття з'являється низка збірників наукових праць, що відкриває можливість для оприлюднення теоретичних позицій, що, вочевидь, значно розширює дослідницький простір України.

Доцільно констатувати, що часові параметри, на яких у статті акцентується увага, збігається з цілеспрямованим уведенням в дослідницький простір української культурології широкого кола питань, пов'язаних із метамодернізмом. Ідеться, зокрема, про порівняльний аналіз термінів, який активно обговорювався американсько-європейськими культурологами задля обґрунтування нового етапу у русі «модернізм – авангардизм – постмодернізм – пост+постмодернізм».

У контексті означеного, слід наголосити на наступному факті, а саме: антрополог Робін ван ден Аккер (Нідерланди) у співавторстві з медіа-культурологом Тімотеусом Вермуленом (Норвегія) у журналі «Культура естетики – 2» видали друком статтю «Нотатки метамодернізму» (2010), що і стало своєрідною «точкою відліку» у запровадженні поняття «метамодернізм». Однак, слід зазначити, що і до сьогодні можна зустріти оперу-

вання терміном «неомодернізм» (*Metamodernism: Historisity*, 2017).

Наступним кроком в опануванні «метамодерністського простору» став етап вироблення нового понятійно-категоріального апарату, здатного «обслуговувати» дослідницьку тематику метамодернізму. В умовах третього десятиліття ХХІ століття вже йдеться про концептуалізацію, передусім європейськими культурологами, низки доволі важливих проблем, які, ми на цьому вже наголошували, мають бути не лише оприлюднені на теренах української культурології, а й осмислені та проаналізовані.

Серед українських культурологів, які більш-менш послідовно звертаються до метамодерністської проблематики виокремимо прізвище І. Петрової – авторки наукової розвідки «Метамодернізм як теоретичний дискурс та культурно-мистецька практика» (2021). Важливо наголосити, що І. Петрова реконструює доволі симптоматичні тези Р. ван ден Аккера, який сьогодні має статус одного з провідних ідеологів метамодернізму і стверджує, що метамодерністська художня парадигма мусить розглядатися не як завершальний, а як проміжний етап у логіці культуротворення.

Відштовхуючись від реконструйованого нами стану метамодернізму, проаналізуємо доволі, на нашу думку, своєрідний матеріал Сема Брауза «Між правдою, щирістю і сатирою: політика постправди і риторика автентичності» (2018). Перш ніж реконструювати і прокоментувати складові цієї розвідки, зосередимося на поняттях «правда» та «постправда», які містять у розмислах англійця С. Брауза, так би мовити, смисложиттєве навантаження.

Визначаючи зміст поняття «правда», потрібно артикулювати наступне: «правда – це об'єктивна реальність, що не залежить від спостерігача чи суб'єктивного сприйняття. Синонімом слова “правда” є слово “істина”» (*Правда*, ЕР).

Щодо визначення змісту поняття «постправда», йдеться про описання громадського занепокоєння тим, хто є авторитетним джерелом для оцінювання правдивості публічної інформації (*Постправда*, ЕР).

Відтак можна стверджувати, що С. Брауз намагається «вибудувати» концепцію власного дослідження на зіткненні «правди» як об'єктивної реальності, що не залежить від спостерігача, з «постправдою», що врешті-решт оцінює «правду». Зіткнення протилежностей заради отримання іс-

тини – це, як вiдомо, дослiдницький прийом, уведений в ужиток видатним давньогрецьким фiлософом Гераклiтом i зафiксований в iсторiї фiлософiї як «енантиодронiя». Кооптуючи наші зауваження у площину наукової розвiдки С. Брауза, можна стверджувати, що означений прийом, свiдомо чи iнтуїтивно, використаний ним задля досягнення певної мети, адже для англiйського науковця «правда» – це метамодернiзм, а «постправда» – оцiнка його правдивостi як публiчної iнформацiї.

Аналізуючи розмисли С. Брауза, якi слiд оцiнити на рiвнi постановки проблеми i пошукiв шляхiв її аргументацiї, ми вважаємо за необхідне звернутися до позицiї Г. Черкова, який, оперуючи поняттями «правда» та «iстина», iнтерпретує їх у дещо iншому вимiрi. Так, С. Брауз спирається на творчу практику акторiв-комiкiв, якi на сценi чи телеекранi виконують сатиричнi репризи, а Г. Черков – на кiнематограф: обидва дослiдники перебувають у просторi конкретних форм художньої творчостi, представляючи бачення означених понять, так би мовити, у мистецтвознавчому ракурсi. Внаслiдок цього, концепцiя Г. Черкова «вибудовується» на наступних засадах, а саме:

а) «...здiйснена спроба пiдходу до проблеми “правди” в кiномистецтвi, та її аналізу з позицiї сприйняття кiнотексту, яким він постає в очах “реципiєнта” – глядача або критика, а не з позицiї автора (режисерської концепцiї), чи окремого творчого методу»;

б) аналізуючи феномен «правда», «...в центр дослiдження поставленi не соцiологiчний та психологiчний аспекти (що характерно для вивчення глядацького сприйняття), а сам кiнотекст з точки зору трансформацiї правди у витвореному екранному свiтi»;

в) «...спираючись на теоретичнi засади визначення понять “iстина” i “правда”, здiйснено їх смислову диверсифiкацiю у мистецтвознавчому контекстi» (Черков, 2008, с. 3).

Наразi завважимо, що концепцiя, запропонована Г. Черковим, вносить кiлька важливих iновацiй у традицiйне тлумачення «правди» саме в мистецтвознавчому зрiзi. Найголовнiшим, нам видається, визнання iснування кiлькох «правд», принаймнi у «кiнематографiчному» колективному типi творчостi. Показово i те, що цi «правди» є й залишаються для їх носiя (сценариста, режисера, актора, глядача чи критика) єдино правильними. Доволi перспективною, вочевидь, є i теза

щодо можливостi смислової диверсифiкацiї «iстини» та «правди».

Повертаючись до позицiї С. Брауза, слiд зауважити, що, на його думку, в умовах активного розвитку метамодернiзму, який упевнено перетворюється на самостiйний тип культури, саме потенцiал «комiчного», з одного боку, i акторське амплуа «комiк» – з iншого, допомагають i прийняти, й iснувати, подекуди, у доволi штучних конструкцiях метамодернiзму. Від перших сторiнок свого дослiдження С. Брауз виокремлює iмена двох комiкiв – Стюарта Лi та Стiвена Кольбера, широко вiдомих на англо-американських теренах своєю вельми гострою критикою усього того, що вiдповiдає їхнiм життєвим критерiям. Відштовхуючись від творчостi цих акторiв та враховуючи їхню популярнiсть, С. Брауз значно розширює понятiйно-категорiальний апарат свого дослiдження i починає оперувати поняттями «факт», «правдоподiбнiсть», «сатира» (Browes, 2017).

Зокрема, дослiдник, у доволi своєрiдний спiсiб, використовує потенцiал бiографiчного методу, апелюючи до позицiї свого дiдуся, який упродовж життя керувався таким правилом: «Я знаю, якої я дотримуюсь думки, i не треба збивати мене з глузду фактами!» (*Metamodernism: Historisity*, с. 353).

На парадоксi – «факт», що збиває з глузду, – будує свої сатиричнi репризи Стюарт Лi. Завдяки ж репризам Стiвена Кольбера в ужиток було введено поняття «правдоподiбнiсть», що, як зазначає С. Брауз, дещо пiзніше Т. Вермюлен пов'язав iз поняттям «глибина», трансформувавши їх у поняття «глибиноподiбнiсть». Пiсля 2015-го – року, коли були оприлюдненi напрацювання Т. Вермюлена, поняття «глибиноподiбнiсть» вважається одним з нарiжних у понятiйно-категорiальному апаратi метамодернiзму.

Окрiм розгляду реприз двох популярних комiкiв, спецiальний роздiл свого дослiдження С. Брауз присвячує наступному матерiалу – «Правда, щирiсть i сатира: “У гущi подiй” – глядацьке сприйняття». Серцевиною цього роздiлу є аналіз, за словами С. Брауза, «...особливо впливової передачі – створеної Армандо Iануччi, телешоу «У гущi подiй», яке вперше вийшло в ефiрi BBC 19 травня 2005 року» (*Metamodernism: Historisity...*, с. 364).

Саме це телешоу дало можливiсть англiйському культурологовi поєднати поняття «щирiсть – одну з важливих рис особистостi, яка проявляється у чесностi, правдивостi, відсутно-

сті суперечностей між реальними почуттями та намірами стосовно іншої людини чи групи людей і тим, як ці почуття і наміри підносяться їй на словах» (*Щирість*, EP) з поняттям «істина». Коли ж ідеться про визначення поняття «сатира – форма комічного – гостра, уїдлива критика, що підтримується у різних видах мистецтва, дозволяючи об’єкт критики довести до деформації», С. Брауз не торкається широкої проблематики, яка може бути представлена в шоу «У гущі подій», а звертається до обговорення подій політичних. При цьому в контекст своїх розмислів він включає позицію культуролога Стівена Філдінга, який переконаний, що в добу метамодернізму для різного роду телешоу вкрай необхідно виробити «урядовий стиль», а в іншому разі – з неприхованою долею іронії – зазначає таке: «... “У гущі подій” – врешті-решт – високоморальне шоу, сфокусоване на дослідженні того, як політики і їм подібні затемнюють собою ідеал Істини» (Fielding, 2014, с. 9). Оскільки поняття «істина» пишеться теоретиком з великої літери, можна уявити значення, що їй – істині – надається.

У нашій статті «“Постіронія” як структурний елемент комічного: мета- модерністська модель» (2023) ми апелювали до публікацій Константину Лі, який, як теоретичне досягнення мета модернізму, аргументував «постіронію», що, на його думку, реалізована практично в усіх літературно-мистецьких практиках. Важливим аспектом концепції Константину Лі є наслідування ним принципу теоретико-практичного паритету, а саме: виокремлюючи ідеї теоретиків – Дж. Пурді, З. Сміт, Р. Розенблатт, – що стають предметом теоретичного аналізу, він одразу ж підкріплює їх позиції прикладами творчих досягнень чи то письменників, чи то митців – К. Бакелдер, Р. Гелчен, Дж. Іган.

Авторська концепція Константину Лі «вибудовується» на апелюванні до поглядів названих ним теоретиків і діячів культури, які вважають, що іронія – це ключовий момент усієї культури постмодерну і «висловлюють застереження щодо породжених нею різноманітних суспільних, політичних та філософських проблем» (Оніщенко, 2023, с. 147).

Ми цілком свідомо уводимо в контекст даної статті матеріал, пов’язаний з проблемою «постіронії», оскільки певний час здавалося, що ідеологи мета- модернізму саме зв’язок понять «іронія – постіронія» обрали наріжним означником метамодернізму і як нового типу культури

загалом, і як підґрунтя літературно-мистецьких практик. Однак все виявилось значно складнішим, оскільки частина метамодерністів, так само як і С. Брауз, вбачають такий означник у «сатирі» (Browes, 2017).

Задля більш реального розуміння ситуації, що складається на теренах метамодернізму в умовах третього десятиліття поточного (XXI) століття, необхідно звернутися як до категорії «комічне», так і до її форм, а саме: гумор – сатира – іронія – сарказм – гротеск. Принагідно наголосимо, що дві інші засадничі категорії естетичної науки «прекрасне» і «трагічне» не мають подібної кількості форм, кожна з яких володіє самостійним змістом і здатна виконувати низку специфічних функцій. Слід визнати, що на даному етапі розвитку метамодернізму передбачити, яка з двох тенденцій перемаже чи спричинить ситуацію «паритету», практично неможливо. Відтак наразі є тільки один вихід, а саме – спостерігати за динамікою розвитку теорії метамодернізму.

Висновки. Підсумовуючи здійснений у статті аналіз заявлених проблем, слід наголосити на наступному:

- Аргументовано, що метамодернізм в умовах поточного століття розвивається як багаторівнева структура, що не претендує на цілісність, оскільки формується з численних авторських моделей. Представлена у статті позиція С. Брауза і тих теоретиків, на думку яких він посиляється, є одним з рівнів метамодерністської культури, що, з одного боку, починає залучати «на своє поле гри» питання, пов’язані з сучасною політикою, а з іншого – від десятиліття до десятиліття набирає теоретичних обертів;

- Відтворено як процес «прирошення» нових понять (постправда), так і спроби оперувати ними у контакті з уже широко відомими, намагаючись збагатити «відоме» елементами іноваційного змісту: «правдоподібність + глибина = глибиноподібність». Очевидною є тенденція до реанімування поняття «риторика» і його послідовного використання у процесі персоналізації політичних діячів, життя й кар’єра яких стають предметом теоретичного аналізу;

- Наголошено, що частина метамодерністів вважає естетику – науку про становлення й розвиток почуттєвої природи людини – обов’язковою складовою нової культури, яку вони намагаються «вибудовувати», використовуючи естетичне знан-

ня в рiзних аспектах. У статтi реконструйовано позицiю С. Брауза щодо «сатири» як форми «комiчного». Ця теза заслуговує на особливу увагу, оскiльки метамодернiстська культура доволi активно актуалiзує феномен «постiронiя»;

– Акцентовано, що застосування порiвняльного аналізу дало змогу виявити потенцiал поняття «правда», якому не обов'язково мусить протистояти iнше поняття, зокрема, «постправда». Якщо необхiднiсть протистояння видається вкрай потрiбною, то поняттями, якi творчо-пошуково взаємодiють з ним, виступають «iстина» i «факт»;

– Заявлено, що, оскiльки теоретичнi засади метамодернiстської культури лише формуються, увага до шляхiв цього формування, вочевидь, має бути потiйною з боку української гуманiстики. Її претензiї на полiтичну сферу при морально-психологiчних суперечностях щодо розвитку мистецтва можуть відкрити несподiванi ракурси у дослідженнi феномена «моральних провокацiй», загостривши їх аксиологiчнi вимiри.

Джерела та лiтература

- Онiщенко, О. I. (2023). «Постiронiя» як структурний елемент комiчного: метамодернiстська модель. *Науковий вiсник Київського нацiонального унiверситету театру, кiно i телебачення iменi I. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць*. Вип. 32. С. 146-153.
- Постправда. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Постправда>
- Правда. URL: <https://slovnyk.ua/Правда>
- Риторика. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Риторика>
- Черков, Г. А. (2008). *Проблема правди у сучасному iгровому кiнематографi*. Автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Спецiальнiсть 17. 00. 04. – кiномистецтво, телебачення. Київ. 18 с.
- Щирiсть. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Щирiсть>

Browes, Sam (2017). *Cognitive Rhetoric: The Cognitive Poetics of Political Discourse*. Amsterdam: John Benjamins.

Fielding, Steven. (2014). *A State of Play: British Politics on Screen Stage and Page*. London: Bloomsbury.

Metamodernism: Historisity, Affect and Depth After Postmodernism (2017). Ed. by Robin van den Akker, Timotheus Vermeulen and Alison Gibbons. Rowmen & Littlefield Publishing Group. 437 p.

References

- Onischenko, O. I. (2023). «Postironiya yak strukturniy element komichnogo: metamodernistska model [«Postirony» as a structural element of the comic: a metamodernist model]. *Naukoviy visnik Kiyivskogo natsionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo: zb. nauk. prats. Vyp. 32*. P. 146-153. [in Ukrainian]
- Postpravda [Post-truth]. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Postpravda>
- Pravda [Truth]. URL: <https://slovnyk.ua/Pravda>
- Ritorika [Rhetoric]. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Ritorika>
- Cherkov, G. A. (2008). Problema pravdi u suchasnomu igrovomu kinematografi [The problem of truth in modern game cinematography]. Avtoref. dis... na zdobuttya nauk. stupenya kand. mistetstvovnavstva. Spetsialnist 17. 00. 04. kinomistetstvo, telebachennya. Kyiv, 18 p. [in Ukrainian]
- Schirist [Sincerity]. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Schirist>
- Browes, Sam. *Cognitive Rhetoric: The Cognitive Poetics of Political Discourse*. Amsterdam: John Benjamins. 2017. [in English]
- Fielding, Steven (2014). *A State of Play: British Politics on Screen Stage and Page*. London: Bloomsbury. [in English]
- Metamodernism: Historisity, Affect and Depth After Postmodernism* (2017). Ed. by Robin van den Akker, Timotheus Vermeulen and Alison Gibbons. Rowmen & Littlefield Publishing Group. 437 p. [in English]

Olena Onishchenko

«Truth is post-truth»: theoretical innovations of the metamodernist project

Abstract. The problematic field of the article is formed around one of the cornerstone ideas of the metamodernist project, which aims to comprehend the complex moral and psychological states of a person, actualizing such issues as truth, sincerity, politics, and rhetoric. At the same time, supporters of metamodernism do not ignore the concept of «post-truth», which is a purely metamodernist formation. **The purpose** of the article is to summarize the developments in Ukrainian humanities regarding the metamodernist model of culture creation, to outline the theoretical potential of a number of new concepts, in particular, the dichotomy «truth – post-truth», which are actually being introduced into use, as well as the expediency of using specific forms of «comic» in the reconstruction of the logic of the movement of modern culture. The following methods were used in the research process: the principle of historicism, whose potential made it possible to show the complex transformational processes caused by the realities of today; an integrated approach that contributed to the articulation of the patterns of modern cultural transformations; interdisciplinary approach – a kind of «theoretical and methodological tuning fork» in the field of humanitarian knowledge of the twenty-first century, conceptual pluralism, which opened up opportunities for the content of the research, the integration principle, which prompted the co-optation of modern cultural theories within the scope of this article. The key novelties of the study present a new perspective on the phenomenon of creativity in the era of metamodernism, new aspects in the argumentation of the problematic nature of creating «extra-elements» of artistic works; the study of S. Brause «Between Truth, Sincerity, and Satire», introduced into the research field of Ukrainian humanities. S. Brause's «Between Truth, Sincerity, and Satire: The Politics of Post-Truth and the Rhetoric of Authenticity» (2018), emphasizing his scientific position, which helps to understand the rather artificial metamodernist constructions, and showing that the ideologues of metamodernism chose the connection of the concepts «irony – postirony – satire» as its cornerstone feature both as a new type of culture in general and as the basis of literary and artistic practices. **Conclusions.** It is argued that metamodernism in the current century is developing as a multilevel structure that does not claim to be integral, since it is formed from numerous author's models, in particular, the research introduced into the research field of Ukrainian humanities by S. Brause; both the process of «adding» new concepts (post-truth) and attempts to operate with them in contact with already widely known ones, trying to enrich the «known» with elements of innovative content: plausibility + depth = «depth-like» are reproduced. The use of comparative analysis allowed us to identify the potential of the concept of «truth», which is not always opposed by another concept, in particular, «post-truth». If the need for confrontation seems necessary, the concepts that interact with it in a creative and searching way are «truth» and «fact». Since the theoretical foundations of metamodern culture are only being formed, attention to the ways of this formation should obviously be constant on the part of Ukrainian humanities.

Keywords: truth, post-truth, sincerity, satire, rhetoric, politics, category of «comic», fact, postirony.

Станіславська Катерина Ігорівна,
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.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

СОЦІАЛЬНА ТЕМПОРАЛЬНІСТЬ АКЦІОНІЗМУ В СУЧАСНІЙ ВИДОВИЩНІЙ КУЛЬТУРІ (на прикладі творчості Бенксі)

Анотація. Мета статті – простежити особливості соціальної темпоральності художньої акції Бенксі «Кохання в смітнику» в контексті арт-активізму. У статті авторка розмірковує про специфіку арт-активізму, визначає особливості мистецького акціонізму, характеризує художню акцію як презентанта мистецько-видовищних форм акціонізму. У тексті представлено коротке резюме англійського художника-аноніма Бенксі як акціоніста та висвітлюється історія виникнення й розвитку його графіті «Дівчинка з повітряною кулькою» та подальшої акції «Кохання в смітнику». Базову **методологію дослідження** склали мистецтвознавчий і культурологічний аналіз, системний і компаративний методи, а також соціокультурний, людиноцентричний, міждисциплінарний, синергетичний підходи. **Наукова новизна** викладеного матеріалу полягає у розкритті явища соціальної темпоральності на прикладі художньої акції, яка функціонує в соціокультурному хронотопі. **Висновки.** Акціонізм сьогодні є плідною сферою творчої реалізації художника, завдання якої не відтворення реальності через мистецькі засоби й коди, а творення самої реальності. На прикладі розтягнутої в часі художньої акції «Кохання в смітнику» ми спостерігаємо явище соціальної темпоральності, що позначає часову сутність події в контексті життєдіяльності людини й суспільства: саме суспільний, соціокультурний фактор впливає на подальший розвиток і майбутнє можливе завершення акції.

Ключові слова: сучасна видовищна культура, арт-активізм, акціонізм, художня акція, соціальна темпоральність, Бенксі, «Дівчинка з повітряною кулькою», «Кохання в смітнику».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Арт-активізм, артивізм (конгломерат попередніх слів), протестна культура, протестне мистецтво – ці поняття сьогодні активно функціонують у соціокультурному середовищі й відповідному дискурсі.

Протестна культура безпосередньо пов'язана з критикою (іноді до повного заперечення) наявних у суспільстві канонів, норм, цінностей, ідеалів. Арт-активізм, просуваючи протестні ідеї

художніми засобами, є якщо не політичною, то політизованою діяльністю, яка здійснюється в не-політичний спосіб.

Найяскравішими формами артивізму, протестного мистецтва сьогодні є стріт-арт у різноманітних проявах та акціонізм, презентований художніми акціями, політичними перформансами, гостросоціальними гепенінгами, протестними флешмобами. Як влучно зазначає Н. Хома, «публічні дії, проведені з використанням технік акціонізму, мають

потенціал стати викликом суспільству, інститутам держави чи навіть усьому світу. Акціонізм є не лише епатажним та провокативним, а й спрямованим на привернення уваги, створення інформаційного приводу, публічний розголос. Експерименти з тілом, простором, природним ландшафтом тощо здатні спричинити потужну емоційну соціальну реакцію, формувати громадські настрої, спонукати до певної дії/бездіяльності. Акціонізм сам є результатом соціальної рефлексії й водночас здатен запустити подальші процеси рефлексії тими, хто був глядачем чи учасником тієї чи іншої громадсько-політичної акції» (Хома, 2022, с. 10).

Всесвітньо відомий художник-анонім Бенксі знаменитий протестними графіті та акціями. Деякі з них «переживають» цікаві стадії існування в соціокультурному часопросторі. Одна з мистецьких подій Бенксі останніх років поєднала в собі стріт-арт і акціонізм, набуваючи протестного характеру вже в процесі суспільного функціонування, – йдеться про трафаретне графіті «Дівчинка з повітряною кулькою» і подальшу акцію «Кохання в смітнику».

Мета статті – простежити особливості соціальної темпоральності художньої акції Бенксі «Кохання в смітнику» в контексті арт-активізму.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Українські дослідники досить активно вивчають окремі мистецькі аспекти протестної культури, зокрема: політичний та мистецько-політичний акціонізм (В. Бавикіна, Г. Боднар, О. Груєва, Н. Хома, Д. Якімова), художній акціонізм (Г. Вишеславський, Д. Луцишина, А. Шелковіна), театральні форми акціонізму (Н. Бабій, І. Іващенко, Н. Ковпак, М. Мельник, Р. Набоков), акціонізм у музиці (О. Сіненко). Творчість Бенксі в Україні досліджували Б. Гаврилюк, А. Гончаренко, Т. Осінчук, А. Прошенко. Феномен соціальної темпоральності вивчала Я. Черкун.

У дослідницько-інформаційній базі хочу відзначити статтю Гліба Вишеславського «Гепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму» (Вишеславський, 2018). Г. Вишеславський, український художник і дослідник сучасного мистецтва, комплексно розглянув маловивчену в Україні акціоністську форму гепенінгу, попередньо створивши термінологічно-методологічне підґрунтя для ефективного наукового пошуку. Так, автор аналізує проблематику видовищності в сучасній культурі, диференціює поняття

мистецького і художнього акціонізму, уточнює й структурує термінологію, зважаючи на традиції і методи дослідження теперішніх творів візуального мистецтва.

Віддаючи належну наукову повагу здійсненим дослідженням, продовжимо розгляд функціонування акціонізму в сучасному соціокультурному просторі на прикладі конкретної мистецької події, персоналізованого художнього меседжу – акції «Кохання в смітнику» Бенксі.

Виклад основного матеріалу. Політико-мистецький активізм практикувався на Заході впродовж XX століття й активно практикується зараз. Проте, як наголошує німецький мистецтвознавець і філософ Борис Гройс (Boris Groys), художній активізм не може змінити суспільство – він може лише функціонувати як засіб пропаганди. Але тут виникає суперечність: політична пропаганда розвиненого суспільства зазвичай орієнтована на успіх, ефективність, масовість, перемогу, прогрес, а сучасне мистецтво часто піддає ці цінності сумнівам. Політика завжди орієнтована на майбутнє, тобто на те, чого ще немає, на фікцію, на предмет бажання. Тоді як мистецтво, якщо це «хороше мистецтво», зазвичай орієнтоване на дійсність, реальне життя – на те, що є. Тому мистецтво завжди більш життєве, більш реалістичне, ніж політика, – підсумовує Гройс (Циба, 2012).

Акціонізм, або мистецтво дії (англ. *action art*) – мистецький напрям, що виник на Заході в 1960-ті й презентував різноманітні форми художньої активності, засновані на принципі процесуальності мистецтва. Представники акціонізму вважали, що митець повинен займатись не створенням статичних об'єктів, а організацією подій, процесів, дійств, і тому в усіх акціоністських формах головний акцент зроблено не на певний мистецький *продукт*, а на *процес* його створення. Така художня ідеологія спонукала митців до пошуку нових способів художньої виразності, а саме – динамічності, процесуальності, театралізації, посилення ігрового компоненту, видовищності. Представницькими формами акціонізму стали гепенінг, перформанс, художня акція, флешмоб.

Г. Вишеславський зазначає, що мистецький акціонізм не є гомогенним, відрізняючи акціонізм художній від літературного, театрального, музичного тощо. Автор стверджує, що митець із театрального середовища створюватиме акції, спрямовані на коло театральних глядачів з усіма

його традиціями, асоціаціями, особливостями оцінок і суджень, тоді як акції художника будуть розраховані на сприйняття художнього середовища зі своїми особливостями (Вишеславський, 2018, с. 24-25). Не вповні погоджуюсь із автором, обстоюючи позицію, що акціонізм є окремишим мистецько-видовищним явищем у сфері зображально-тілесних форм, де особлива специфіка комунікації є в кожній жанроформі: наприклад, перформанс справді презентується на «підготовлену» публіку, яка прийшла за анонсом/оголошенням сприйняти певну подію; художня акція здійснюється в громадському місті й не передбачає попередніх анонсів, а отже її сприймачем буде випадковий глядач; гепенінг передбачає участь глядача в події, і тут важливими є нюанси дії/бездіяльності реципієнтів.

Утім, сьогодні справді можна зустріти диференціації акціонізму на художній, літературний, музичний, театральний тощо. На мій погляд, ідеться про явище запозичення прийомів акціонізму як нових виражальних засобів до традиційного виду мистецтва. Тобто в такому разі ми спостерігаємо явище «акціонізації» чи «перформатизації» театального, музичного тощо дійства. Проте це предмет для окремої розмови і серйозного наукового дослідження.

Зосередимося на одній із форм акціонізму – художній акції.

Мистецько-видовищна форма акції виникає ніби «із самого життя», надаючи певним життєвим ситуаціям і процесам художнього контексту. Будучи запланованою й зазвичай разовою дією, акція спрямована на досягнення значимої для митця художньої мети. Акція найчастіше має соціальне, ідеологічне, політичне, релігійне, екологічне і т. п. забарвлення. В. Бавікіна формулює три суттєві ознаки акції: 1) акція завжди спирається на соціокультурний і політичний контекст; 2) зміст акції конструюється як опозиція до наявної форми знання; 3) обов'язковими умовами акції є публічність і доступність, тому після її проведення фото- і відео-документація розповсюджуються різноманітними каналами комунікації. Художник-акціоніст, продовжує авторка, є виробником нових змістів, одним із яких є заперечення підпорядкування митця владному дискурсу (Бавікіна, 2017, с. 21).

Художня акція звершується однією особою або групою, і саме проведення творчого акту, до-

несення важливого меседжу є самоціллю й основним змістом художнього висловлювання акціоністів. Учасники не завжди можуть передбачити, як пройде задумана подія, адже акції відбуваються в громадських місцях і спрямовані на непідготовлену публіку, а як саме пересічна людина відреагує на побачене – невідомо.

Втім, якщо йдеться про політичну сферу, стверджує Н. Хома, акціонізм є ще й своєрідною шоу-технологією, яка перетворюється на засіб формування світосприйняття аудиторії (Хома, 2014, с. 41).

Одним із найвідоміших сучасних акціоністів є англієць-анонім Бенксі (Banksy), одна з найзагадковіших персон сучасної культури. Бенксі організовує цікаві суспільно-художні, часто ризиковані, акції. Міжнародну славнозвісність художник отримав після того, як 2005 року непомітно розмістив на стінах відомих музеїв Великобританії і США власні роботи. Так, поміж іншого, в Американському музеї природознавства художник встановив маленьку скляну вітрину з жуком, у якого замість крил комахи були крила літака-винищувача з підвісним озброєнням. Як пояснив сам художник у телефонному інтерв'ю, акція мала антивоєнний характер.

У каліфорнійському Діснейленді Бенксі відважився підвісити на одному з атракціонів надувну ляльку-копію в'язня в традиційному помаранчевому костюмі й наручниках. «Повішений» залишався на місці півтори години, доки відреагувала охорона парку. Бенксі заявив, що ця акція мала на меті привернути увагу до становища в'язнів у таборі на американській базі Гуантанамо.

2004-го року митець установив шестиметрову бронзову статую богині правосуддя Феміди вагою понад три тонни й вартістю \$ 40 тис. перед будівлею суду в Лондоні. Статуя, пофарбована в золотий і чорний кольори, загалом копіює статую Феміди, що стоїть на даху лондонського Центального карного суду: в неї така сама пов'язка на очах, а у витягнутих руках вона тримає меч і ваги. Проте є й відмінності: поділ мантиї у Феміди піднятий так, що видно фривольні латексні чоботи-ботфорти, панчохи та під'язки, з-під яких видніються доларові банкноти. На постаменті накреслено: «Нікому не вір». Меседж цієї акції, здається, не потребує пояснення.

Про безліч інших цікавих і гостросоціальних акцій Бенксі можна прочитати в мережі. Ми

ж детальніше зупинимося на одній з його акцій останнього десятиліття, якій, власне, присвячено цю студію.

Бенксі відомий не лише як успішний акціоніст, а й насамперед як вуличний художник-графітіст. Працюючи в техніці трафаретного графіті, Бенксі залишив на сьогодні вже сотні малюнків чи не на всіх континентах, і часто митець відгукується своїми роботами на важливі політичні й суспільні події. Зокрема, в 2022 році в Києві і на Київщині з'явилося сім графіті, в яких символічно і відкрито висловлюється підтримка України в російсько-українській війні.

Наша історія теж починається з графіті «Дівчинка з повітряною кулькою» («Girl with Balloon»), появу якого дослідники відстежують з 2002 року – саме тоді на вулицях Лондона вперше з'явився цей малюнок: зображена в профіль дівчинка простягає руку до мотузки свідомо чи випадково випущеної повітряної кульки у вигляді червоного серця. Напевно, сюжет у художника став одним із улюблених, адже цей трафарет у правій і лівій орієнтації майже одночасно з'явився в декількох локаціях міста: на стінах приміщень і на мостах. Одне із зображень містить ще й авторський текст: «There is always hope» («Завжди є надія»). Мистецтвознавці, галеристи, аукціоністи досі сперечаються, яке із зображень було хронологічно першим. Але ми відзначимо, що всі ці зображення «Дівчинки...», як своєрідний колективний герой, переживали захоплену історію: одне зображення знищувалося, інше охоронялося, ще інше вирізалось зі стіни і ставало музейним експонатом. Значного поширення набули паперові відбитки з цього трафарета, яких налічується декілька сотень, серед них є й із підписом самого автора. Малюнок тиражувався на листівках, чашках, одязі, аксесуарах.

Пізніше Бенксі сам використовував свій трафарет як основу для нових малюнків і поштовх для нових візуальних історій. Однією з таких робіт стала картина «Діти на зброї» («Kids on Guns», 2003) – похмурий і водночас обнадійливий сюжет: на вершині гори зі зброї стоять дівчинка і хлопчик, він тримає іграшкового ведмедика, вона – кульку-серце на мотузці.

У нашій історії це була пряма копія «Дівчинки...» з графіті – картина, виконана акриловими й аерозольними фарбами через трафарет на полотні. Ця робота демонструвалася на виставці

Бенксі в Лос-Анджелесі 2006-го і тоді ж була подарована автором невідомій людині. На звороті полотна є дарчий напис.



«Дівчинка з повітряною кулькою» («Girl with Balloon») у Лондоні



«Діти на зброї» («Kids on Guns»), 2003



«Дівчинка з повітряною кулькою» (*«Girl with Balloon»*), 2006

Саме ця картина стала лотом на торгах аукціонного дому Sotheby's у Лондоні 5 жовтня 2018 року. Стартова ціна була £ 200 тис. Коли фінальний удар молотка сповістив, що картину продано за понад £ 1 млн., сталося неочікуване: картина раптово почала рухатися всередині масивної золотавої рами і сповзати вниз, подрібнюючись на смужки. В певний момент рух зупинився, і лот набув такого вигляду: в рамі залишилася верхня частина картини, а внизу, під рамою, гойдався паперовий дощик розрізаної нижньої частини. Картина самознищилася (а точніше, наполовину зруйнувалася) завдяки шредеру (механізму для розрізування паперу), вбудованому в раму картини. Його активували дистанційно – невідомо хто і звідки. Голова відділу сучасного мистецтва аукціонного дому Алекс Бранчик дотепно прокоментував: «It appears we just got Banksy-ed» («Схоже, нас щойно відбенксили»). Організатори аукціону сповістили публіку, що за правилами аукціону покупець може відмовитися від покупки через пошкодження лота, але невдовзі стало відомо, що нова власниця (ім'я не розголошується, покупку

було здійснено в телефонному режимі) не відмовилася від придбання розрізаної картини.

Чому картину було розрізано до половини, а не повністю і чому взагалі ця акція відбулася, стало відомо трохи пізніше. Бенксі опублікував відео, де повідомив, що декілька років тому вбудував шредер у раму і запланував здійснити цю акцію в разі, якщо картина потрапить на аукціон. Соціальне спрямування акції зрозуміле: Бенксі виступає проти ринкової політики щодо мистецтва і штучного підняття неймовірно високих цін за мистецькі витвори. На відео ми бачимо, що репетиційний сеанс розрізання копії картини відбувся вдало – вся картина смужками випала з рами, про що свідчить і напис на відео («на репетиціях шредер спрацьовував кожного разу»), але під час аукціону механізм дав збій – картина в рамі затрималася. Фактично утворився новий твір, зростання вартості якого тоді, у 2018 році, фахівці прогнозували щонайменше до £ 2-х млн, адже сама концептуальна подія, сама художня акція стала частиною нової версії «Дівчинки...».



«Кохання в смітнику» (*«Love is in the Bin»*), 2018

Картина стала першим мистецьким шедевром, фактично створеним на аукціоні. Згодом офіційні представники Бенксі, Pest Control Office, видали сертифікат на твір, перейменувавши його на «Кохання в смітнику» (*«Love is in the Bin»*) (Banksy..., 2023). Після аукціону «оновлена» картина неодноразово демонструвалася в музейних просторах.

Звісно, знавців і шанувальників творчості Бенксі турбувало питання, чи міг аукціонний дім не помітити пристрій, вбудований у занадто масивну раму? Ось як на це запитання відповів дослідник британського мистецтва, арт-експерт Ульріх Бланше (Ulrich Blanché):

За словами самого Бенксі й «Сотбі», аукціоністи не знали про наявність пристрою. Дехто скаржився, що роботу не виймали з рами для обстеження перед продажем. <...> Рама картини була дуже масивною (18 сантиметрів завтовшки) і дуже важкою. Коли роботу привезли в дім «Сотбі», було висунуто вимогу, щоб під час аукціону картина висіла на стіні, а не стояла на мольберті, як це відбувається зазвичай. Все це виглядає дуже дивно. <...> На мою думку, в «Сотбі» про щось здогадувалися, але в справжню домовленість між аукціоністами й Бенксі я не вірю» (Пешель, 2019). Отож серпанок інтриги й таємниці навряд чи повністю розсіється, аби ми отримали якісь достеменні факти.

Та й річ не в тих фактах, а в тому, що статичний твір мистецтва, змінюючи структуру (що, як показує історія, не є природним для творів зображального мистецтва 2D-формату), повідомляє глядачеві нові візуальні смисли, пропонує нову художню форму. Саме таємниці мистецьких творів (від «посмішки Джоконди» до оптичних ілюзій *trompe-l'œil*) привертають увагу не менше, ніж основний запропонований автором смисл зображення: зображення з оповідного перетворюється на концептне, і концептне виступає як оповідне, що, у свою чергу, потребує або аналізу (для більш простого концепту), або інтерпретації (для більш складного концепту).

Втім, акція продовжилася: в жовтні 2021 року на черговому аукціоні Sotheby's цей лот під новою назвою «Кохання в смітнику» був виставлений на продаж із стартовою ціною £ 2,5 млн. Інтригу й увагу до цього лота втілював навіть прапор аукціонного дому, половина якого була порізана на смужки. Впродовж 10 хвилин лот був проданий за £ 18,5 млн. З одного боку, сумний факт: акція проти мистецьких аукціонів призвела до ще більшої вартості твору мистецтва, з іншого – це винятковий приклад концептуального мистецтва й акціонізму як такого, адже, як ми пам'ятаємо, акціоніст ніколи не знає, як відбуватиметься і чим завершиться його акція. Можемо бути абсолютно впевнені в тому, що акція триватиме далі і ми ще побачимо наступну фазу її розвитку або, якщо хочете, переформатування, тобто перформанс, який твір готовий чинити із самим собою завдяки втаємниченій волі автора чи поточного володаря.

Соціокультурний контекст функціонування «Дівчинки...» розширюється: сьогодні можна побачити анімаційні твори, сценічні й хореографічні

постановки за мотивами цього сюжету, з'явився навіть іграшковий набір, що моделює перший аукціон зі знищенням картини. Є свідчення про татування з «Дівчинкою...» у відомих людей, зокрема канадського співака Джастіна Бібера.



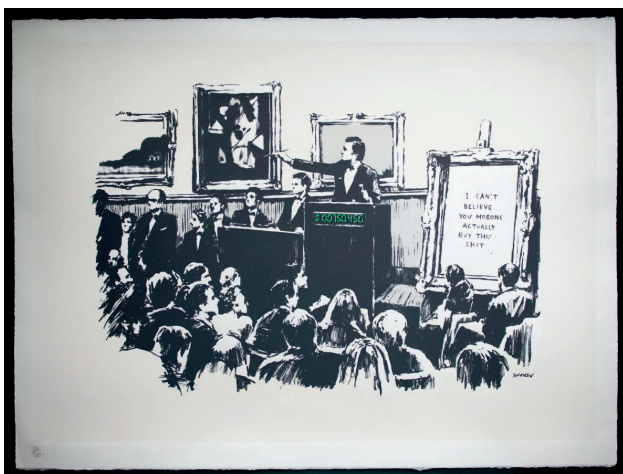
Прапор аукціонного дому Sotheby's,
жовтень 2021 року

Крім того, мережа запевняє, що існує п'ять варіантів кольорів кульки: червона є найвідомішою, але Бенксі також створив версії у фіолетовому, блакитному, рожевому та золотому кольорах. У березні 2021 року авторський пробний відбиток із золотою повітряною кулькою був проданий за £ 1,1 млн на тому ж Sotheby's у Лондоні (Argun, 2023).

Сьогодні неможливо придбати «Girl With Balloon» безпосередньо в Бенксі або його сервісної служби Pest Control. Тому будь-які відбитки твору на вторинному ринку користуються попитом у колекціонерів. Незалежно від того, чи збирається ви купити або продати відбиток «Дівчинки...», важливо, щоб твір супроводжувався сертифікатом автентичності від Pest Control для підтвердження, що це справжній відбиток Бенксі (Argun, 2023). Саме про такий підхід мовив Вальтер Беньямін (Беньямін, 2002), коли запропонував розглядати «мистецький твір у добу його технічної відтворюваності» («Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», 1936), тобто – «поведінку» твору мистецтва в соціумі від акценту на власне витворі до акценту на його експозиційній цінності та, ба більше, «купівельно-продажній» вартості.

Акція з подрібнення «Дівчинки...» в 2018 році послугувала поштовхом до здійснення ще однієї акції, пов'язаної з іншою картиною Бенксі, яка є продовженням соціотемпорального функціонування сюжету.

У 2006–2007 роках Бенксі намалював трафарет-картину «Бовдури» («Morons»), де зображується мистецький аукціон (2006-го білий відбиток, 2007-го – сепія). Картина апелює до реальної фотографії конкретного історичного моменту: на аукціоні Christie's 30 березня 1987 року «Соняшники» Ван Гога досягли вартості £ 22,5 млн, встановивши рекордну ціну для твору мистецтва на аукціоні. Цей момент ознаменував початок змін на арт-ринку, появу мега-лотів, які досягали рекордних цін.



«Соняшники» Ван Гога на аукціоні Christie's
30 березня 1987 року
«Бовдури» (білий) («Morons (White)»), 2006

На картині Бенксі продається полотно, на якому замість зображення напис: «Я не можу повірити, що ви, бовдури, насправді купуєте це лайно». Бенксі висміює колекціонерів, які, спекулюючи та перепродуючи мистецькі шедеври, перетворили творче середовище і «тиху природу» провенансу на бурхливий торговельний ринок.

У 2007 році Бенксі робить двосторонній малюнок через накладання на обох сторонах аркуша

трафаретів «Бовдурів» (сепія) і «Дівчинки з повітряною кулькою» («Girl with Balloon»). Створюється враження, що знищення «Дівчинки...» на аукціоні 2018 року ще тоді було символічно, концептно втілене в цій роботі. Якщо припустити, що в усіх діях Бенксі є прихований сенс, то це був один із найдовших його трюків (Girl..., 2021).



«Дівчинка з повітряною кулькою та Бовдури (сепія)»
(«Girl with Balloon and Morons (Sepia)»), 2007

У березні 2021 року відбулася власне анонсована вище акція: блокчейн-компанія Injective Protocol (блокчейн – база даних) купила за понад \$ 95 тис. білих «Бовдурів» Бенксі й спалила малюнок у прямому ефірі, після чого був створений віртуальний актив – NFT-токен (тип цифрового активу, що дає змогу купити право власності на товар, який існує винятково в інтернеті). Пізніше було повідомлення, що цей NFT-токен був проданий за \$ 380 тис.

Попри царювання постнекласичної естетики все одно час від часу виникають запитання щодо практик акціонізму: мистецтво чи ні? Французький філософ Жак Рансьєр (Jacques Rancière) говорить про «естетичний режим мистецтва» – новий тип взаємин між мистецтвом і життям. На думку філософа, марним є прагнення повернути мистецтво до самого себе, бо цього «самого себе» не існує. Мистецькі практики завжди були водночас і дечим іншим: церемоніями, розвагами, навчанням, комерцією, утопіями. Їхня ідентифікація передбачає такі мисленнєві форми, які пов'язують мистецькі феномени з іншими формами досвіду. На цей об'єднувальний характер і звертає увагу сучасна естетика. Ось чому вона заперечує роз'єднання мистецтва й філософії, філософії й політи-

ки. Отже, естетика сьогодні – це чуттєвий режим ідентифікації мистецтва, сполученого з мисленням митця і реципієнта (Рансєр, 2005).

Висновки. Як слушно зауважує Г. Вишеславський, для розуміння творів акціонізму важливо знати мотивацію творчих дій художника. А вона найчастіше передбачає виявлення смислів певних явищ, причому зусилля й увага митця і сприймача зосереджуються саме на процесі цього виявлення (Вишеславський, 2018, с. 26). Мистецький акціонізм, пише автор, є «важливою частиною творчої практики багатьох митців» (Вишеславський, 2018, с. 23). Тобто спостерігаємо зміщення акценту: не митець працює у напрямі художнього акціонізму, а художній акціонізм стає сферою (однією зі сфер) творчої реалізації художника. Завданням цієї реалізації відтепер є не відтворення реальності через мистецькі засоби й коди, а творення самої реальності.

На прикладі розтягнутої в часі художньої акції «Кохання в смітнику» спостерігаємо явище соціальної темпоральності. Якщо темпоральність як така фіксує часову сутність явища, то соціальна темпоральність позначає часовість події в контексті життєдіяльності людини в суспільстві (Черкун, 2016, с. 53). І справді, саме суспільний, соціокультурний чинник впливає на подальшу долю, здавалося б, «нерухомого» твору мистецтва, рівною мірою – на розвиток і «цікаве» можливе завершення цієї акції.

Уже згадуваний Ульріх Бланше так сформулював головне мистецьке кредо Бенксі: «Дивіться уважніше! Не сприймайте все однозначно!» (Пешель, 2019). Слідуймо цій пораді, так само, як і попередженню на полотні Рене Магрітта «Зрада образів» («La Trahison des Images», 1929: на картині зображено курільну люльку, під якою напис «Це не люлька») – мистецька традиція вишколу здатності художнього мислення не через погляд «на твір», а через розмисли «про твір» незабаром відзначить сторіччя.

Джерела та література

- Бавикіна, В. М. (2017). Концептуалізація практик акціонізму в контексті теорії художньої події Алена Бадью. *Габітус*. Вип. 4. С. 18-21.
- Беньямін, В. (2002). *Вибране*; пер. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів: Літопис. С. 53-97.
- Вишеславський, Г. А. (2018). Гепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму. *Мистецтвознавство України*. Вип. 18. С. 23-31. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.18.2018.152364>
- Пешель, С. (2019). *Арт-експерт: Послання Бенксі – не можна всьому вірити!* URL: <https://www.dw.com/uk/a-47405931> (дата звернення: 26.08.2024).
- Хома Н. (2022). Антивоєнний акціонізм (артактивізм): особливості, форми та оцінка можливостей. *Humanitarian vision*. Vol. 8, Nr. 2. С. 8-15. DOI: <https://doi.org/10.23939/shv2022.02.008>.
- Хома, Н. М. (2014). Соціалізуючий вплив акціонізму: мистецько-політичний синтез в проекції моделювання політичної поведінки. *Актуальні проблеми політики*. Вип. 53. С. 40-47.
- Циба, Г. (2012). Борис Гройс: «Сучасне мистецтво радикальніше за будь-який масовий політичний протест». URL: <https://artukraine.com.ua/ukr/a/boris-groys-sovremennoe-iskusstvo-radikalnee-lyubogo-massovogo-politicheskogo-protesta/> (дата звернення: 27.08.2024).
- Черкун, Я. С. (2016). Визначення поняття «соціальна темпоральність». *Грані*, № 2. С. 50-54.
- Рансєр, Ж. (2005). Антиестетичний ресантимент; пер. А. Рєпа. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. Число 38. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n38texts/ranciere.htm#1> (дата звернення: 28.08.2024).
- Argun, E. (2023). 10 Facts about Banksy's Girl with Balloon. URL: <https://www.myartbroker.com/artist-banksy/10-facts/10-facts-about-banksys-girl-with-balloon> (дата звернення: 26.08.2024).
- Banksy: Love is in the Bin. (2023). URL: (дата звернення: 26.08.2024).
- Girl with Balloon: From Graffiti to Art History Icon. (2021). URL: <https://banksyexplained.com/issue/girl-with-balloon-graffiti-legend/> (дата звернення: 27.08.2024).

References

- Bavykina, V. M. (2017). Kontseptualizatsiia praktyk aksionizmu v konteksti teorii khudozhnoi podii Alena Badiu [Conceptualization of the practices of actionism in the context of Alain Badiou's theory of the artistic event]. *Habitus*. Vyp. 4. P. 18-21. [in Ukrainian]
- Beniamin, V. (2002). *Vybrane* [Selected]; per. Yu. Rybachuk, N. Lozynska. Lviv: Litopys. P. 53-97 [in Ukrainian].
- Vysheslavskiy, H. A. (2018). Hepeninh i yoho mistse na mapi terminologichnoi systemy aksionizmu [Happening and its place on the map of the terminological system of actionism]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*. Vyp. 18. P. 23-31. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.18.2018.152364> [in Ukrainian].
- Peshel, S. (2019). *Art-ekspert: Poslannia Benksi – ne mozhna vsomu viryty!* [Art expert: Banksy's message – you

- cannot believe everything!]. URL: <https://www.dw.com/uk/a-47405931> (access date: 26.08.2024) [in Ukrainian]
- Khoma, N. (2022). Antyvoiennyi aktsionizm (artaktyvizm): osoblyvosti, formy ta otsinka mozhlyvostei [Anti-war actionism (artactivism): features, forms and assessment of possibilities]. *Humanitarian vision*. Vol. 8, Nr 2. P. 8-15. DOI: <https://doi.org/10.23939/shv2022.02.008> [in Ukrainian]
- Khoma, N. M. (2014). Sotsializuiuchy vplyv aktsionizmu: mystetsko-politychnyi syntez v proektsii modeliuvannia politychnoi povedinky [The socializing influence of actionism: artistic and political synthesis in the projection of modeling political behavior]. *Aktualni problemy polityky*. Vyp. 53. P. 40-47. [in Ukrainian]
- Tsyba, H. (2012). *Borys Hrois: «Suchasne mystetstvo radykalnishe za bud-yakyi masovyi politychnyi protest»* [Boris Groys: «Modern art is more radical than any mass political protest»]. URL: <https://artukraine.com.ua/ukr/a/boris-groys-sovremennoe-iskusstvo-radikalnee-lyubogo-massovogo-politicheskogo-protesta/> (access date: 27.08.2024). [in Ukrainian]
- Cherkun, Ya. S. (2016). Vyznachennia poniattia «sotsialna temporalnist» [Definition of the concept of «social temporality»]. *Hrani*, Nr 2. P. 50-54. [in Ukrainian]
- Ransier, Zh. (2005). Antyestetychnyi resantymment [Anti-aesthetic resentment]; per. A. Riepa. *Nezalezhnyi kulturolohichni chasopys «Yi»*. Chyslo 38. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n38texts/ranciere.htm#1> (access date: 08.28.2024). [in Ukrainian]
- Argun, E. (2023). *10 Facts about Banksy's Girl with Balloon*. URL: <https://www.myartbroker.com/artist-banksy/10-facts/10-facts-about-banksys-girl-with-balloon> (access date: 26.08.2024). [in English]
- Banksy: Love is in the Bin. (2023). URL: <https://www.e-flux.com/announcements/549608/banksylove-is-in-the-bin/> (access date: 26.08.2024). [in English]
- Girl with Balloon: From Graffiti to Art History Icon. (2021). URL: <https://banksyexplained.com/issue/girl-with-balloon-graffiti-legend/> (access date: 27.08.2024). [in English]

Kateryna Stanislavska

Social temporality of actionism in modern spectacular culture (on the example of Banksy's work)

Abstract. *The purpose* of the article is to trace the features of the social temporality of Banksy's artistic action «Love is in the Bin» in the context of art activism. In the article, the author reflects on the specifics of art activism, defines the features of artistic actionism and characterizes the artistic action as a presenter of artistic and spectacular forms of actionism. The text presents a brief summary of the English anonymous artist Banksy as an activist and highlights the history of the emergence and development of his graffiti «Girl with balloon» and the subsequent action «Love is in the Bin». The basic **research methodology** consisted of art and cultural analysis, systematic and comparative methods, as well as socio-cultural, human-centered, interdisciplinary, synergistic approaches. **The novelty** of the presented material lies in the disclosure of the phenomenon of social temporality on the example of an artistic action that functions in a socio-cultural chronotope. **Conclusion.** Actionism today is a fruitful field of creative realization of the artist, the task of which is not to reproduce reality through artistic means and codes, but to create reality itself. Using the example of the artistic campaign «Love is in the Bin» stretched over time, we observe the phenomenon of social temporality, which marks the temporal essence of the event in the context of the life of a person and society: it is the social, socio-cultural factor that affects the further development and future possible completion of the action.

Keywords: modern spectacular culture, art activism, actionism, artistic action, social temporality, Banksy, «Girl with balloon», «Love is in the Bin».

УДК 78.071(477):929](045)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8572-4774>
DOI: 10.34026/1997-4264.35.2024.318127

Литвиненко Алла Іванівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри культурології, філософії та
музеєзнавства. Полтавський національний
педагогічний університет імені
В. Г. Короленка, Полтава

Alla Lytvynenko,
Candidate of Art History, Associate Professor,
Associate Professor of the Cultural Studies,
Philosophy and Museology Department.
Poltava National Pedagogical University
named after V. G. Korolenko, Poltava

БІОГРАФІЧНА ТРАДИЦІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ: ТЕМПОРАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Анотація. Мета статті – простежити еволюцію біографічної традиції в українській музичній культурі, визначити її вплив на формування національної ідентичності та культурну спадщину загалом. Для досягнення мети виконано низку завдань: визначено сутність понять «біографія» та «біографічна традиція»; виокремлено основні етапи розвитку біографічної традиції; проаналізовано біографії видатних українських музикантів різних історичних періодів; розкрито роль біографічних досліджень у формуванні національної ідентичності; надано рекомендації щодо практичного застосування та подальші наукові вектори дослідження окресленої проблематики. **Методологія дослідження.** Під час дослідження використано загальнонаукові методи пізнання: аналіз, синтез, систематизація та узагальнення. **Наукова новизна статті.** Охарактеризовано біографічну традицію в українській музичній культурі крізь призму її історичного розвитку та зв'язку з формуванням національної ідентичності. Новизна праці полягає у комплексному підході до аналізу біографій видатних українських митців з урахуванням впливу соціальних, політичних і культурних чинників на їхню творчість. Це дало змогу виявити роль біографічної традиції не лише як засобу документування індивідуальних досягнень, а й як важливого інструменту відновлення та збереження національної культурної спадщини в сучасних умовах. **Висновки.** З'ясовано, що біографічна традиція відіграє важливу роль у формуванні культурної ідентичності нації, слугує джерелом глибокого розуміння розвитку української музичної культури. Аналіз біографій українських композиторів засвідчив, що їхня творчість є відображенням як індивідуальних пошуків, так і колективного мистецького досвіду, включно із соціальними і політичними умовами, у контексті яких відбувалася діяльність творців української музичної культури. Дослідження життя і творчості сучасних українських митців є актуальним науковим вектором розвитку музичної біографічної традиції, що сприятиме розширенню культурних обмінів і зміцненню статусу української музичної спадщини на міжнародному рівні.

Ключові слова: біографія, біографічна традиція, історично-часовий контекст, музична культура, культурна спадщина, національна ідентичність.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Біографічна традиція – важливий елемент культурної спадщини у формуванні національної ідентичності та історичної пам'яті народу. В українській музичній культурі вона відображає різноманітні аспекти життя та творчості видатних музикантів, композиторів і виконавців, що вплинули на розвиток музичного мистецтва в Україні. Дослідження біографій цих особистостей дає змогу не лише з'ясувати їх внесок у культуру, а й зрозуміти контекст, у якому вони діяли, а також історичні, соціальні та культурні умови, що впливали на їхнє мистецтво.

Музична культура в Україні зазнавала численних змін, викликаних як внутрішніми, так і зовнішніми факторами, такими як політичні перетворення, соціальні зрушення та культурні інновації. Від ранньої фольклорної традиції до сучасних експериментів біографічні нариси слугують важливим джерелом інформації про еволюцію музичного мистецтва, його жанрові та стилістичні трансформації. Таким чином, біографічні дослідження відкривають нові горизонти для розуміння не лише окремих особистостей, а й цілого явища української музичної культури.

Актуальність даного дослідження для сучасної України полягає в тому, що в умовах глобалізації та культурної інтеграції важливо зберегти й популяризувати національну культурну спадщину. Розуміння біографічної традиції сприятиме формуванню патріотичних цінностей, відновленню національної самоідентифікації та розвитку української музичної культури в нових історичних умовах.

Мета статті – простежити еволюцію біографічної традиції в українській музичній культурі, визначити її вплив на формування національної ідентичності і культурну спадщину загалом.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Вивчення біографічної традиції в українській музичній культурі охоплює праці багатьох дослідників, які зосереджені на різних аспектах цього феномену. Такими дослідниками є В. Чишко, В. Дзеверін, В. Попик, О. Михайличенко, В. Белікова, Л. Корній, М. Марків, М. Михаськова, М. Крижня, Б. Столярчук, Н. Костюк, М. Чухліб, К. Гончарук, О. Полевина, О. Кольцова та інші. Втім, недостатньо дослідженою залишається проблема взаємозв'язку між біографічною традицією та формуванням музичної ідентичності українських композиторів і виконавців. Багато з цих досліджень акцентують увагу на окремих особистостях та їх внеску в музичну культуру,

однак відсутність комплексних підходів до аналізу біографій у контексті соціальних і культурних трансформацій залишає прогалини в розумінні біографічної традиції як цілісного явища.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж перейти до розкриття теми дослідження, охарактеризуємо поняття «біографія» і «біографічна традиція», що є спорідненими та широко використовуються у вітчизняній науковій літературі та інформаційній практиці.

Кембриджський словник визначає біографію як «історію життя людини, написану кимось іншим» (Biography, 2024). На думку В. Чишко, біографія є історико-культурним феноменом, який охоплює різноманітні види, жанри та форми біографічного дослідження, що склалися упродовж тривалого часу, являючи собою як предмет, так і напрям у літературній і науковій творчості, а також мистецтво створення біографій (Чишко, 1996). Однак, на нашу думку, найбільш повним і точним є визначення, наведене в Українській літературній енциклопедії, де біографія трактується як біографічний твір, у якому на основі фактів і документів реконструюється життя, діяльність і духовний розвиток людини в контексті суспільних умов її епохи (Дзеверін, 1998. Т.1).

У своєму дослідженні В. Попик висловлює думку про те, що поняття «біографічна традиція», а також інші терміни, пов'язані з теоретичними й методичними засадами біографічних досліджень, є похідним від «біографія». Біографічна традиція формується впродовж тривалого часу й охоплює як особливості написання біографій, так і еволюцію методів дослідження життя та діяльності окремих осіб у різних суспільно-історичних умовах. В українській науковій літературі біографічна традиція формувалася на підставі вивчення біографій видатних діячів культури, науки, мистецтва, чий внесок у формування національної спадщини був особливого вагомим (Попик, 2015, с. 122-136).

Вивчення біографічної традиції у контексті української музичної культури має свою специфіку. Як зазначає О. Михайличенко, музиканти, композитори та виконавці є не лише носіями музичного мистецтва, а й активними учасниками культурного життя суспільства (Михайличенко, 2010). Їхня творчість часто відображає соціальні та політичні процеси, а також культурні зміни, що відбуваються у державі. Таким чином, дослідження біографічної традиції в українській музичній культурі створює можливості для більш глибокого розуміння розвит-

ку музичного мистецтва, зокрема його зв'язку з іншими сферами життя суспільства.

Слід зауважити, що біографічна традиція у музичній сфері формується не лише за допомогою індивідуальних досягнень, а й у контексті колективного досвіду, оскільки музика є засобом віддзеркалення історичних подій, соціальних змін і культурних цінностей відповідної епохи. Тож біографічну традицію потрібно розглядати як важливий елемент формування культурної іден-

тичності нації, що, зокрема, є особливо актуальним для сучасної України, яка переживає складні часи повномасштабної війни, соціальних трансформацій і культурних викликів.

Основні етапи формування біографічної традиції в українській музичній культурі, кожен з яких характеризується своїми особливостями, впливами та культурними змінами, наведено в табл. 1.

Таблиця 1

**Етапи формування біографічної традиції в українській музичній культурі
(Белікова, 2011; Корній, 1996)**

Етапи	Особливості формування біографічної традиції
I етап (до XIX століття)	Упродовж цього періоду біографічні сюжети передавалися через пісні, легенди та інші види народної творчості. Народна музика відображала життя й побут простих людей і героїчних постатей, віддзеркалювала соціально-історичні зміни, що відбувалися в суспільстві. Кобзарі, бандуристи завдяки своїй творчості ставали носіями культурної історії й традицій українського народу. Цей етап був засадничим у формуванні української народної творчості, а музична спадщина, зокрема фольклор, потужним виразником самоідентифікації українців.
II етап (межа XIX–XX століть)	Етап українського національно-культурного відродження в Україні, становлення професійного музичного мистецтва пов'язаний із написанням перших письмових біографій композиторів і виконавців; митці та їхні біографії стають важливим джерелом для розуміння культурного контексту епохи. Зростає інтерес до дослідження українського фольклору, що активно впроваджується в класичні твори. Біографії музикантів цього часу сфокусовані на особистих творчих досягненнях, реакціях на суспільні зміни та особливості музичного життя в Україні та світі.
III етап (1920–1990 роки)	Цей період характеризується політичною централізацією та контролем над культурою з боку влади. Дослідження біографій музикантів стають важливим інструментом для пропаганди радянських цінностей. Відомі культурні постаті того часу, такі як Борис Лятошинський, отримують офіційне визнання. Разом із тим їхні біографії часто зазнають цензури, що обмежує об'єктивність та повноту їхніх життєписів. Біографічні дослідження зосереджуються на досягненнях композиторів у рамках соціалістичного реалізму, що значно спотворювало уявлення про реально існуючий культурний контекст.
IV етап (з 1991 року до сьогодні)	Після здобуття Україною незалежності (1991) відбувається значна трансформація у вивченні біографічної традиції. Дослідники звертають увагу на теми еміграції, адаптації українських музикантів у світовий соціокультурний простір, оцінюють внесок митців у музичну спадщину України та світу. У цей період активізується вивчення раніше недоступних архівних джерел, перевидаються біографії українських композиторів, що дає змогу глибше усвідомити роль митця в музичному процесі своєї епохи. З'являється нове покоління науковців, які досліджують взаємозв'язок між музикою і соціокультурними викликами сучасності.

Примітка: систематизовано автором

Слід пригадати також імена видатних українських митців, творчий доробок і новачі у царині музичної творчості яких відіграли ключову роль у формуванні національної культурної спадщини України. Вітчизняні дослідники, такі як М. Марків, М. Михаськова, М. Крижня, Б. Столярчук, називають засновником української класичної музики Ми-

колу Лисенка (1842–1912) (Марків, 2022; Михаськова, 2011, с. 66–68; Крижня, 2023; Столярчук, 2021). Безперечно, його творчість стала важливим етапом у формуванні національної музичної ідентичності. Лисенко активно досліджував український фольклор, впроваджуючи народні мотиви в свою музику. Біографічні свідчення про нього підтверджують, що

його діяльність не обмежувалася композиторською творчістю. Він був піаністом, диригентом, педагогом і відомим громадським діячем. Микола Лисенко став символом національного відродження, тому його біографія є важливим джерелом для розуміння культуротворчих процесів свого часу.

На думку Н. Костюк, нову генерацію українських композиторів, що продовжили справу Миколи Лисенка, представляє Левко Ревуцький (1889–1977) (Костюк, 2023). Його творчість відзначається інноваційним підходом до композиції, використанням нових форм і жанрів. Біографічні дослідження цього українського композитора, педагога, музичного та громадського діяча демонструють, яким чином особисті переживання й політичні обставини вплинули на творчість митця. Левко Ревуцький активно працював над інтеграцією української музики у світовий контекст, що робить його постать значущою для вивчення розвитку музичної культури не лише в Україні.

Наступним ключовим представником української музичної культури ХХ століття став Борис Лятошинський (1895–1968). Біографія цього українського композитора, диригента й педагога охоплює складні періоди в історії нашої держави, зокрема, часи репресій та еміграції. Як зазначає у своїй праці М. Чухліб, Борис Лятошинський був відданий розвитку української музики, що часто суперечило вимогам радянського соцреалізму та піддавалося різкій критиці з боку «партійних» композиторів і критиків. Його стосунки з радянським режимом відображають досвід таких відомих діячів, як Олександр Довженко і Максим Рильський. Як і вони, Борис Лятошинський отримав численні нагороди, пишучи твори на замовлення влади, а з 1939 по 1941 рік очолював Спілку композиторів України. Проте, незважаючи на визнання тогочасного режиму, митець прагнув створювати життєздатні умови для розвитку української національної музичної культури (Чухліб-а, 2022, EP). Музична спадщина Бориса Лятошинського є глибоко філософською, що свідчить про усвідомлення композитором національних культурних традицій і новаторських художніх пошуків, відповідно до вимог часу. Біографічний контекст його життя дає змогу зрозуміти, як особисті та соціальні обставини вплинули на музику.

За версією інтернет-медіа про музику й культуру України та світу «Слух», найвидатнішими представниками сучасної музичної культури України є ком-

позитори Мирослав Скорик, Валентин Сильвестров та Євген Станкович (Чухліб-б, 2022, EP).

Мирослав Скорик – один із найпопулярніших і водночас недооцінених композиторів у музичному світі. Він здобув звання беззаперечного фаворита серед слухачів значною мірою завдяки своєму культовому твору «Мелодія». Мирослав Скорик був митцем-еклектиком, який опановував широкий спектр жанрів і стилів. Як більшість композиторів ХХ століття, митець черпав натхнення у фольклорі, зокрема у гуцульських ритмах і мелодіях. Його метою було передати дух народної музики, а не просто процитувати її.

Євген Станкович – композитор, який користується повагою в академічних колах, але залишається відносно невідомим широкому загалу в Україні. Про його життя та творчість бракує інформації в Інтернеті. Хоча найбільші лейбли класичної музики, такі як Toccata Classics та Naxos, випустили деякі з його відомих творів, більшу частину доробку можна знайти лише на YouTube або через пошук фізичних записів. Разом з тим, у 1985 році ЮНЕСКО визнала Третю камерну симфонію Євгена Станковича однією із десяти найкращих композицій світу. На думку К. Гончарук, композитор став відомим завдяки своїм зусиллям, спрямованим на те, щоб донести український фольклор до широкої аудиторії, прославляючи та підносячи його культурне значення (Гончарук, 2022, EP).

Сучасник Мирослава Скорика, Валентин Сильвестров, є ще однією видатною постаттю в українській музиці. Він навчався у Бориса Лятошинського та Левка Ревуцького і розпочав свій композиторський шлях під впливом авангардної музики в стилі Альбана Берга, Антона Веберна та Арнольда Шенберга. Як видатний учасник київського авангардного руху 1960-х років, Валентин Сильвестров і його колеги-нонконформісти сприйняли новаторські тенденції західноєвропейської академічної музики. Сьогодні його твори виконують по всьому світу. Їх рекомендують на платформі YouTube. Крім того, вони є в офіційних плей-листах Spotify. Найповнішу колекцію його творів можна знайти в онлайн-архіві на платформі Bandcamp (Чухліб-а, 2-22, EP).

Аналіз біографій видатних музичних діячів наголошує важливе значення біографічної традиції для музичної культури України. Вивчаючи їхнє життя та творчість, можна виявити не лише індивідуальні досягнення митців, а й колективні

процеси, що формували ідентичність української музичної культури.

Біографічна традиція є важливим елементом, що впливає на формування національної ідентичності, культурної пам'яті та розвиток мистецтва. На думку О. Полевіної, авторки збірки «Вони змінили світ музики», біографії видатних українських композиторів, у яких описується їхнє життя та творчість, є не лише історичними документами, а й джерелом натхнення для сучасних музикантів (Полевіна, 2020, ЕР). Щоб повністю розкрити тему пропонованого дослідження, потрібно звернути увагу на вплив біографічної традиції на сучасну українську музичну культуру, а також дослідити, як ці традиції взаємодіють із сучасними культурними процесами.

Крім того, біографічна традиція має значний вплив на музичну освіту. Дослідження життя та творчості українських митців сприяє створенню сучасних навчальних програм у музичних закладах освіти. Інтеграція вивчення біографій у навчальний процес робить освітню систему більш гнучкою та інтегрованою в світовий культурний контекст, що сприяє глибшому розумінню здобувачами історії української музики.

Важливим аспектом є також відображення соціальних змін у музиці через біографічні дослідження. Музика сучасних українських композиторів нерідко стає відповіддю на складні соціально-політичні обставини, що дає можливість простежити зміни в суспільстві через творчість. Як зазначає у своїй праці громадська діячка О. Кольцова, музика лежить в основі ідентичності та формує світогляд (Кольцова, 2023, ЕР). Тому такі теми, як національна ідентичність, боротьба за свободу, відродження української культури, часто звучать у творах сучасних музикантів, що сприяє діалогу між минулим і сучасністю та переосмисленню культурних цінностей.

Отже, біографічна традиція – це важлива складова музичної культури нашої держави. Вона не лише документує внесок видатних музикантів, композиторів та виконавців у розвиток музичного мистецтва, а й формує сучасну музичну культуру через вплив на нові покоління митців. Вивчення біографій дає змогу глибше зрозуміти історичний контекст, у якому вони діяли, а також відкриває нові перспективи для відродження національної ідентичності та переосмислення музичних традицій у сучасних умовах.

Напрямами подальших досліджень і практичного застосування біографічної традиції в українській музичній культурі можуть стати:

1. Інтеграція біографічних досліджень у навчальні програми закладів освіти, які здійснюють підготовку майбутніх музикантів, що сприятиме глибшому усвідомленню студентами своєї культурної спадщини.

2. Активне використання сучасних технологій для популяризації біографічної традиції, створення цифрових платформ та медіапроектів, які дадуть змогу спростити й розширити доступ до біографічних матеріалів.

4. Дослідження біографій сучасних українських музикантів, які продовжують і трансформують традиції своїх попередників.

5. Популяризація музичної культури України за кордоном через міжнародні культурні обміни та проекти, що сприятиме утвердженню української музики на світовій арені.

Висновки. Біографічна традиція є важливим джерелом формування культурної ідентичності нації й українського музичного культуротворчого процесу. Аналіз біографій митців різних поколінь свідчить, що їхня діяльність є відображенням індивідуальних пошуків і колективного досвіду. Подальший розвиток музичної біографічної традиції в Україні сприятиме розширенню культурних обмінів та зміцненню статусу української музичної спадщини на міжнародному рівні. За результатами дослідження рекомендовано інтегрувати біографічні дослідження у навчальні програми музичних закладів освіти для глибокого розуміння культурної спадщини та ролі біографічної традиції в українській і світовій культурі.

Джерела та література

- Biography. *Cambridge dictionary*. 2024. URL: <https://dictionary.cambridge.org/uk/dictionary/english/biography>
- Белікова, В. В. (2011). *Історія української музики*: Навч. посібник. Кривий Ріг: МОНМС України. Видавничий дім. 372 с.
- Гончарук, К. (2022). Композитор Євген Станкович: «Весь український народ зараз – збройні сили». *Суспільне культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/283284-kompozitor-evgen-stankovic-ves-ukrainskij-narod-zaraz-zbrojni-sili/>
- Дзеверін, І. О. (1988). Українська літературна енциклопедія: в 5 т. Біографія. Київ: Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана. Т. 1: А–Г. 536 с.

- Кольцова, О. (2023). Як зробити музику однією з основ ідентичності. *LB*. URL: https://lb.ua/blog/oleksandra_koltsova/571131_yak_zrobiti_muziku_odniieyu_z_osnov.html
- Корній, Л. (1996). *Історія української музики*. Ч. I (Від найдавніших часів до середини XVIII ст.). Київ-Харків-Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць. 314 с.
- Костюк, Н. (2023). Брати Ревуцькі – двоєдинство визначних митців України. *Історичний календар. Особистості*. Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав». URL: <https://www.niez.com.ua/museums/entsyklopediia-zapovidnyka/istorychnyikalendar/%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96/2686-bratyrevutski-dvoyedynstvo-vyznachnykh-myttsiv-ukrayiny.html>
- Крижня, М. (2023). «З'єднав Східну і Західну Україну». До 181-ї річниці від дня народження композитора Миколи Лисенка. *Суспільне культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/405680-zednav-shidnu-i-zahidnu-ukrainu-do-181-ricnici-z-dna-narodzenna-kompozitora-mikoli-lisenka/>
- Марків, М. (2022). Хто такий Микола Лисенко – батько української класичної музики. *Слух*. URL: <https://slukh.media/texts/who-is-mykola-lysenko/>
- Михайличенко, О. В. (2010). *Мистецька освіта в Україні: теорія і практика*. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка. 255 с.
- Михаськова, М. А. (2011). Особливості методичного забезпечення курсу «Історія української музики» у навчальних закладах педагогічної освіти. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*, № 6. С. 66-68. URL: http://lib.ndu.edu.ua:8080/dspace/bitstream/123456789/522/1/%D0%9D%D0%97_2011_6.pdf#page=66
- Полєвіна, О. (2020). «Вони змінили світ музики»... і мій світ! *Народне слово*: [інтернет-версія]. URL: <http://surl.li/fkumvs>
- Попик, В. І. (2015). Biography – біографіка – біографістика – бібліографія: понятійний арсенал історико-біографічних досліджень. *Український історичний журнал*, № 3. С. 122-136. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Popyk_Volodymyr/Biography_biohrafika_biografistyka_biobibliohrafiia_poniatiinyi_arsenal_istoryko-biografichnykh_d.pdf
- Столярчук, Б. (2021). Маловідомі сторінки життя Миколи Лисенка на Рівненщині. *Нова педагогічна думка*, № 3 (107). С. 150-153.
- Чишко, В. С. (1996). Біографічна традиція та наукова біографія в історії та сучасності України. Київ: БМТ. 239 с. URL: http://biography.nbuv.gov.ua/data/vidannya/storonni/chishko_mono.pdf
- Чухліб, М.-а. (2022). Борис Лятошинський – невизнаний геній української класичної музики. *Слух*. URL: <https://slukh.media/texts/borys-lyatoshynskiy/>
- Чухліб, М.-б. (2022). Скорик, Сильвестров, Станкович: легендарні композитори сучасної української класичної музики. *Слух*. URL: <https://slukh.media/texts/composers-of-modern-ukrainian-classical-music/>

References

- Biography. (2024). [Biography]. *Cambridge dictionary*. Retrieved from: <https://dictionary.cambridge.org/uk/dictionary/english/biography> [in English].
- Byelikova, V. V. (2011). *Istoriya ukrayins'koyi muzyky: Navch. posibnyk* [History of Ukrainian music: teaching manual]. Kryvyi Rih: MONMS Ukrayiny. Vydavnychyy dim, 372 p. [in Ukrainian]
- Chukhlib, M.-a. (2022). Borys Lyatoshyns'kyi – nevyznanyy heniy ukrayins'koyi klasychnoyi muzyky [Borys Lyatoshynskiy is an unrecognized genius of Ukrainian classical music]. *Slukh*. Retrieved from: <https://slukh.media/texts/borys-lyatoshynskiy/> [in Ukrainian]
- Chukhlib, M.-b. (2022). Skoryk, Syl'vestrov, Stankovych: lehendarni kompozytory suchasnoyi ukrayins'koyi klasychnoyi muzyky [Skoryk, Sylvestrov, Stankovich: legendary composers of modern Ukrainian classical music]. *Slukh*. Retrieved from: <https://slukh.media/texts/composers-of-modern-ukrainian-classical-music/> [in Ukrainian]
- Chyshko, V. S. (1996). *Biohrafichna tradytsiya ta nauko-va biohrafiya v istoriyi ta suchasnosti Ukrayiny* [Biographical tradition and scientific biography in the history and modernity of Ukraine]. Kyiv: BMT. 239 p. Retrieved from: http://biography.nbuv.gov.ua/data/vidannya/storonni/chishko_mono.pdf [in Ukrainian]
- Dzeverin, I. O. (1988). *Ukrayins'ka literaturna entsyklopediya: v 5 t.* Biohrafiya [Ukrainian literary encyclopedia: in 5 vol. [Biography]. Kyiv: Holov. red. URE im. M. P. Bazhana, 1: A–H. 536 p. [in Ukrainian]
- Honcharuk, K. (2022). Kompozytor Yevhen Stankovych: «Ves' ukrayins'kyi narod zaraz – zbroyni syly» [Composer Yevhen Stankovych: «The entire Ukrainian people are now the armed forces»]. *Suspil'ne kul'tura*. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/283284-kompozitor-evgen-stankovic-ves-ukrainskij-narod-zaraz-zbrojni-sili/> [in Ukrainian]
- Kol'tsova, O. (2023). Yak zrobyty muzyku odniyeyu z osnov identychnosti [How to make music one of the foundations of identity]. *LB*. Retrieved from: https://lb.ua/blog/oleksandra_koltsova/571131_yak_zrobiti_muziku_odniieyu_z_osnov.html [in Ukrainian]
- Korniy, L. (1996). *Istoriya ukrayins'koyi muzyky*. CH. I (Vid naydavnishykh chasiv do seredyiny KHVIII st.) [History of Ukrainian music. Ch. I (From the earliest times to the middle of the 18th century)]. Kyiv-Kharkiv-N'yu-York: Vydavnytstvo M. P. Kots'. 314 p. [in Ukrainian]
- Kostyuk, N. (2023). Braty Revuts'ki – dvoedynstvo vyznachnykh myttsiv Ukrayiny [The Revutsky brothers are a duo of outstanding artists of Ukraine. Historical calendar. Personalities]. *Istorychnyy kalendar. Osobystosti*. Natsional'nyy istoryko-etnohrafichnyy zapovidnyk «Pereyaslav». Retrieved from: <https://www.niez.com.ua/museums/entsyklopediia-zapovidnyka/istorychnyikalendar/%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96/2686-bratyrevutski-dvoyedynstvo-vyznachnykh-myttsiv-ukrayiny.html>

- com.ua/museums/entsyklopediia-zapovidnyka/istorichnyi-kalendar/%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96/2686-braty-revutski-dvoyedynstvo-vyznachnykh-myttsiv-ukrayiny.html [in Ukrainian]
- Kryzhnya, M. (2023). «Z'yednav Skhidnu i Zakhidnu Ukrayinu». Do 181 richnytsi vid dnya narodzhennya kompozitora Mykoly Lysenka [«Connected Eastern and Western Ukraine». To the 181st anniversary of the birthday of the composer Mykola Lysenko]. *Suspil'ne kul'tura*. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/405680-zednav-shidnu-i-zahidnu-ukrainu-do-181-ricnici-z-dna-narodzena-kompozitora-mikoli-lisenka/> [in Ukrainian]
- Markiv, M. (2022). Khto takyy Mykola Lysenko – bat'ko ukrayins'koyi klasychnoyi muzyky [Who is Mykola Lysenko – the father of Ukrainian classical music]. *Slukh*. Retrieved from: <https://slukh.media/texts/who-is-mykola-lysenko/> [in Ukrainian]
- Mykhas'kova, M. A. (2011). Osoblyvosti metodychnoho zabezpechennya kursu «Istoriya ukrayins'koyi muzyky» u navchal'nykh zakladakh pedahohichnoyi osvity [Peculiarities of methodological support of the course «History of Ukrainian Music» in educational institutions of pedagogical education]. *Naukovi zapysky NDU im. M. Hoholya. Psykholoho-pedahohichni nauky*, 6. P. 66-68. Retrieved from: http://lib.ndu.edu.ua:8080/dspace/bitstream/123456789/522/1/%D0%9D%D0%97_2011_6.pdf#page=66 [in Ukrainian]
- Mykhaylychenko, O. V. (2010). *Mystets'ka osvita v Ukrayini: teoriya i praktyka* [Art education in Ukraine: theory and practice]. Sumy: SumDPU im. A. S. Makarenka. 255 p. [in Ukrainian]
- Polevina, O. (2020). «Vony zminyly svit muzyky»... i miy svit! [«They changed the world of music»... and my world!]. *Narodne slovo*: [internet-versiya]. Retrieved from: <http://surl.li/fkumvs> [in Ukrainian]
- Popyk, V. I. (2015). Biography – biohrafika – biohrafistyka – bibliohrafiya: ponyatiynny arsenal istoryko-biohrafichnykh doslidzhen' [Biography – biography – biographical studies – bibliography: conceptual arsenal of historical and biographical research]. *Ukrayins'kyy istorychnyy zhurnal*, 3. P. 122-136. Retrieved from: https://shron1.chtyvo.org.ua/Popyk_Volodymyr/Biography_biohrafika_biohrafistyka_biobibliohrafiia_poniatinyi_arsenal_istoryko-biohrafichnykh_d.pdf [in Ukrainian]
- Stolyarchuk, B. (2021). Malovidomi storinky zhyttya Mykoly Lysenka na Rivnenshchyni [Little-known pages of the life of Mykola Lysenko in the Rivne region]. *Nova pedahohichna dumka*, 3 (107). P. 150-153. [in Ukrainian]

Alla Lytvynenko

Biographical tradition in the Ukrainian musical culture: temporal aspect

Abstract. The *purpose* of the article is to study the formation and evolution of the biographical tradition in Ukrainian music, to determine its impact on national identity and cultural memory. To achieve this goal, a number of tasks were performed: the essence of the concepts of “biography” and “biographical tradition” was defined; the main stages of the development of the biographical tradition in Ukrainian musical culture were identified; biographies of prominent Ukrainian musicians of different historical periods were analyzed; the role of biographical research in the formation of national identity was investigated; recommendations for further research and practical application of the biographical tradition in Ukrainian musical culture were given. **Research methodology.** The study used general scientific methods of cognition: analysis, synthesis, systematization and generalization. **Scientific novelty.** The study is the first to examine the biographical tradition in Ukrainian musical culture through the prism of its historical development and connection with the formation of national identity. The novelty of the work lies in a comprehensive approach to analyzing the biographies of prominent Ukrainian musicians, including the study of the influence of social, political, and cultural factors on their work. This allowed us to reveal the role of the biographical tradition not only as a means of documenting individual achievements, but also as an important tool for cultural renewal and preservation of national memory in modern conditions. **Conclusions.** The study has shown that the biographical tradition plays an important role in shaping the cultural identity of the nation and serves as a source of deeper understanding of the development of Ukrainian music. The analysis of the biographies of Ukrainian composers has shown that their work reflects both individual searches and collective experience, including the social and political conditions in which they worked. It is recommended to continue researching the life and work of contemporary Ukrainian musicians who transform the traditions of their predecessors; to expand cultural exchanges to strengthen the international status of Ukrainian musical heritage.

Keywords: biography, biographical tradition, historical and temporal context, musical culture, cultural heritage, national identity.

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

Maryna Ternova,
Candidate in Philosophy science, Associate
Professor of Humanitarian Disciplines
Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

«АВТОБІОГРАФІЯ» Р. ДЖ. КОЛІНГВУДА ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ВАРІАНТ «БІОГРАФІЧНОГО МЕТОДУ»

Анотація. «Автобіографія» Робіна Джорджа Колінгвуда ще недостатньо активно включена в простір вітчизняного гуманітарного знання, тож авторський підхід до її тлумачення та оцінки актуалізуватиме зацікавлене ставлення з боку науковців й сприятиме розширенню теоретичного діалогу в логіці руху традиція – спадкоємність – новаторство. **Мета статті** – спираючись на порівняльний аналіз «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда та теоретичних засад «біографічного методу» Ш.-О. де Сент-Бьова, аргументувати «автобіографію» як інтерпретаційний варіант «біографічного методу». **Наукова новизна та методологія дослідження** полягає у введенні в контекст української гуманістики «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда, що спонукає залучення засад бібліографічного методу Ш.-О. де Сент-Бьова і щодо персоналії англійського вченого, і щодо власне біографізму, потенціал якого активно використовується у сучасному дослідницькому просторі. Використання сучасною гуманістикою низкою понять, які є спорідненими між собою: автобіографія, біографічний метод, біографія, біографізм, біографіка, персоналізація, актуалізує як необхідність формально-логічного узгодження понятійного апарату, так і проведення порівняльного аналізу наявних термінів. Оскільки всі вони несуть власне смислове навантаження, оперування ними вимагає чіткої інтерпретації (герменевтичного методу) кожного з понять. Також проблемне поле статті сформовано низкою проблем, які доцільно розглядати на перехресті таких гуманітарних наук, як культурологія, естетика, психологія та мистецтвознавство. Міждисциплінарність, яка виступає методологічним підґрунтям дослідження поставлених питань, дає змогу висвітлити їх змістовне наповнення в широкому культурно-філософському контексті. **Висновки.** Проаналізовано фрагменти з «Автобіографії» видатного англійського історика науки, філософа, естетика й теоретика мистецтва Р. Дж. Колінгвуда. Оцінено роль і значення цієї книги, що була оприлюднена вже після смерті автора, для створення цілісного уявлення про його життєво-науковий шлях і теоретичну спадщину. Аргументовано, що задля всебічної оцінки історико-культурного значення «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда, доцільно здійснити порівняльний аналіз розмислів англійського вченого і «біографічного методу» Ш.-О. де Сент-Бьова. Реконструйовано приклади гострої полеміки, що мали місце на німецько-французьких теренах (Т. Манн – М. Пруст), які не тільки виявили «за» і «проти» «біографічного методу», а й підсилили аргументи щодо «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда як інтерпретаційного варіанта методу Ш.-О. де Сент-Бьова.

Ключові слова. Автобіографія, біографічний метод, самопізнання, самооцінка, самовираження.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Питання, що формують дослідницький простір цієї статті хоча і належать до різних гуманітарних наук, однак доволі чітко «об'єднуються» культурологією – наукою, яка сформована і продовжує формуватися на перехресті різних сфер гуманітарного знання. Саме це і забезпечує матеріалу даної статті перший рівень актуальності, яка поглиблюватиметься відповідно до вияву нових аспектів тих питань, що поставатимуть у процесі розгортання дослідження.

Наступний рівень актуальності органічно пов'язаний з тим аспектом постановки проблеми статті, який трансформує увагу в бік широкого кола питань, пов'язаних із художньою творчістю. Цей зв'язок доволі виразно демонструє себе саме в процесі розгляду феномену «автобіографія», оскільки така модель біографізму відкриває можливості й для самоаналізу, і для самооцінки та самовираження – важливих чинників, що розкривають сутнісні ознаки творчості загалом і художньої творчості зокрема.

Контекстом постановки проблеми даної статті має виступати й такий історико-культурний факт, як обґрунтування «біографічного методу», що, як відомо, сформувався в середині XIX століття на французьких теренах. Від моменту оприлюднення цього методу він мав як доволі багато прихильників, так і доволі багато критиків. Неоднозначність сприймання «біографічного методу» дає привід зануритися в історію літературно-мистецьких процесів у франко-німецькому культурному просторі, оцінюючи їх як з історичної, так і сучасної позиції. Так, на нашу думку, слід обов'язково враховувати, що «біографічний метод» всіляко підтримував видатний німецький письменник Томас Манн, тоді як Марсель Пруст, співвітчизник автора «біографічного методу» Ш.-О. де Сент-Бьова, був його послідовним і досить жорстким опонентом.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Оскільки у викладі матеріалу статті ми відштовхуємося від «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда, потрібно згадати тих українських науковців, які в своїх дослідженнях тією чи іншою мірою торкалися теоретичної спадщини видатного англійського вченого. Зокрема, йдеться про наукові публікації Л. Бабушки та Т. Кривошеї. Полеміка щодо «за» і «проти» біографічного методу, а також аналіз позиції видатного французького письменника Марселя Пруста, який рішуче його засудив, пред-

ставлено у низці наукових розвідок О. Оніщенко та С. Холодинської.

Окрім означеного, у статті залучено дослідження й позиції українських гуманітаріїв: В. Бондарчук, О. Валевський, Т. Ємельянова, Л. Дабло, Н. Жукова, Н. Корнієнко, Л. Левчук, Т. Огнєва, І. Сацик, К. Семенюк М. Шашок, які, власне, присвячені дослідженням «біографізму». Накопичений науковцями значний матеріал щодо осмислення життєво-творчого шляху відомих письменників і митців, надав можливість оцінити їхній внесок у вітчизняну культуру поза політико-ідеологічним зрізом.

Окремої уваги, на нашу думку, потребує термін «персоналізація», який введений Т. Коханом у теоретичний ужиток в монографії «Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу» (2021). Важливість означеного терміна полягає в тому, що він використаний у процесі культурологічного аналізу європейського кіномистецтва, виявляючи дослідницький потенціал саме культурології.

Аналіз питань, пов'язаних з художньою творчістю, здійснювався відштовхуючись від наукових розвідок О. Кайдановської, О. Опанасюка, О. Поліщук, М. Протас, О. Туриніної.

Мета статті – спираючись на порівняльний аналіз «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда та теоретичних засад «біографічного методу» Ш.-О. де Сент-Бьова, аргументувати «автобіографію» як інтерпретаційний варіант «біографічного методу».

Виклад основного матеріалу. Задля реалізації заявленої нами мети даної статті потрібно чітко окреслити як зміст двох предметів порівняльного аналізу – «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда та «біографічного методу» Ш.-О. де Сент-Бьова, – так і їх роль у морально-психологічному спрямуванні, яке вони мали на інтелектуальну еліту своїх країн – Англії та Франції.

Робін Джордж Колінгвуд (1889-1943) – видатний англійський історик науки, філософ, естетик, теоретик мистецтва, без перебільшення важлива персоналія у європейському культуротворенні. Окремі англійські науковці – дослідники спадщини Р. Дж. Колінгвуда обов'язково фіксують у «професійному полі» ученого археологію, в якій учений мав неабиякі досягнення, і віддавали належне його знанням на теренах давньої англійської історії. Слід визнати, що зацікавленим ставленням до логіки розвитку всесвітньої історії просякнута фунда-

ментальна праця вченого «Ідея історії» (1946), яка вийшла друком вже після смерті автора.

Сьогодні відомо, що Р. Дж. Колінгвуд доволі скептично ставився до формату автобіографій. Це було пов'язано з його сумнівами щодо здатності конкретної людини, яка реконструює власне життя, описати його об'єктивно й без прикрашувань. Однак, врешті-решт, він написав автобіографію, де з першої сторінки поставив собі за мету створити «un livre de bonne foi», тобто щирю книгу. Слід віддати Р. Дж. Колінгвуду належне: його автобіографія написана живою мовою, просякнута щирістю і цілою низкою таких фрагментів з життя як самого вченого, так і його родини, які лише підтверджують і щирість, і відкритість автора.

У першому розділі автобіографії «Паростки майбутнього» розповідь про перші роки свого життя учений розпочинає з доволі симптоматичного факту, а саме: родина була бідною і перші тринадцять років навчанням Робіна опікувалися батько – художник і мати – мистецтвознавець, що природно ввело майбутнього науковця у середовище художньої інтелігенції.

У чотири роки під керівництвом батька Р. Дж. Колінгвуд починає вивчати латину, а грецька входить у простір його навчання десь через два роки, «...але вже за своєю власною ініціативою. Приблизно тоді ж я почав читати все, що міг відшукати з природничих наук, а особливо з геології, астрономії та фізики. Тоді ж я став визначати гірські породи, спостерігати за зірками, цікавитися тим, як влаштовані насоси, замки й інші механічні пристосування у всіх куточках нашого будинку» (Collingwood, 1944, p. 3).

З особливою вдячністю Р. Дж. Колінгвуд згадує батька, який дав йому перші уроки з давньої та нової історії, що в майбутньому принесе йому визнання видатного вченого з історії науки.

Особистісний відтінок має і матеріал другого розділу «Автобіографії» «Весняні приморозки». Не змінюючи обраної манери висвітлення матеріалу, Р. Дж. Колінгвуд згадує двох учителів, які на все життя залишилися в його пам'яті. Йдеться про школу Регбі, яка «своєю високою репутацією зобов'язана генію одного першокласного вчителя, Роберта Вайтлоу. Він був людиною, яка прикрашала усе, до чого торкалася. Один рік з тих п'яти, які я перебував там, я вчився в його класі, й саме тому було б несправедливим стверджувати, що моє перебування в школі стало даремною тратою часу»

(Collingwood, 1944, p. 7). Єдиний недолік, який був у Р. Вайтлоу, на думку його учня, це віра в загальну освіченість людини. Проте для Р. Дж. Колінгвуда саме така віра виконала стимулюючу функцію, і він впевнено «наслідував» улюбленого вчителя. На сторінках «Автобіографії» з щирою теплотою згадується і С.-П. Хастінгсом – викладач, завдяки якому, як зазначає англійський науковець, він «багато дізнався про нову історію».

На нашу думку, доволі симптоматичними в «Автобіографії» англійського вченого є третій «Дрібні філософи» та четвертий «Перші плоди» розділи, в яких він аналізує, хоча і дещо строкато, стиль викладання в Оксфорді деяких науковців. У своїх нотатках Р. Дж. Колінгвуд відтворює по суті фарсові ситуації, в які потрапляли його викладачі, а відтак поняття «дрібні» може вважатися доволі коректним.

Наставником Р. Дж. Колінгвуда в Оксфорді був Є.-Ф. Керрітт – видатний представник «реалістичної» школи, яка вела теоретичну боротьбу з такою самою школою в Кембріджі. Є.-Ф. Керрітт орієнтував свого студента на лекції Куку Вільсона, професора з логіки, який принципово відмовлявся друкувати свої наукові розвідки. Усі викладачі, з якими спілкувався Р. Дж. Колінгвуд в період свого навчання, перебували під значним впливом статті Дж. Мура «Спростування ідеалізму», на сторінках якої автор намагався розвінчати авторитет Джорджа Берклі (1685-1753).

Р. Дж. Колінгвуд, який був вельми в'їдливим й скрупульозним щодо наукової чіткості в лекціях своїх викладачів, досить швидко з'ясував, що ідеї, які гостро критикує Дж. Мур, не є ідеями Берклі: «...у деяких суттєвих моментах вони були саме тими концепціями, що критикував сам Берклі. Аби переконатися в цьому, мені було достатньо взяти ту саму статтю та текст Берклі й порівняти їх» (Collingwood, 1944, p. 14). Така саме ситуація склалася, за словами Р. Дж. Колінгвуда і з лекціями К. Вільсона, який гостро критикував Френсіса Герберта Бредлі (1846-1924), не приймаючи ідеї, що їх той сповідував. При цьому Р. Дж. Колінгвуд відверто зізнається, що він всіляко прагнув у свої 22-23 роки знайти виправдання для викладачів.

Слід визнати, що не тільки перший та другий, третій чи четвертий розділи автобіографії, а й усі наступні витримані в описовому стилі, відтворюючи оповідну манеру філософа. На нашу думку, з багатьох причин саме така форма автобіографії

і викликає до себе довіру. Це відтворює особливий морально-психологічний стан, який виникає, коли одна людина сповідується загальній людській спільноті, що складається і з друзів, і з ворогів, і взагалі з байдужих осіб, яким випадково потрапила до рук автобіографія конкретної персоналії.

Водночас необхідно зафіксувати ще одну особливість автобіографії Р. Дж. Колінгвуда, яка у зацікавленого читача, відкритого до опанування тексту, що його залишив учений, викликає дивне бажання на кожній сторінці автобіографії чітко зафіксувати літерою «Я» авторство Р. Дж. Колінгвуда. Саме це бажання виступає першою ознакою того, чим «Автобіографія» філософа відрізняється від «біографічного методу».

Текст «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда, з яким маємо можливість ознайомитися, приблизно через 70 років після його написання асоціюється з етапами творчого процесу: задум – пошуки засобів його втілення – безпосередня реалізація задуму. І як кожний творчий процес «Автобіографія» реалізує рух від самопізнання до самооцінки та самовираження. Відновлюючи на папері історію власного життя, Р. Дж. Колінгвуд переосмислює його, робить своєрідну «селекцію подій», оцінює їх з позиції людини, яка накопичила значний життєвий досвід і знаходить форму чи засоби «самовираження».

Слід зауважити, що англійський філософ писав «Автобіографію», яка була оприлюднена лише через рік після його смерті, сам для себе. Імовірно, саме цей факт і визначив особистісний характер тексту. Окрім цього, автобіографія англійського вченого писалася тоді, коли «біографічний метод» існував вже близько ста років і активно використовувався принаймні європейськими літературознавцями.

Шарль Огюстен де Сент-Бьов (1804-1869) – відомий французький літературознавець, літературний і театральний критик, яскравий представник літературного романтизму та засновник «біографічного методу», що був введений в ужиток упродовж 1830-1840-х років завдяки великим циклам книг, об'єднаних спільною назвою «Літературні портрети», і став підґрунтям для його «біографічного методу» аргументації.

Слід наголосити, що «біографічний метод» спочатку сприймався як суто літературознавчий, однак пізніше його засадами почали користуватися і представники інших видів мистецтва. На теренах української гуманістики послідовний інтерес до «біографічного методу» формується на-

прикінці 90-х років минулого століття і посідає помітне місце в процесі перегляду та реабілітації представників літературно-мистецької спільноти, що відверто активізується у перші десятиліття української незалежності.

У монографії О. Оніщенко «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Вайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг)» (2011) не лише доволі детально розкриті наріжні положення «біографічного методу», а й відтворені приклади реакції на них з боку відомих письменників. Так, українська дослідниця акцентує, що з позиції класика німецької літератури Томаса Манна (1875-1955), у методі Ш.-О. де Сент-Бьова важливим є наголос на «вивченні рис найближчих родичів і освіти персонажа», а також «вивченні побутових і життєвих реалій, які безпосередньо не мають відношення до творчості» (Оніщенко, 2011, с. 79).

На сторінках своєї монографії науковиця доволі повно представляє морально-психологічно зорієнтовану розвідку Т. Манна «Нарис мого життя», в якій письменник наголошує ще на двох чинниках «біографічного методу», які Ш.-О. де Сент-Бьов оцінив як вкрай важливі, а саме: «...по-перше, «літературне оточення письменника в період його становлення». Артикулюючи означену тезу засновника «біографічного методу», О. Оніщенко звертається до позиції О. Валевського, який звернув увагу на те, що французький науковець робить наголос саме на факторі «літературного оточення», оскільки пропонує свій метод для літературознавства» (Оніщенко, 2011, с. 79).

Текст «Нарису мого життя» дає всі підстави вважати, що Т. Манн загалом приймає ідею «літературного контексту», а отже «імена сучасників (Г. фон Гофмансталь, Ф. Ведекінд, Г. Гессе, Л. Фейхтвангер та ін.) досить часто згадуються ним у тому чи іншому зв'язку. Більш того, деякі з них, а саме А. Франс, К. Гамсун, Г. Гауптман, на думку Т. Манна, визначили “коло безсмертних” в літературному процесі його доби» (Оніщенко, 2011, с. 79).

Слід визнати, що німецький письменник активно підтримував і ще один «блок тез» з розмислів Ш.-О. де Сент-Бьова. Йдеться про подолання Т. Манном «звуженості» «біографічного методу», який, на його думку, «виходить» за межі літературознавства, «опиняючись у широкому культурному просторі. Так, на сторінках статей Т. Манна постають імена провідних європейських філософів, які були його попередниками – А. Шопенга-

уер, Г. В. Ф. Гегель, Ф. Ніцше та ін. та сучасниками – З. Фрейд, Б. Кроче, О. Шпенглер, Т. Адорно та ін...» (Оніщенко, 2011, с. 81).

Хоча нормативи статті й обмежують нашу можливість розгорнуто представити усі «за», які Т. Манн висловив на користь «біографічного методу», однак ще одну тезу ми вважаємо за необхідне представити як таку, що підтверджує неоднозначність позиції Ш.-О. де Сент-Бьова, який не спрощував ситуацію з біографізмом, розуміючи його багатоаспектність. Так, засновник «біографічного методу» переконаний, що в процесі використання створеного ним методу, необхідно «вивчати ворогів і недоброзичливців таланту, тобто судження від протилежного» (Оніщенко, 2011, с. 81).

На думку О. Оніщенко, «наведена теза видається взагалі дещо суперечливою, адже питання “вивчення ворогів” і “судження від протилежного” знаходяться у різних площинах» (Оніщенко, 2011, с. 81-82). Деталізуючи своє твердження, авторка констатує, що ідея «судження від протилежного при всій нечіткості свого формулювання стосується проблеми парадигмальних змін у сфері літератури і мистецтва, коли шляхом заперечення попередніх моделей відбувається вихід на рівень принципово нового» (Оніщенко, 2011, с. 82).

Ми цілком свідомо зосереджуємо увагу на позиції «вороги – недоброзичливці», оскільки, відштовхуючись від окремих розділів і побіжних зауважень з «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда, можна впевнено сказати, що він не прийняв би подібної тези. Вочевидь, для нього не тільки «вороги», а й «друзі» не потрапляли, так би мовити, у «біографічний контекст». Уже з перших сторінок своєї «Автобіографії» англійський історик науки робить симптоматичне зауваження, яке зафіксовано наступним чином: «...я писав її абсолютно відверто, подекуди не поділяючи вчинків людей, якими я захоплювався і яких я люблю. Якщо когось з них зачепить те, що я написав, я хочу аби вони знали одне моє правило: в своїх книжках я ніколи не згадую нікого інакше як *honoris cause* (заради честі – М. Т.)» (Collingwood, 1944, p. 3).

В іншому розділі «Автобіографії» є ще один доволі показовий фрагмент. Так, згадуючи роки перебування в школі Регбі, Р. Дж. Колінгвуд зауважує, що він «провів три роки у шостому класі, і два з них був старостою учнівського гуртожитку, де вперше відчув принади адміністративної діяльності й раз і назавжди навчився нею займатися».

Окрім цього, Р. Дж. Колінгвуд зазначає, що в нього усі ці роки були блискучі стосунки з товаришами по школі. (Collingwood, 1944, p. 5).

Подібні «побутові замальовки», які багато значили в житті підлітка, аж ніяк не трансформуються у поняття «вороги – недоброзичливці» чи «друзі – однопумці», що їх описує Ш.-О. де Сент-Бьов. Зрозуміло, що далеко не все в житті видатного англійського науковця складалося за ідеальною схемою, адже, вочевидь, між ним і його колегами розгорталися полеміки щодо тієї чи іншої концепції шляхів розвитку науки. При цьому, більш ніж імовірно, Р. Дж. Колінгвуд міг не приймати того чи іншого науковця на рівні «людського, занадто людського». Однак «ворог» – це морально-психологічна категорія, яка містить у собі негативний зміст, категоричність і повне неприйняття іншої людини, що стосовно різних етапів життєвого шляху Р. Дж. Колінгвуда, не простежується в жодному фрагменті його «Автобіографії».

Завдяки теоретичній спадщині Т. Манна, ми представили позицію видатного письменника, який підтримав «біографічний метод», чітко сформулювавши ті «за», що працюють на підтримку Ш.-О. де Сент-Бьова. Задля об'єктивності, слід презентувати і позицію видатного французького письменника Марселя Пруста (1871-1922), який у книзі «Проти Сент-Бьова» рішуче заперечував розміркування літературознавця.

Представляючи позицію М. Пруста, слід нагадати, що він планував написати статтю, на сторінках якої було б, у концентрованому форматі, висловлене його ставлення і до «біографічного методу», і взагалі до «персоналії» Ш.-О. де Сент-Бьова. Однак стаття перетворилася на книгу, що була написана упродовж 1908-1909 років. Текст «Проти Сент-Бьова» доволі різноплановий і торкається не лише «біографічного методу», а й низки питань, пов'язаних із позитивізмом: з оцінкою місця і ролі Іполітта Тена (1828-1893) як теоретика мистецтва позитивістського спрямування, з характеристикою низки французьких інтелектуалів, які підтримували як «біографічний метод», так і літературну творчість Ш.-О. де Сент-Бьова.

Надавши загальну характеристику, з одного боку, «біографічному методу», а з іншого – творчій спадщині його автора, М. Пруст вдається до доволі жорсткої оцінки. Відтак він кваліфікує «біографічний метод» як «абсурдний», катего-

рично заперечуючи при цьому і прозаїчні твори Ш.-О. де Сент-Бьова.

Охарактеризувавши ситуацію, яка склалася у середовищі німецько-французької інтелектуальної еліти на межі XIX – XX століть, ми можемо визначити ту відмінність, що існує між «Автобіографією» Р. Дж. Колінгвуда і «біографічним методом» Ш.-О. де Сент-Бьова. «Автобіографія» написана від першої особи, містить у собі, як вже зазначалося, сповідальний підтекст, безпосередньо доносячи думки і почуття Р. Дж. Колінгвуда, який погодився відкрити свій, так би мовити, особистісний простір для сторонніх людей.

Аналізуючи потенціал «біографічного методу», слід артикулювати, що згідно з позицією Ш.-О. де Сент-Бьова, його метод вимагає присутності медіатора «від лат. *mediator* – посередник, примиритель, спеціально підготовлений, нейтральний і незалежний фахівець, який допомагає сторонам досягти шляхом переговорів добровільної та взаємовигідної угоди. Організує та проводить медіацію» (*Багатомовний юридичний словник-довідник*, 2012, с. 264). Таке традиційне визначення фігури «медіатора» лише частково відбиває роль «посередника», яку в процесі реалізації вимог «біографічного методу» виконує чи то журналіст, чи то літературний критик, який зі слів автора біографії фіксує його розповідь. При цьому у ситуаціях інспірованих «біографічним методом» Ш.-О. де Сент-Бьова зазвичай не існувало ані конфлікту, ані дискусії. Водночас «медіатор», який є професійним фахівцем і коректною людиною, свідомо чи позасвідомо, привносив у текст біографії якісь власні деталі, що врешті-решт могли спотворити оригінал.

Окрім означеного, вразливим місцем у методі застосування «біографічного методу» є його нездатність працювати з історичними фактами, коли життєвий шлях видатної особистості слід відновлювати за архівними матеріалами чи спогадами сучасників. Саме цей, вкрай слабкий й суперечливий аспект методу Ш.-О. де Сент-Бьова, показовим чином прокоментував М. Пруст.

Означене дає змогу побачити принципову різницю у специфіці «біографічних підходів», а відтак не ототожнювати «Автобіографію» Р. Дж. Колінгвуда з «біографічним методом» французького літературознавця і розглядати її (автобіографію) саме як «інтерпретаційний варіант». При цьому, не можемо не припустити, що Р. Дж. Колінгвуд, який підтримував найтісніші зв'язки з європей-

ською інтелектуальною елітою, міг не знати про «біографічний метод». Більш того, цілком імовірно, його «Автобіографія» була інспірована бажанням, якщо не відверто, то опосередковано, «вписатися» у контекст руху «анти-Сент-Бьов».

Однак за всіх «концептуальних суперечностей» потенціал «біографічного методу» навряд чи можна недооцінювати. Саме тому ми пропонуємо кваліфікувати «Автобіографію» Р. Дж. Колінгвуда як «інтерпретаційний варіант» «біографічного методу», що вимагає чітко уявляти змістовне наповнення поняття «інтерпретація» (від лат. *interpretatio*) – роз'яснення, тлумачення; йдеться передусім про наукові та художні тексти» (Інтерпретація, 2002, с. 247). Як відомо, «біографічний метод» Ш.-О. де Сент-Бьова був спрямований у простір літературознавства, однак сьогодні його потенціал продуктивно «працює» у широкому гуманітарному контексті, а отже інтерпретаційний підхід видається цілком законним.

Оскільки «Автобіографія» Р. Дж. Колінгвуда чи не вперше на українських теренах стає предметом теоретичного аналізу, її подальше осмислення активізуватиме дослідницький процес, який реалізується у просторі сучасного гуманітарного знання.

Висновки. Підсумовуючи матеріал статті, доцільно зробити наступні висновки, а саме:

- Проаналізовано фрагменти з «Автобіографії» видатного англійського історика науки, філософа, естетика й теоретика мистецтва Р. Дж. Колінгвуда. Оцінено роль і значення цієї книги, що була оприлюднена вже після смерті автора, для створення цілісного уявлення про його життєво-науковий шлях і теоретичну спадщину;

- Аргументовано, що задля всебічної оцінки історико-культурного значення «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда доцільно здійснити порівняльний аналіз розмислів англійського вченого і «біографічного методу» Ш.-О. де Сент-Бьова, який був запроваджений приблизно сто років тому і до сьогодні доволі активно використовується у царині культурології;

- Реконструйовано приклади гострої полеміки, що мали місце на німецько-французьких теренах (Т. Манн – М. Пруст), які не лише виявили «за» і «проти» «біографічного методу», а й підсилили аргументи щодо «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда як інтерпретаційного варіанта методу Ш.-О. де Сент-Бьова.

Джерела та література

- Багатомовний юридичний словник-довідник (2012). Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет». 544 с.
- Кримський С. (2002). Інтерпретація. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Абрис. С. 247. 632 с.
- Онисьченко, О. (2011). *Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Вайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг)*: монографія. Київ: Ін-тут культурології НАМ України. 272 с.
- Collingwood, R. G. (1944). *An Autobiography: monography*. London. 112 p.

References

- Bahatomovnyi yurydychnyi slovnyk-dovidnyk*. (2012). [Multilingual law dictionary]. Kyiv: Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr «Kyivskiyi universytet». 544 p. [in Ukrainian]
- Collingwood, R. G. (1944). *An Autobiography: monography*. London. 112 p. [in English]
- Krymskyi, S. (2002). *Intepretatsiia. Filosofs'kyi entsyklopedychnyi slovnyk*. [Interpretation. Philosophical encyclopedic dictionary]. Kyiv: Abrys. P. 247. 632 p. [in Ukrainian]
- Onishchenko, O. (2011). *Pysmennyky yak doslidnyky: potentsial teoretychnykh idei (O. Uaild, T. Mann, A. Frans, I. Franko, S. Tsveih)*: monohrafiia. [Writers as researchers: the potential of theoretical ideas (O. Wilde, T. Mann, A. France, I. Franko, S. Zweig): monography]. Kyiv: Intut kulturolohii NAM Ukrainy. 272 p. [in Ukrainian]

Maryna Ternova

«An Autobiography» by R. G. Collingwood as an interpretive version
of the «biographical method»

Abstract. The article highlights that «An Autobiography» by Robin George Collingwood, an outstanding English historian of science, aesthetician and art theorist, is not yet actively involved in the context of Ukrainian humanitarian knowledge, so the authors approach to its interpretation and evaluation will draw increasing attention of researchers and contribute to the expansion of the theoretical dialogue in the logic of the tradition – continuity – innovation process.

Purpose. Based on a comparative analysis of R. G. Collingwood's «Autobiography» and the theoretical foundations of the «biographical method» by S. A. de Sainte-Beuve, to argue for «autobiography» as an interpretive variant of the «biographical method». **The scientific novelty and research methodology.** It is noted that the problem field of the article has been formed by a number of problematic aspects that should be considered at the intersection of such humanities as cultural studies, aesthetics, psychology and art history. Interdisciplinary studies, which act as a methodological basis for the study of the questions raised, allow to highlight their content in a broad cultural and philosophical context. The author argues that using a number of tools by modern humanities that are related to each other, namely autobiography, biographical method, biography, biographism, biographical studies, personalization, gains newfound relevance both of the need for formal and logical coordination of the conceptual framework, and conducting a comparative analysis of existing terms. Since all of them carry their own semantic load, using them requires a clear interpretation of all concepts that are actively functioning in the framework of Ukrainian humanities. **Conclusions.** The article analyzes fragments from the «Autobiography» of English historian and art theorist R. G. Collingwood. The role and significance of this book, which was published after the author's death, to create view of his life and scientific path. It is argued that for a comprehensive assessment of the historical and cultural significance of R. G. Collingwood's «Autobiography», it is necessary to compare the English scientist's reflections and the «biographical method» of S. A. de Saint-Beuve. The examples of the polemics that took place in the German-French ideas (T. Mann-M.Proust) are reconstructed, also argument R. G. Collingwood's «Autobiography» as an interpretive variant of S. A. de Sainte-Beuve method.

Keywords: «Autobiography», biographical method, self-awareness, self-assessment, self-expression.

Улановський Дмитро Олександрович,
аспірант кафедри продюсерства аудіовізуального
мистецтва та виробництва. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Dmytro Ulanovskyi,
Postgraduate student of the Audiovisual Art
Production and Productions Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ЕЛЕМЕНТИ МЕТАМОДЕРНУ У КРЕАТИВНОМУ КОНТЕНТІ ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМ

Анотація. *Мета статті* – дослідити особливості застосування метамодерністських елементів у креативному контенті онлайн-платформ, зокрема на прикладі роликів у соціальній мережі Інстаграм. Проаналізовано ключові метамодерністські підходи, такі як постіронія, осциляція, поєднання непоєднуваного та метамеланхолія, що дають можливість брендам залучати аудиторію на емоційному рівні. **Методологія дослідження.** Використання методу контент-аналізу креативних рекламних роликів, розміщених на онлайн-платформах, із застосуванням семіотичного підходу, аналітичного методу. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше метамодерністські елементи досліджуються в контексті рекламних роликів у соцмережах, зокрема з акцентом на емоційно-візуальні коди, що поєднують серйозність із іронією, інноваційність із ностальгією. **Висновки.** Метамодерністські інструменти, такі як постіронія, примітивність образів, багатоплановість, метарефлексивність і осциляція між протилежностями, є ефективними для створення емоційно залученого контенту, здатного вирізнитися серед великої кількості медіа у сучасному інформаційному просторі.

Ключові слова: метамодерн, метамодернізм, дискурс, реклама, рекламний ролик, креативний контент, соцмережі, аудіовізуальні засоби.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Вперше термін «метамодернізм» був введений у науковий обіг європейськими дослідниками Т. Вермюленом та Р. ван ден Аккером у їх статті «Нотатки про метамодернізм», опублікованій у 2010 році в Journal of Aesthetics & Culture (Vermeulen, T., Akker, R., 2010). Згідно з дослідниками, префікс «мета», який має три значення: поруч, між і після, у контексті цього поняття вказує на те, що метамодернізм розташований епістемологічно «з» постмодернізмом, онтологічно

«між» постмодернізмом та історично «за» ним. Таке трактування дає змогу виділити суттєві відмінності між постмодерністичним глузуванням, яке включає нігілізм, сарказм, недовіру та деконструкцію великих наративів, і модерністським ентузіазмом, що охоплює все – від утопізму до безумовної віри в Розум.

Тоді як постмодернізму властивий лінгвістичний детермінізм, що мав на увазі верховенство мови та залежність думки від слова, метамодернізм, у свою чергу, фокусується на образі автора, на

його особистості й на тому, як вона формується за допомогою мовних засобів. Також метамодернізм пропонує розглядати візуальний образ як «феномен свідомості, вписаний у обрій складної системи взаємодій, де тілесність, соціальність, психологія та інші антропологічні проєкції – умови, а не засоби вираження смислів» (Freinacht, 2020). Всі ці умови, зміна культури та соціуму, сприйняття людини призвело до змін у виробництві та подачі рекламного тексту та рекламних креативів загалом.

В епоху метамодерну, як і раніше, важливі не лише взаємовідносини між людьми, а й грамотна взаємодія бренду та користувача, яку і забезпечує рекламний креатив. Засоби художньої виразності, шрифти, аудіальний ряд виступають у ролі інструментів для вираження думки, ідеї автора. Під рекламним креативом у цьому разі розуміється текст з погляду семіотики, це поняття пов'язане не тільки зі словесною послідовністю, а й з будь-якою знаковою системою, що має цілісне значення і зв'язність, термін постає як загальна назва для продукту цілеспрямованої діяльності людини. На сьогодні більшість рекламовиробників все ще вважають за краще використовувати вже відомі, випробувані методи та інструменти створення рекламного тексту. Проте бренди, орієнтовані на «модернізацію», для залучення нової сучасної аудиторії шукають нові підходи до виробництва рекламного контенту. В даному разі метамодерн з його ознаками та особливостями надає безліч нових можливостей для експериментів.

Сучасні креативні матеріали містять значну кількість різних семіотичних інструментів (елементів) метамодерну, отже, постає питання у вивченні таких головних структурних елементів аудіовізуального креативу і їх значення для рекламної культури загалом.

Теоретичне значення. У нинішній час інтерес до рекламних текстів тільки збільшується, з цим пов'язано багато контенту, присвяченого метамодернізму: відео, інтерв'ю з дослідниками, статей, дисертацій, окремих конференцій, присвячених епосі. Проте переважно дослідники розглядають епоху метамодерну з погляду культури та мистецтва (літератури, архітектури тощо), тоді як реклама не піддавалася ретельному вивченню. Стаття дає змогу глибше зрозуміти, як метамодерністські прийоми та символи застосовуються для створення сучасних креативних образів у контенті соцмереж.

Наукова новизна дослідження полягає у використанні теоретичних положень метамодерну для аналізу креативного контенту в соціальних мережах, що є малодослідженою сферою в Україні. Автор статті вперше досліджує особливості метамодерністських елементів у рекламних роликах, звертаючи увагу на подвійність емоційних і візуальних кодів, що дають можливість поєднати серйозність із іронією, ностальгію з інноваційністю. Це сприяє розширенню наукового уявлення про сучасний рекламний дискурс та креативних стратегій створення аудіовізуального контенту.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Короленко Є. О. у статті «Соціокультурні метаморфози сучасної івентіндустрії» (Короленко, 2024) досліджує вплив глобалізаційних, технологічних і соціокультурних змін на івентіндустрію. Авторка наголошує, що метамодерністські ідеї змінюють естетику сучасних івентів, поєднуючи гру, іронію, щирість і ностальгію, а також використовують інноваційні технології, які радикально змінюють досвід учасників.

У статті «Художня образність у рекламі в умовах соціокультурних трансформацій XX – XXI ст.» Прищенко С. В. (Прищенко, 2016) проводить компаративний аналіз стилістичних течій модернізму, постмодернізму та метамодернізму в рекламі. Автор звертає увагу на те, що метамодернізм характеризується емоційністю й оригінальністю візуальних засобів, активно використовуються новітні цифрові технології, що створюють багатовимірні, художньо насичені рекламні образи.

Висоцька О. Є. у статті «Інтерпретація феномену соціального контролю у постмодернізмі та метамодернізмі» (Висоцька, 2024) здійснює аналіз концепцій соціального контролю в цих двох течіях. Авторка зазначає, що метамодернізм прагне знайти баланс між модерністськими і постмодерністськими підходами, зокрема через інтеграцію сучасних технологій і співпрацю в суспільстві, що дає змогу створювати нові форми соціального контролю.

Алфьоров А. М. та Алфьорова З. І. у статті «Секторальна морфологія сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва як креативної індустрії» (Алфьоров, Алфьорова, 2023) досліджують структуру та функціонування аудіовізуального мистецтва в контексті креативної економіки. Дослідники звертають увагу на зміни морфологічної структури аудіовізуальної культури під впливом цифровізації, що відкриває нові можливості для

творчості через інтеграцію новітніх цифрових інструментів.

У праці «Трансформації сучасної аудіовізуальної культури в контексті наукових гуманітарних концепцій» С. В. Желєзняк (Желєзняк, 2021) вивчаються актуальні концепції аудіовізуальної культури в сучасному суспільстві. Автор акцентує важливість звукових і візуальних компонентів, які змінюють взаємодію з глядачем та сприяють зміні культурного сприйняття в умовах соціокультурних трансформацій.

Отже, *мета статті* – аналіз елементів метамодерну в креативних рекламних роликах соціальних мереж, виявлення їхньої ролі у залученні сучасної аудиторії, а також вивчення особливостей емоційного та смислового впливу на споживачів у межах метамодерністської естетики.

Виклад основного матеріалу. Сучасна аудіовізуальна реклама стала важливою складовою комунікаційної стратегії брендів, забезпечуючи зв'язок між виробниками та споживачами. Її мета – не лише привернути, а й утримати увагу аудиторії, створити емоційний зв'язок, що є особливо важливим в умовах високої конкуренції. Завдяки активному використанню мережевих каналів і телебачення, рекламний контент набув великого значення як інструмент для встановлення емоційного контакту з глядачем (Taylor, Carlson, 2021). Щоб зрозуміти динаміку сучасної реклами, необхідно дослідити її не лише з технічного, а й з філософського боку. І тут метамодерн відіграє ключову роль як нова парадигма, що приходить на зміну постмодернізму.

Метамодерн є комплексним поняттям, що поєднує риси модернізму та постмодернізму, водночас переходячи на новий рівень культурного і мисленнєвого розвитку. Ця парадигма, як стверджують Тімотеус Вермеулен і Робін ван дер Аккер у своєму маніфесті, прагне до синтезу, балансу між протилежностями, як-от серйозність та іронія, раціональність і абсурдність (Vermeulen & Akker, 2010). Для сучасної реклами це означає, що метамодерні підходи дають змогу не лише створювати оригінальні креативні рішення, а й адаптувати їх до цінностей аудиторії, для якої важливі щирість, іронічне ставлення та емоційна прозорість.

Метамодерн тяжіє до естетичної осциляції, що дає можливість рекламним сюжетам «коливатися» між протилежними настроями та сенсами, створюючи ефект знайомості і новизни водночас.

Таке поєднання протилежностей і використання складних емоційних форм надає рекламному контенту унікальний характер, що приваблює аудиторію та викликає резонанс на глибокому емоційному рівні. Ця осциляція між серйозністю і жартом, між повагою до минулого і поглядом у майбутнє є визначальною характеристикою метамодерну.

Практичне втілення метамодерністських принципів у рекламі здійснюється завдяки метапрограмам та прийомам, які надають можливість структурувати і підсилити емоційний вплив на глядача. Метапрограми, такі як «люди», «цінності», «схожість», «процес» та «минуле», працюють як когнітивні фільтри, що сприяють аудиторії інтуїтивно вибирати значущі елементи з рекламного повідомлення. Наприклад, метапрограма «люди» додає персоналізації контенту, даючи змогу глядачам ототожнювати себе з персонажами реклами, що сприяє кращому емоційному зануренню.

Також важливою є метапрограма «цінності», яка апелює до базових культурних і етичних орієнтирів, тим самим зміцнюючи зв'язок між продуктом і глядачем (Hall, L. M., & Bodenhamer, B. G., 2006). Завдяки такій метапрограмі, рекламне повідомлення стає важливим на рівні ціннісних установок, що допомагає не просто продати продукт, а створити емоційно насичений образ бренду, який знаходить відгук в аудиторії.

Окрім естетичних осциляцій, ще однією особливістю метамодерну є його ставлення до часових рамок і культурної пам'яті, що втілюється у використанні елементів «ностальгії» або «минулого» як одного з ефективних інструментів у рекламі. Це забезпечує ностальгічні асоціації, що викликають у глядача відчуття знайомості та надійності. Завдяки таким підходам, реклама стає не просто засобом впливу, а емоційним досвідом, який аудиторія переживає особисто.

Метамодернізм також підсилює естетичну цінність реклами, збагачуючи її зміст за допомогою інноваційних візуальних і наративних рішень, що відповідають динаміці сучасної культури. Це, у свою чергу, формує більш глибокий зв'язок між рекламним повідомленням і глядачем, забезпечуючи зростання ефективності рекламної комунікації.

Загалом, застосування метамодерних принципів у рекламі сприяє створенню естетично складних і водночас емоційно зрозумілих образів, що надають можливість брендам досягати емоційного залучення аудиторії. Такий підхід є особливо акту-

альним на тлі культурного контексту нашої епохи, де четверта промислова революція, за словами Клауса Шваба, змінює не лише технології, а й самосприйняття людей (Schwab, 2017). Метамодерн, як глобальна ментальна парадигма, враховує ці зміни та адаптує мистецтво і рекламу під нові соціальні і культурні виклики, формуючи рекламні продукти, які апелюють не лише до раціонального, а й до глибинних емоційних потреб глядача.

У своїй статті українська дослідниця Олена Оніщенко детально розглядає феномен метамодернізму, який окремі європейські культурологи визначають як наступний етап розвитку після модернізму та постмодернізму. Вона наголошує на важливості цього поняття для розуміння сучасного мистецтва, адже метамодернізм поєднує в собі різні естетичні стратегії, що виходять за межі звичної постмодерністської іронії та критики, натомість прагнучи нової «естетичної чуттєвості» (quirky) та створення багатозначних емоційних смислів.

Метамодернізм, за Оніщенко, надає можливість одночасного перебування «між» і «після» постмодернізму, що відкриває простір для нових форм художнього вираження. Відтак він стає певним «філософським фігурним» феноменом, який спонукає митців не лише до іронічного цитування, а й до рефлексії над глибиною та автентичністю культурних явищ. Саме завдяки цьому метамодернізм слугує основою для розвитку інноваційних підходів у сучасному мистецтві, зокрема в аудіовізуальній сфері, де такі підходи сприяють створенню більш глибокого зв'язку з аудиторією (Оніщенко, 2021).

Слід зазначити, що *постіронія* – своєрідний апгрейд постмодерної іронії – найбільш фундаментальна властивість метамодерну. Постіронію можна визначити як подвійний переворот висловлювання: прямий меседж спочатку іронічно перевертається, а потім ніби перевертається ще раз, знаходячи нову прямоту. Якщо іронічне висловлювання вдає, що воно – правда (і тим самим спростовує висловлене), то постіронічне вдає, що воно – неправда (і тим самим висловлене підтверджує).

У стиранні іронія постмодерну долається, але залишається глибоко всередині як складова складного висловлювання: метамодерн втомлюється від іронії постмодерну, але вже не може дивитися на світ без неї – тому іронія продовжує бути включена до нього.

Теоретики говорять про осциляцію як найважливіше для метамодерного поняття – маючи на

увазі смислові коливання між прямим висловом та іронією. Проте залучення поняття «вагання» видається не зовсім точним: у метамодерні пряме висловлювання та іронія не змінюють одне одного, а співіснують у єдності.

Отже, підсумовуючи, можемо сказати, що серед інших ознак метамодернізму виділяють такі (Turner, 2015):

- віртуалізація простору соціальних взаємодій (комунікації для людей);
- незалежність об'єкта від автора (наприклад, образи, створені однією людиною, згодом можуть використовуватись і змінюватись безліччю інших людей так, що внаслідок багаторазових змін люди стають співавторами);
- багатовимірність, багатоплановість, розгалуження (наприклад, кінопоселення, серіали для окремих персонажів);
- поєднання непокінченого (ностальгії та футуризму, глобального та локального).

Використання постіронії є одним із найпопулярніших прийомів метамодерну, що використовуються рекламовиробниками. Цей інструмент дає змогу створити динамічний стиль спілкування між компанією та аудиторією, що поєднує в собі іронію та щирість, а також обернути негатив у перевагу, не приховуючи недоліків, а подаючи їх нарівні з позитивними сторонами.

Ці інструменти, головна мета яких полягає у збереженні щирості під час осциляції між модерністським ідеалізмом і постмодерністським скепсисом, наголосив письменник Грег Дембер у своїй статті «Після постмодернізму: одинадцять метамодерністичних методів у мистецтві» (Dember, 2024).

Розглянемо, як ці поняття реалізуються в створенні креативного контенту соцмереж на прикладі гумористичних рилзів на інстаграм-сторінці Креативної студії «Думи».

Відео «І не кажіть, що у вас не так» демонструє метамодерністські елементи, які виражаються через прийоми постіронії, осциляції та запозичення авторства. Постіронія проявляється через змішання іронічного підходу та щирих емоційних акцентів: глядач одночасно відчуває справжність емоцій від реальних життєвих ситуацій, те, що йому близьке, але й іронічний сум теж від «життєвості» ситуації і неможливості її змінити, що створює неоднозначне сприйняття. Наприклад, використання навмисного перебільшення

у сценах побутових ситуацій артикулює комічний аспект, тоді як щирі реакції героїв додають глибину й драматизм, викликаючи співпереживання.

Приєм осциляції виражається через постійні коливання між різними емоційними станами та стилями. Відео переходить від наївних в світlich сцен до темних і серйозних, створюючи емоційну напругу. Зміни в кольоровій гамі – від пастельних тонів до насичених, контрастних кольорів – підсилюють цей ефект. Наприклад, сцена, де умовний герой радіє успіху («*прийшов на роботу у новому луці*»), раптово змінюється на сцену з провалом («*на роботі треба працювати*»), що викликає відчуття емоційної нестабільності у глядача.

Запозичення авторства реалізується через використання популярних мемів та інтернет-культури. Ці елементи вплітаються у відео, створюючи знайомі асоціації та наголошуючи умовність і штучність зображуваного світу. Меметичні кадри слугують встановленню зв'язку з глядачем, використовуючи колективну пам'ять і культурні коди, що впізнаються аудиторією.

Таким чином, відео «І не кажіть, що у вас не так» успішно застосовує метамодерністські прийоми, створюючи багатоплановий та емоційно насичений наратив. Це дає глядачу можливість одночасно відчувати протилежні емоції та занурюватися у світ невизначеності, який є характерним для сучасної культурної парадигми. Водночас тут використані всі інструменти створення контенту: текстовий код, аудіальний ряд, візуальний ряд з мемами.

Постіронія у відео «З п'ятницею, дельфіни!» проявляється через суміш іронічного підходу та щирих емоційних акцентів, що створює глибокий емоційний зв'язок із глядачем. У відео використана аудіопародія на пісню «Symphony» від Clean Bandit (feat. Zara Larsson), яка слугує яскравим прикладом метамодерністських наративів. **Пародійний текст** «Я хотів би бути як ці дельфіни, аби в морі плавати вільно так. Дельфіни! Це життя гівно, скажімо так. Заберіть мене, бо я муда» – створює постіронічний ефект, де комічне та драматичне співіснують одночасно. Глядач, сприймаючи цей текст, може відчути і сміх, і сум, що є характерним для постіронії.

Осциляція між різними емоційними станами та стилями виражається через контраст між текстом і візуальним рядом. «Моя остання нервова клітина в п'ятницю» (нервова клітина як герой ро-

лика і маніфестується **текстовою семою**) виступає символом емоційного виснаження та безнадії, тоді як візуальний ряд яскравий і життєствердний, наповнений веселими та оптимістичними образами. Ця дисонансна комбінація створює емоційну напругу, яка змушує глядача одночасно відчувати суперечливі почуття – від наївного бажання до втечі до гострого усвідомлення реальності.

Таке поєднання відповідає метамодерністській естетиці, яка характеризується одночасним прийняттям і відстороненням, глибиною й поверхневистю, серйозністю та іронією. Використання запозичених елементів, таких як популярні меми та пісні, додає додатковий шар значень, створюючи багатопланову наративну структуру, яка є типовою для метамодерну.

Ще один відеоролик «Як ваше мост вандерфул тайм?» демонструє використання метамодерністських прийомів, зокрема таке поняття, яке використав Дембер, як «**метамеланхолія**». Це поєднання *дитячого наївного захвату і дорослих справжніх переживань*. Формуючи ефект «гойдалки» між різними емоційними полюсами, метамеланхолія досягається у ролику використанням знайомої усім з дитинства пісні про Різдво «*It's a most wonderful time of the year*» та сценами «*робочої напруги*» героя, що виражається у текстових перебивках з використанням обценної лексики у тому числі, тобто поєднанням непоєднуваного по суті. Постіронічний підтекст чудово виражається також завдяки аудіо: час року, який найдивовижніший, водночас у корпоративному світі найбільш напружений: «*грудень кожного маркетолога*». У метамодерному контексті використання маскотів з примітивною рисовкою в усіх роликах стає символом колективної ідентичності та спільних переживань. Ці персонажі, які можуть бути як живими, так і неживими, створюють емоційний місток між брендом і споживачем, вносячи елементи іронії та відчуття близькості. Об'єднуючи всі ролики, маскот виконує роль спільного наративу, що дає змогу глядачеві відчувати себе частиною більшої історії, відображаючи метамодерний підхід до комунікації, який прагне до синтезу серйозності та грайливості, а також спрощення складних ідей через зрозумілі образи. Цей явище не лише формує нову естетику, а й запрошує до глибшого осмислення споживачьких взаємодій у світі, де межа між реальним і уявним стає дедалі розмитішою.

Висновки. Таким чином, наприкінці статті можна встановити, що інструментами створення рекламних текстів в епоху метамодерну є такі: використання постіронії; поєднання непоєднуваного; віртуалізація комунікації для людей; незалежність об'єкта від автора; багатовимірність та багатоплановість; примітивність (персонажа, відеоряду); метарефлексивність (життя-як-кіно); осциляція між протилежностями; метамеланхолію. Знання таких інструментів може сприяти створенню нестандартної реклами, що вирізняється. Це актуально в умовах великої кількості контенту та пересиченості аудиторії. У результаті дослідження визначено, що використання метамодерністських елементів у креативному контенті онлайн-платформ забезпечує емоційний резонанс і сприяє формуванню глибокого зв'язку між брендом і аудиторією. Впровадження постіронії та осциляції між різними емоційними станами дає змогу наголосити актуальність комунікації для сучасної людини, яка переживає водночас серйозність і легкість, ностальгію і новаторство. Сучасні інструменти метамодерністського підходу, як-от метамеланхолія, багатоплановість, віртуалізація образів і незалежність об'єкта від автора, значно розширюють можливості рекламного дискурсу в умовах насиченого інформаційного середовища.

Застосування принципів метамодерну в рекламному контенті дає можливість не лише привертати увагу аудиторії, а й створювати стійкі асоціації та емоційний зв'язок із брендом, що є необхідним для успіху в епоху соціальних мереж.

Джерела та література

- Andersen, L. R. (2019). *Metamodernity* (Paper Based on the book *Metamodernity: Meaning and Hope in a Complex World*). A Nordic Bildung Food for Thought. 17 p.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacra and Simulation*. Originally published in French by Editions Galilee. Retrieved from: <https://0ducks.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/12/simulacra-and-simulation-by-jean-baudrillard.pdf> (дата звернення: 22.10.2024).
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press. P. 345.
- Dember, G. (2024). *Say Hello to Metamodernism!: Understanding Today's Culture of Ironesty, Felt Experience, and Empathic Reflexivity*. Retrieved from: <https://www.exactrush.com/say-hello-to-metamodernism> (дата звернення: 22.10.2024).
- Dumy creative studio (n.d.). Instagram profile. *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/dumy.creative/> (дата звернення 30.10. 2024).
- Freinacht, H. (2020, March 10). *Metamodern View of the Human Being*. Metamoderna. Retrieved from: <http://surl.li/mtukw> (дата звернення: 22.10.2024).
- Hall, L. M., & Bodenhamer, B. G. (2006). *Figuring Out People: Reading People Using Meta-Programs*. Neuro-Semantics Publications.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Canada: McGraw-Hill. Retrieved from <https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf> (дата звернення: 22.10.2024).
- Postmodernism (2005). *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. First published Fri Sep 30, 2005; substantive revision Thu Feb 5, 2015. Retrieved from: <https://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/#5:~:text=Postmodernism,Feb%205%2C%202015> (дата звернення: 22.10.2024).
- Schwab, K. (2017). *The Fourth Industrial Revolution*. Portfolio. 192 p. Retrieved from: https://books.google.com.ua/books/about/The_Fourth_Industrial_Revolution.html?id=9hgXvgAACAAJ&redir_esc=y (дата звернення: 22.10.2024).
- Taylor, C., & Carlson, L. (2021). The future of advertising research: new directions and research needs. *Journal of Marketing Theory and Practice*. Nr 29. P. 1-12.
- Toth, J. (2010). *The Passing of Postmodernism*. New York: State University of New York.
- Turner, L. (2015, January 12). *Metamodernism: A Brief Introduction. Notes on Metamodernism*. Retrieved from: <https://luketurner.com/metamodernism-a-brief-introduction> (дата звернення: 22.10.2024).
- Turner, L. *Metamodernist Manifesto*. Retrieved from <http://www.metamodernism.org> (дата звернення: 22.10.2024).
- Vermeulen, T., & Akker, R. *Notes on metamodernism*. Retrieved from <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf> (дата звернення: 22.10.2024).
- Zavarzadeh, M. (1975). The apocalyptic fact and the eclipse of fiction in recent American prose narratives. *Journal of American Studies*, Nr 9 (1). P. 75.
- Алфьоров, А. М., & Алфьорова, З. І. (2023). Секторальна морфологія сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва як креативної індустрії: постановка проблеми. *Культура України*. Вип. 81. Розділ Мистецтвознавство. С. 34-49. URL: <http://ku-khsac.in.ua/article/view/288188> (дата звернення: 10.11.2024).
- Висоцька, О. Є. (2024). Інтерпретація феномену соціального контролю у постмодернізмі та метамодернізмі. *Epistemological Studies in Philosophy, Social and Political Sciences*, Nr 7 (1). URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Vysotska_Olha/Interpretatsiia_fenomeny_sotsialnoho_kontroliu_u

- postmodernizmi_ta_metamodernizmi.pdf (дата звернення: 22.10.2024).
- Гайдук, Н. А., & Тарапатов, М. М. (2022). Теоретичне підґрунтя метамодернізму як нової форми сучасної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*, № 1. С. 30-35.
- Железняк, С. В. (2021). Трансформації сучасної аудіо-візуальної культури в контексті наукових гуманітарних концепцій. *Питання культурології*, № 38. С. 76-84. URL : <http://issues-culture-knukim.pp.ua/article/view/245704> (дата звернення: 10.11.2024).
- Короленко, Е. О. (2024). *Соціокультурні метаморфози сучасної івентіндустрії*. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» (галузь знань 03 «Гуманітарні науки»). Міністерство освіти і науки України, Київський національний університет культури і мистецтв Київ. URL: <https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/diser/korolenko/diskorolenko.pdf> (дата звернення: 22.10.2024).
- Онищенко, О. І. (2021). Метамодернізм: теоретична реальність чи «Фігура Філософії»? *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 27-28. Розділ Культурологія. С. 137-144. URL : <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/238837> (дата звернення: 10.11.2024).
- Прищенко, С. В. (2016). Художня образність у рекламі в умовах соціокультурних трансформацій ХХ – ХХІ ст. Парадигма пізнання: *Гуманітарні питання*, № 9 (20). URL: <https://www.naukajournal.org/index.php/Paradigm/article/view/1063/1188> (дата звернення: 22.10.2024).
- Соловйова, І. І. (2023). *Трансгуманізм метамодерну*. Наукове пізнання: Методологія та технологія, № 1 (51). С. 43-49. URL: http://np.pdpu.od.ua/1_2023/7.pdf (дата звернення: 22.10.2024).
- Третяк, О. (2011). Постмодернізм. Див.: *Політична енциклопедія*. Редкол.: Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови) та ін. Київ: Парламентське видавництво. С. 602-603.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press. P. 345.
- Dember, G. (2024). *Say Hello to Metamodernism!: Understanding Today's Culture of Ironesty, Felt Experience, and Empathic Reflexivity*. Retrieved from: <https://www.exactrush.com/say-hello-to-metamodernism> (дата звернення: 22.10.2024).
- Dumy creative studio (n.d.). Instagram profile. *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/dumy.creative/> (дата звернення 30.10. 2024).
- Freinacht, H. (2020, March 10). *Metamodern View of the Human Being*. Metamoderna. Retrieved from: <http://surl.li/mtukw> (дата звернення: 22.10.2024).
- Hall, L. M., & Bodenhamer, B. G. (2006). *Figuring Out People: Reading People Using Meta-Programs*. Neuro-Semantics Publications.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Canada: McGraw-Hill. Retrieved from: <https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf> (дата звернення: 22.10.2024).
- Postmodernism (2005). *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. First published Fri Sep 30, 2005; substantive revision Thu Feb 5, 2015. Retrieved from: <https://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/#5:~:text=Postmodernism,Feb%20%2C%202015> (дата звернення: 22.10.2024).
- Schwab, K. (2017). *The Fourth Industrial Revolution*. Portfolio. 192 p. Retrieved from: https://books.google.com.ua/books/about/The_Fourth_Industrial_Revolution.html?id=9hgXvgAACAAJ&redir_esc=y (дата звернення: 22.10.2024).
- Taylor, C., & Carlson, L. (2021). The future of advertising research: new directions and research needs. *Journal of Marketing Theory and Practice*, Nr 29. P. 1-12.
- Toth, J. (2010). *The Passing of Postmodernism*. New York: State University of New York.
- Turner, L. (2015, January 12). *Metamodernism: A Brief Introduction. Notes on Metamodernism*. Retrieved from: <https://luketurner.com/metamodernism-a-brief-introduction> (дата звернення: 22.10.2024).
- Turner, L. *Metamodernist Manifesto*. Retrieved from: <http://www.metamodernism.org> (дата звернення: 22.10.2024).
- Vermeulen, T., & Akker, R. *Notes on metamodernism*. Retrieved from: <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf> (дата звернення: 22.10.2024).
- Zavarzadeh, M. (1975). The apocalyptic fact and the eclipse of fiction in recent American prose narratives. *Journal of American Studies*, Nr 9 (1). P. 75.
- Alforov, A. M., & Alforova, Z. I. (2023). Sektoralna morfolohiia sfery audiovizualnoho mystetstva ta vyrobnytstva yak kreatyvnoi industrii: postanovka problemy [Sectoral morphology of the audiovisual art and production sphere as a creative industry: problem state-

References

- Andersen, L. R. (2019). *Metamodernity* (Paper Based on the book *Metamodernity: Meaning and Hope in a Complex World*). A Nordic Bildung Food for Thought. 17 p.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacra and Simulation*. Originally published in French by Editions Galilee. Retrieved from <https://0ducks.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/12/simulacra-and-simulation-by-jean-baudrillard.pdf> (дата звернення: 22.10.2024).

- ment]. *Kultura Ukrainy*. Vyp. 81. Rozdil Mystetstvoznavstvo. P. 34-49. Retrieved from: <http://ku-khsac.in.ua/article/view/288188> (Access date: 10.11.2024). [in Ukrainian]
- Vysotska, O. Ye. (2024). Interpretatsiia fenomenu sotsialnoho kontroliu u Postmodernizmi ta metamodernizmi [Interpretation of the phenomenon of social control in postmodernism and metamodernism]. *Epistemological Studies in Philosophy, Social and Political Sciences*, Nr 7 (1). Retrieved from: https://shron1.chtyvo.org.ua/Vysotska_Olha/Interpretatsiia_fenomenu_sotsialnoho_kontroliu_u_postmodernizmi_ta_metamodernizmi.pdf (Access date: 22.10.2024). [in Ukrainian]
- Haiduk, N. A., & Tarapatov, M. M. (2022). Teoretychne pidhruntia metamodernizmu yak novoi formy suchasnoi kultury [Theoretical basis of metamodernism as a new form of modern culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: nauk. Zhurnal*. Nr 1. P. 30-35. [in Ukrainian]
- Zheliezniak, S. V. (2021). Transformatsii suchasnoi audiovizualnoi kultury v konteksti naukovykh humanitarnykh kontseptsii [Transformations of modern audiovisual culture in the context of scientific humanitarian concepts]. *Pytannia kulturolohii*, Nr 38. P. 76-84. Retrieved from: (Access date: 10.11.2024). [in Ukrainian]
- Korolenko, E. O. (2024). Sotsiokulturni metamorfozy suchasnoi iventindustrii [Sociocultural metamorphoses of the modern event industry]. *Kvalifikatsiina naukova pratsia na pravakh rukopysu. Dysertatsiia na здобuttia stupenia doktora filosofii za spetsialnistiu 034 «Kulturolohiia»* (haluz znan 03 «Humanitarni nauky»). Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy, Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, Kyiv. Retrieved from: <https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/diser/korolenko/diserkorolenko.pdf> (Access date: 22.10.2024). [in Ukrainian]
- Onishchenko, O. I. (2021). Metamodernizm: teoretychna realnist chy «Fiura Filosofii»? [Metamodernism: theoretical reality or «Philosophy Figure»?]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 27-28. Rozdil Kulturologiia. P. 137-144. Retrieved from: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/238837> (Access date: 10.11.2024). [in Ukrainian]
- Pryshchenko, S. V. (2016). Khudozhnia obraznist u reklamakh v umovakh sotsiokulturnykh transformatsii XX – XXI st. [Artistic imagery in advertising in the context of sociocultural transformations of the 20th and 21st centuries]. *Paradyhma piznannia: Humanitarni pytannia*, Nr 9 (20). Retrieved from: <https://www.naukajournal.org/index.php/Paradigm/article/view/1063/1188> (Access date: 22.10.2024). [in Ukrainian]
- Soloviova, I. I. (2023). Transhumanizm metamodernu [Transhumanism of metamodernism]. *Naukove piznannia: Metodolohiia ta tekhnolohiia*. Nr. 1 (51). P. 43-49. Retrieved from: http://np.pdpu.od.ua/1_2023/7.pdf (Access date: 22.10.2024). [in Ukrainian]
- Tretiak, O. (2011). Postmodernizm [Postmodernism]. In *Politychna entsyklopediia* Redkol.: Yu. Levenets (Holova), Yu. Shapoval (Zast. holovy) ta in. Kyiv: Parlamentske vydavnytstvo. P. 602-603. [in Ukrainian]

Dmytro Ulanovskyi

Elements of metamodernism in the creative content of online platforms

Abstract. Objective. The article explores the specific application of metamodern elements in the creative content of online platforms, focusing particularly on Instagram video clips. This work examines key metamodern approaches such as post-irony, oscillation, the juxtaposition of opposites, and meta-melancholy, which enable brands to engage audiences on an emotional level. **Research methodology.** The study employs a content analysis method of creative advertising clips posted on online platforms, using a semiotic and analytical approach. **Scientific novelty.** This research is the first to examine metamodern elements in the context of social media advertising, with particular attention to emotional-visual codes that combine seriousness with irony and innovation with nostalgia. **Conclusions.** Metamodern tools—such as post-irony, image primitivism, multidimensionality, meta-reflexivity, and oscillation between opposites – are effective in creating emotionally engaging content that stands out amid the vast array of media in the modern information landscape.

Keywords: metamodern, metamodernism, discourse, advertising, commercial, creative content, social networks, audiovisual means.

Полонський Валерій Геннадійович,
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 Theatricals
Organization after named I. D. Bezgin
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА ЄВРЕЙСЬКОЇ МЕНШИНИ УКРАЇНИ: ІСТОРІЯ І СЬОГОДЕННЯ

Анотація. Мета статті – дослідити багатовікову історію проживання єврейської меншини України, виявити розвиток її унікальної культури, музичного, театрального мистецтва; знайти ознаки перетину та взаємовпливу української та юдейської народної культури, що значно збагатили мистецтво обох народів. Розглянути трансформаційні процеси, спрямовані на підтримку культури та мистецтва національних меншин з боку Української держави у контексті сьогодення й виявити вплив іноземних благодійних фондів на розвиток культури та мистецтва єврейської національної меншини України. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми були застосовані історичний метод, за допомогою якого були досліджені умови проживання та розвитку єврейської меншини в Україні; метод періодизації, що надає можливість структурувати історичні періоди розвитку мистецтва єврейської меншини; аналітичний метод, необхідний для вивчення впливу благодійних фондів на розвиток мистецтва національних меншин в Україні; історико-політичний метод – для виявлення політичних і законодавчих змін у політичному та законотворчому полі сучасної Української держави. **Наукова новизна** дослідження полягає у висвітленні взаємного впливу української культури та культури єврейської меншини України, проведенні характеристики сучасного стану культурного розвитку національної меншини. Вперше зроблено аналіз роботи єврейських благодійних міжнародних фондів, що опікуються розвитком мистецтва єврейської громади України. **Висновки.** Окреслено історичні аспекти багатовікового життя єврейської меншини України, взаємопроникнення культур і мистецтва двох народів: панівної української культури та культури єврейської меншини. Наголошено на трансформаційних політичних і законодавчих процесах сучасної Української держави, які спрямовані на розвиток самобутньої культури всіх національних меншин, що проживають на території України. Вперше досліджена діяльність благодійних єврейських організацій на прикладі роботи Американського розподільчого комітету «Джойнт», Сумського єврейського фонду «Хесед-Хаїм», Львівського всеукраїнського єврейського благодійного фонду «Хесед-Ар'є», Харківського єврейського культурного центру «Бейт Дан», Харківського громадського центру «WOHL» і вплив на розвиток мистецтва єврейської меншини України цих іноземних благодійних фондів, специфіку їх роботи з державою та меншинами, що створить можливість у майбутньому покращити взаємодію між українськими та єврейськими мистецькими колективами.

Ключові слова: мультикультурність, народна творчість, волонтерство, благодійництво, національні меншини, єврейська меншина України, Українська держава, філантропія, благодійні фонди, аматорські театри.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Україна є найбільшою європейською країною, до складу якої входять понад 100 національних меншин. Актуальність статті ґрунтується на факті взаємодії культур та мистецтва національних меншин з українським мистецтвом, що показана на прикладі вдалого розвитку єврейської національної меншини України. Гонитва за політичними дивідендами, недосконалість Законодавства, іноді легковажне ставлення до розвитку української культури (у тому числі й до розвитку культур усіх народів, що мешкають на території держави) деяких політичних діячів на початку відбудови країни після набуття незалежності, унеможливило сталий розвиток будь-яких видів мистецтва через брак державного фінансування, що у свою чергу спричинило необхідність запрошення до співпраці з іноземними благодійними фондами, орієнтованими на підтримку культури, у тому числі й культур національних меншин.

У статті відображений позитивний вплив іноземних фондів на розвиток мистецтва на прикладі відновлення мистецьких традицій єврейської національної меншини України. При цьому усвідомлюємо, що надалі постане необхідність дослідити діяльність іноземних благодійних фондів, які опікуються культурою національних меншин не лише в контексті фінансової допомоги розвитку мистецтва, а й проаналізувати негативну діяльність деяких фондів через їх вплив на політичні настрої суспільства, що в свою чергу стало одним із чинників до початку війни країною-агресоркою проти України.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Осмислення теоретичних розвідок і публіцистичних статей, в яких порушується зазначена проблема, дає підстави визначити наступне: до теми розвитку мистецтва єврейської меншини зверталися дослідники історії єврейського музичного та театрално-видовищного фольклору, а також дослідники історії театралного мистецтва в Україні. Серед імен цих дослідників насамперед треба згадати ім'я видатного дослідника та збирача єврейського народного музичного фольклору Мойсея Береговського, який зміг зібрати, розшифрувати велику кількість народної музики та пісень єврейської меншини, що проживала в Україні. А також зібрати та зберегти зразки народного обрядового театрално-видовищного мистецтва – Пурімшпіль. Його багаторічне дослідження у 5-ти томах зараз зберігається у фондах Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. На жаль, тру-

ди видатного дослідника єврейського народного мистецтва й досі не опубліковані в повному обсязі, хоча колекція народного музичного мистецтва єврейської меншини, яку зміг зібрати та записати на воскові валики фонографа М. Береговський, переписана на сучасні носії інформації та визнана організацією ЮНЕСКО всесвітньою нематеріальною спадщиною (Ривкіна, ЕР). Історії та розвитку єврейського театру в Україні, взаємовпливу театралного мистецтва у роботі українських та єврейських театрів приділяли увагу: І. Ян у своєму дисертаційному дослідженні на здобуття наукового ступеня доктор мистецтвознавства «Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини ХІХ – початку ХХ століття» та у науковій статті «Особливості творчої взаємодії українського музично-драматичного театру з етнічними театрами національних меншин Наддніпрянської України: кінець ХІХ – початок ХХ ст.»; І. Мелешкіна у науковій статті «Театр корифеїв і єврейський театр: перехресні стежки»; Ю. Полякова у статті «Гастролі єврейської трупи Фішзона у Харкові на початку ХХ століття». В цих наукових працях дослідники висвітлили історичні аспекти розвитку єврейського театралного мистецтва в Україні з 1876 року – по початок ХХ століття. Особливу увагу І. Ян приділила «зміцненню етнокультурних зв'язків» між українським та єврейським театром на прикладі творчої роботи театру під орудою М. Садовського у 1907 році; І. Мелешкіна наголосила на зміцненні драматичного репертуару цього театру за рахунок єврейських драматургів. Велику увагу музичному народному мистецтву єврейської меншини України у своїх роботах приділяла Р. Гусак, яка досліджувала мистецтво «Клейзмерських музикантів», що жили на Поділлі.

Дбайливе ставлення з боку владних органів і всебічне сприяння розвитку культури та мистецтва народів, які проживають на теренах нашої великої країни, не лише мають позитивно впливати на загальноукраїнське мистецтво, а й наголошувати демократичні цінності нашої держави на міжнародному рівні, що є актуальним завданням держави для входження в Євросоюз. Дослідники, фахівці різних галузей гуманітарного знання ще мусять переосмислити вплив культур національних меншин на розвиток мистецтва України вже на сучасному рівні. Наразі джерельна база, що досліджує сучасне мистецтво національних меншин України, в тому числі й мистецтво єврейської мен-

шини є незначною й окреслена лише публікаціями в мистецьких журналах, соціальних мережах, блогах окремих діячів культури та мистецтва, інтернет-ресурсах та інтерв'ю в ЗМІ.

Мета статті:

- на підґрунті наукових статей, досліджень, дописів у соціальних мережах, інтерв'ю в ЗМІ та матеріалів з інтернет-ресурсів простежити історію культури, розвитку народного, музичного й театрального мистецтва єврейської меншини, яка проживає в Україні;

- виявити позитивний і негативний вплив міжнародних благодійних фондів на розвиток культури національних меншин України в контексті сучасного часу;

- розглянути трансформаційні процеси, спрямовані на підтримку культури та мистецтва національних меншин після здобуття незалежності, й переосмислення історичних подій, які сьогодні проживає Українська держава;

- висвітлити особливості діяльності міжнародних єврейських благодійних фондів, що підтримують та розвивають мистецтво єврейської меншини України.

Виклад основного матеріалу. З прадавнього періоду релігія, культура та мистецтво були одними з основних чинників розвитку людства. Чим більш розвинутою ставала культура тієї чи іншої громади, тим сильнішою ставала громада, тим більше наповнювалася новими мешканцями, які привносили в життя панівного суспільства свої традиції, релігійні та побутові обряди та мистецтво. З часів Стародавніх Греції та Риму національні культура та мистецтво завжди поповнювалися завдяки національним меншинам, які мешкали на теренах цих величезних імперій. Так, є беззаперечним вплив культури Месопотамії на мистецтво прадавньої Греції у вигляді музичних ладів, музичних інструментів (*Bikimedia*. «Музика Месопотамії», EP). Не піддається сумніву вплив грецької меншини на розвиток мистецтва Стародавнього Риму – театральне, музичне, художнє мистецтва, релігійні обряди, що їх римляни вважали суто національними, мали своє коріння саме у впливі грецької громади на розвиток культури Римської Імперії (*Освіта. UA*, EP). Особливе місце у розвитку культури Стародавнього Риму, а згодом практично всіх національних культур світу за винятком культур і мистецтва країн південно-східної Азії посідає релігійна культура маленької національної єврейської меншини, осідок якої входив до складу Римської Імперії. Саме релігійна культура однієї з багатьох мо-

нотеїстичних іудейських сект подарувала людству християнство, а згодом й ісламську релігію. Те саме можна сказати й про вплив культур національних меншин на розвиток мистецтва азійських великих країн прадавнього часу.

Україна не є винятком з попереднього ствердження. В середні віки Київська Русь завдяки війнам, родинним зв'язкам або мирним шляхом перетворилася в надзвичайно велику європейську країну. З кордонами від Чорного моря на півдні до Балтійського моря на півночі, від Польщі на заході до Хозарського каганату на сході, Київська Русь вбирала в себе велику кількість національних меншин з їх традиціями, культурою, обрядами, народним мистецтвом, що згодом перетворювалися на національну українську культуру.

Не применшуючи важливість впливу скандинавської, грецької, римської, тюркської культур на розвиток національної культури України, в цій статті нам цікаво простежити, яким чином перетиналися національні культури єврейської меншини та панівної національної культури української нації. З історичних джерел відомо, що перші євреї з'явилися на території Київської Русі вже від самого початку існування держави. Насамперед це не є надзвичайне явище – через сусідство з великим Хозарським каганатом, де панівною релігією нарівні з ісламом був іудаїзм; культура, абетка, традиції та обряди вищих верств населення цієї країни були суто юдейськими, хоча велику кількість мешканців – іудеїв у жодному разі не можна було назвати меншиною (*Bikimedia*. «Хозарський каганат», EP). Тож і національні традиції та культура обох країн, які мали взаємний кордон, перетиналися та взаємозбагачувалися. Вже у X столітті в Києві існувала єврейська громада, отож традиції, релігійні обряди та свята євреїв були відомі громадянам Київської Русі («Хозарський каганат». EP; Гриневич&Гриневич, EP). Як приклад, можна навести традиції святкування світлого іудейського свята Ханука, цікавого своєю театральністю. Перемога світла над темрявою, театральні за ознаками обряди підтримування вогню у ханукії – святковому підсвічнику – перейшли в театральні обряди святкування Різдва Христового, де обов'язковим атрибутом є носіння патериці з Різдвяної зіркою, яка теж втілює собою образ перемоги світла над темрявою. Цікавим є й зворотне поглинання культурних традицій національними меншинами. З дохристиянських часів впливовим і веселим святом Київської Русі

вважалося святкування Масниці. Обрядово-театральні традиції цього свята перейшли в середині XVI століття до обрядів юдейської меншини, коли під час святкування свята Пурім поряд з обов'язковим читанням сувою Естер, юдеї почали святкувати це свято із використанням театральних дійства – пурімшпілю, хоча традиції театральних вистав під час святкування свята Пурім народилися у Німеччині, але дуже швидко стали популярними у єврейської меншини України та набули ознак святкування Масниці: гумористичності, карнавалу, театральності, в яких Дідух – втілення зими, холоду та негараздів перетворився на Амана – одного з перших антисемітів світу. При цьому й першого, й другого під час цих театральних обрядів чекає один кінець – страта.

Від часів руйнування Київської Русі татаро-монгольськими загарбниками, іудейська національна меншина вимушено переїжджає в країни Західної Європи та у Велике Князівство Литовське, частиною якого стає й Україна. При цьому культурні та мистецькі традиції меншини збагачуються новою мовою, музикою, європейською культурою, яка й до сучасного часу називається культурою ідиш – тобто культурою європейських євреїв. Під час руїни та першого масового знищення євреїв в Україні на тлі релігійної неприязні, єврейська меншина практично зникла, але вже від початку XVIII століття, з відновленням добросусідських відносин між українцями та євреями, чисельність меншини зростає, що в свою чергу стимулює взаємозбагачення культурних традицій і мистецтва обох народів.

У цей час з'являється нова течія у релігії європейських іудеїв – хасидизм, що вважає, нібито справжнє спілкування з богом можливе тільки через емоційність і радість (*Вікіпедія. Хасидизм*, ЕР). Тож від цього часу можна вважати народне мистецтво єврейської меншини початком професійного мистецтва. Адже хасидизм вплинув на розквіт музичного мистецтва ідиш, а згодом і на театральне мистецтво.

Наприкінці XVIII століття, у 1791 році, вийшов ганебний царський указ про так звану «смугу осілості», який забороняв євреям проживання за межами населених пунктів, зазначених у цьому указі (Любченко, ЕР). Хоча цей документ був яскравим прикладом державного антисемітизму, але це дало можливість українському аматорському мистецтву збагатитися новими формами, мелодіями, традиціями. В той самий час неможливо не наголосити на

взаємопроникненні національних культур у мистецтво національних громад України. За приклад, можна взяти діяльність напіваматорських – напівпрофесійних музичних колективів, що існували на території України, починаючи з XVIII століття. Хоча всі вони називалися по-різному: троїсті музики в українській культурі, лаутари – музичні колективи півдня України та клейзмерські музики в культурі ідиш, – але всі мали однакові ознаки: музичний супровід весільних обрядів, обрядових дійств та інших будь-яких свят, передача знань та умінь безпосередньо від вчителя до учня, фінансове забезпечення завдяки професійній діяльності. При цьому вплив однієї національної музичної традиції на іншу можна побачити неозброєним оком через назви музичних творів і пісень. Велика кількість так званих «молдовенясок» у творчості троїстих музик і клейзмерів, однакові мелодії та гармонії багатьох творів. А в творчості клейзмерських музик ще й наявна велика кількість українських назв і текстів у пісенній творчості – дуже популярні й зараз пісні культури ідиш перейняли музичну основу з українських народних пісень, а інколи просто мають назви суто українською мовою: «Катерина-молодиця», «Не журіться, хлопці», «Варенички» та ще безліч музичних творів під окремою назвою «коломийки».

В останній чверті XIX століття, практично з появою професійного українського театру на теренах України, з'являється й професійний єврейський театр. Починаючи з 1876 року діє професійна мандрівна трупа під орудою А. Гольфадена (Київський державний єврейський театр, ЕР). Однакові жанрові риси українського національного театру та єврейського театру в Україні дають нам можливість знову стверджувати про мультикультурність мистецтва України. В обох випадках основною жанровою складовою є те, що й український і єврейський театри за основою були музично-драматичні. У всіх трупах українських класиків театрального мистецтва в репертуарі обов'язково були так звані «оперетки», як свої вистави іноді називали великі корифеї українського театального мистецтва. Це ж саме явище простежується й у репертуарі трупи А. Гольфадена. У дисертаційному дослідженні «Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини XIX початку XX століття» на здобуття наукового ступеня доктор мистецтвознавства українська науковиця Ірина Ян демонструє взаємовплив українського та єврейського театрів

на початку XX століття. Досліджуючи діяльність театру під орудою українського класика театраль-ного мистецтва М. Садовського у 1907 році, І. Ян наголошує на «зміцненні етнокультурних зв'язків» між українським та єврейським театром у вигляді «обміну режисерським та акторським досвідом, а також перебуванні єврейських акторів, музикантів у складі української трупи». Одночасно І. Ян дослідила, що у репертуарі першого стаціонарного українського театру з'являються вистави, створені єврейськими драматургами: «Відтак у той час п'єси «Суламіф» А. Гольдфадена, «Міреле Ефрос», «Хасе ді Ісойме» («Хася-сиротина»), «Ді Шхіте» («Бійня») «За синім морем» («Крейцера соната») Я. Гордіна, «Бог помсти» Л. Аша й ін. були популярними не лише в єврейському, а й в українському середовищі» (Ян, 2021, с. 133). Інша науковиця й історикиня єврейського театраль-ного мистецтва в Україні І. Мелешкіна у своїй науковій статті «Театр корифеїв та єврейський театр: перехресні стежки» акцентує на схожості розвитку театраль-ного мистецтва в Україні національного українського театру і театру єврейської меншини. В цій статті дослідниця аналізує історичні етапи створення національних театрів в Україні й наголошує на історичних аналогіях у створенні українського та єврейського театраль-ного мистецтва в нашій країні:

- Український вертеп – Пурімшпіль;
- просвітницька діяльність видатних літераторів:
- М. Кропивницький – А. Гольдфаден;
- пересувні театральні трупи;
- зміцнення акторської майстерності та поява справжніх зірок – корифеїв театральної сцени: М. Заньковецька – Е. Камінська;
- синтез двох театральних культур у репертуарній політиці театру М. Садовського (Освіта. UA, EP).

Взаємопроникнення обох культур дало поштовх створенню великої кількості не лише театральних драматичних творів, а й народженню українських та єврейських геніїв мистецтва, які з великою любов'ю до України створювали свої твори. Як приклад, можна назвати ім'я видатного письменника Соломона Наумовича Рабиновича, якого весь світ знає за псевдонімом Шолом-Алейхем і який збагатив не лише єврейське мистецтво, а й українське також.

На превеликий жаль, державна антисемітська політика Російської імперії була спрямована на витискання цілого народу з місць осілости. Забо-

рона на навчання, велику кількість видів діяльності, мову, так звані єврейські погроми, що підтримувались владою, спонукали людей до масового переїзду у США. Велика репатріація кінця XIX–початку XX століття торкнулася в тому числі й діячів мистецтв, що мешкали на території України. Замість розвитку єврейська українська культура збіднювалася. Ті ж самі явища були продовжені й після жовтневого перевороту. Можна, приміром, назвати систему єврейських театрів ГОСЕТ. У 20-х роках усі єврейські театри були удержавлені. Але до середини 50-х років в Україні не залишилось жодної єврейської мистецької організації. Театри, навчальні заклади, релігійні установи, школи були знищені вщент. При цьому жакливі явища Голокосту та сталінські концтабори повністю зруйнували єврейську культуру як невід'ємну частину культури України.

Під час здобуття незалежності у 1991 році Українська держава наголосила на відродженні культури національних меншин. Право на розвиток культурних і мистецьких традицій, мову народів, які проживають в Україні, було закріплене Конституцією України (*Конституція України*, р. I. ст. 11), іншими Законами України (*Закон України про національні меншини...* р. II, ст. 12), (*Закон України про національні меншини...* р. III, ст.13, 14) та здобуло політичний поштовх до свого розвитку. На жаль, негативне економічне становище України не дало можливості реалізації цих прав у практичній площині. Громадяни України мали можливість ознайомлення з єврейським мистецтвом дуже вибірково та завдяки діяльності Київського державного академічного українського драматичного театру імені Івана Франка (наразі Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка), в репертуарі якого з грудня 1989 року з'явилась, без применшення, чудова вистава режисера С. Данченка «Тев'є-молочник» з геніальним Б. Ступкою у головній ролі.

Спроби відродити єврейське мистецтво на державному рівні й досі не мають великого успіху. Таку спробу наприкінці свого життя намагався зробити відомий харківський театральний режисер Фелікс Чемеровський. При політичній підтримці міської влади у справі відродження в Харкові єврейського муніципального театру всі його спроби були зруйновані відсутністю фінансування з боку державної адміністрації м. Харкова. Таким чином у місті, де понад 20 років разом із «Березолем» пропрацював один з найвидатніших єврейських

театральних колективів й досі не відроджена ця ланка українського професійного театрального мистецтва (Шандро, 2020).

Розуміючи всі складнощі з фінансуванням мистецтва національних меншин з боку держави, українська влада незалежної України надала дозвіл на діяльність закордонних благодійних фондів. Таким чином, у другий половині 90-х років ХХ століття в Україні почали працювати великі благодійні фонди, діяльність яких була пов'язана не лише з безпосередньою допомогою незахищеним верствам населення, а й з відродженням культури та мистецтва національних меншин України. При цьому такі благодійні фонди були підпорядковані не тільки іноземним меценатам, а й деякі з них мали ознаки фінансування від іноземних держав. Можна з впевненістю сказати, що благодійні фонди Угорщини та Росії мали негативний вплив, всеосяжне втручання у внутрішню політику України, що у свою чергу спричинилося до деяких сепаратистських настроїв на Закарпатті та початку російсько-української війни.

Інший шлях вибрали міжнародні єврейські благодійні фонди. Наріжним каменем їх статуту є обов'язкова неполітична діяльність. Такою великою організацією є Американський єврейський розподільчий комітет «Джойнт». Діяльність цього найстарішого благодійного фонду розпочалась у 1914 році суто як організації, яка фінансово допомагала єврейським громадам України, Польщі, Німеччини та інших країн Європи, що постраждали від воєнних дій на фронтах Першої світової війни. Після захоплення більшовиками влади фонд не припиняв свою легальну діяльність на теренах СРСР до 1950 року, про що протягом всього часу існування більшовицької імперії влада замовчувала, підтримуючи ганебні явища прихованого державного антисемітизму (*Bikinedia*. «Джойнт», ЕР).

У другій половині 90-х років ХХ століття єврейський розподільчий комітет «Джойнт» знову отримав дозвіл для своєї благодійної діяльності на теренах незалежної Української держави. Разом з тим у керівництві комітету було чітке ставлення щодо допомоги не лише незахищеним верствам населення, а й щодо відновлення культури та мистецтва єврейської національної меншини України. Таким чином «Джойнт» у кожній області України заснував низку благодійних фондів під об'єднаною назвою «Хесед» («Милість»), де одним з напрямів є відродження культури, мистецтва та традицій єврейських меншин нашої держави.

За фінансової підтримкою «Джойнт» у великих містах України також були створені громадські общинні культурні центри, напрямом основної діяльності яких є відродження культури єврейської меншини. Діяльність фондів і культурних центрів у цьому русі дала фінансову можливість для створення аматорських театрів, музичних колективів та інших видів мистецтва.

Велике прагнення людей до відбудови своєї культури спонукало комітет «Джойнт» разом з благодійним фондом Д. Сороса «Відродження» до значної фінансової допомоги у створенні нового музичного фестивалю «Клезфест в Україні», ідею якого запропонувала київська родина Бориса та Яни Яновер, які й стали керуючими директорами цього мистецького руху. Цей міжнародний фестиваль проходив з 2000 по 2007 рік, спочатку у м. Євпаторія, а з 2002 року до кінця свого існування вже мав адресу в Києві. Великий благодійний внесок фондів «Джойнт» та «Відродження» дав змогу співпраці з видатними музикантами та акторами зі всього світу, які стали постійними викладачами цього фестивалю. Таким чином, в українських митців з'явилася можливість навчатися у володарів премії «Греммі»: американської співачки та акторки Адріани Купер, засновника одного з найкращих клейзмерських гуртів світу Френка Лондона, видатного англійського музиканта й театрального діяча – музичного керівника Королівського національного театру та музичного керівника театру «Глобус» у Лондоні Мерліна Шепарда (*Офіційний сайт Apollos fire... ER*) та одного з найповажніших діячів єврейського театрально-музичного мистецтва ідиш у світі, багаторічного художнього керівника найстарішого діючого національного єврейського театру на Бродвеї «Folksbiene» у Нью-Йорку, науковця, диригента, режисера Залмана Млотека (*Bikinedia*. «Zalmen Mlotek», ЕР). Долучення до співпраці таких видатних митців і фінансова допомога з боку благодійних фондів дали можливість упродовж восьми років існування фестивалю стати значною подією не тільки для українського єврейського мистецтва, а й здобути славу п'яти найвпливовіших фестивалів єврейського музичного мистецтва світу, на який із задоволенням приїжджали на навчання музиканти, актори та співаки з всіх куточків України, США, Великобританії, Німеччини, країн Балтії, Польщі, Ізраїлю та Австралії. Під час майстер-класів видатні викладачі акцентували на потужному впливі українського мистецтва

та народної культури на музичне мистецтво ідиш, наголошували на взаємодії культур українців та євреїв – мешканців України, а також окремими лекціями наголошували на театральності музичного мистецтва культури ідиш.

Фестиваль не лише відродив з нуля мистецтво клейзмерських музикантів в Україні, а й дав можливість і стимул для подальшої творчої роботи декількох професійних колективів: «Харків клейзмер бенд» з Харкова, гурту «Шо?» з м. Одеса, сучасному художнику та скульптору П. Фішелю з м. Київ, музиканту, композиторові, волонтеру з 2022 року та великому другу України М. Ковнацькому з Німеччини, письменниці, композиторці, співачці та акторці Є. Лопатник зі США, відомому співакові з Молдови М. Чорному (м. Кишинів). На жаль, значне зменшення фінансової підтримки мистецьких програм в Україні з боку фонду «Відродження» унеможливило продовження цього фестивалю, але завдяки «Джойнт», Харківському єврейському культурному центру «Бейт Дан», Львівському благодійному фонду «Хесед-Ар'є», хоча й у меншому обсязі, фестивальний рух клейзмерських музикантів України змінив адресу та тепер відбувається у Харкові та у Львові. Вже у 2018 році у Києві, за підтримки департаменту культури КМДА, єврейських благодійних громадських організацій, був заснований інший клейзмерський фестиваль у Києві, але через епідемію «Ковід-19» та гарячу фазу російсько-української війни цей мистецький заклад вимушено припинив існування.

На початку 10-х років ХХІ століття, розуміючи потребу у поглибленні відновлення єврейського мистецтва в Україні, єврейський розподільчий комітет «Джойнт» власним коштом втілює в життя новий великий благодійний проєкт: будівництво у великих містах України низки сучасних культурних і мистецьких центрів – хабів, під дахом яких могли б існувати мистецькі гуртки, аматорські театри, музичні колективи. Таким чином, у містах Дніпро, Одеса, Київ, Харків були зведені сучасні будівлі з репетиційними приміщеннями, залами для глядачів і кімнатами для різноманітних гуртків. Справжнім взірцем з будівництва таких хабів стали найбільший у Європі громадсько-культурний центр «Менора», збудований у м. Дніпро, одним з напрямів діяльності якого є обов'язкові мистецькі та культурні заходи, та Харківський обласний культурний центр «WOHL», побудований у 2011 році, який є майданчиком для кількох

аматорських театрів, головним майданчиком Харківського міжнародного клейзмерського фестивалю та кількох десятків аматорських мистецьких гуртків. Для задоволення потреб митців і глядачів будівля центру має сучасний глядацький зал на 250 місць, надсучасне сценічне, звукове та світлове обладнання, кінопроекційну установку. При цьому утримування цих споруд та більшість мистецьких подій відбуваються за кошт благодійного фонду, а на зустрічі з глядачами із задоволенням приходять не лише митці, пов'язані з єврейською культурою та мистецтвом, а й велика кількість професійних театральних акторів, музикантів, письменників м. Харкова та інших міст України.

Маленькі міста України теж не залишилися без мистецьких програм «Джойнт». Розуміючи недоцільність побудови великих культурних центрів-хабів у маленьких містах через маленьку кількість членів єврейської меншини, усі культурні проєкти фінансуються через благодійні фонди «Хесед». Всі ці проєкти мають аматорську спрямованість і невеликий вплив на мистецьке життя своїх міст. Але слід сказати про декілька мистецьких проєктів, один з яких став прикладом втілення задумів благодійників, з одного боку, та митців – з іншого. Йдеться про аматорський театр-студію «Авів» при благодійному фонді «Хесед-Хаїм» у м. Суми. Закоханість у театральне та музичне мистецтво керівника фонду О. Горона та працівниці цього фонду Єлисавети Шерстюк (наразі вона є керівником Сумського єврейського благодійного фонду «Хесед-Хаїм») дали можливість відбутися одному з потужних аматорських театрів Сходу України. Починаючи як невеличкий театральний-музичний гурток, цей творчий колектив однодумців під керівництвом родини Єлисавети та Вадима Шерстюків за фінансової допомоги «Джойнт» і «Хесед» від середини 2010-х років зміг стати впливовим театральним закладом м. Суми, з яким охоче співпрацюють державні театральні колективи, а свою сцену надає йому Сумський національний академічний театр драми та музичної комедії ім. Щепкіна. При цьому в останніх довоєнних виставах театру-студії «Авів», у 2021 році, грали не лише актори-аматори, а й відомі театральні актори – народний артист України В. Хорунжий і заслужений артист України С. Немировський. Вплив цього театального колективу на мистецтво м. Суми не залишився непоміченим з боку держави. Так головному режисерові Вадиму Шерстюку, одному з небагатьох режисерів

аматорських театральних колективів, було присвоєне звання «Заслужений артист України» (Видович, 2013, ЕР; Сергєєв, 2021, ЕР).

Іншим вдалим мистецьким проєктом можна вважати діяльність аматорського музичного театру «Дебют», який існує та фінансується з допомогою Всеукраїнського єврейського благодійного фонду «Хесед-Ар'є». Цей театр почав свою діяльність з 1999 року й основною метою колективу є пропаганда єврейського театрального мистецтва серед членів єврейської національної меншини у містах і містечках Західної України (*Офіційний сайт «Хесед-Ар'є»*, ЕР).

Гаряча фаза російсько-української війни змінила всі плани на подальший розвиток мистецтва єврейської меншини України. Як і 110 років тому міжнародні благодійні єврейські фонди повністю переключили свою діяльність на допомогу громадянам, які постраждали під час бойових дій, а також людям похилого віку, закупаючи для них продукти харчування, ліки та допомагаючи виїхати з небезпечних міст Сходу України. Великі культурні центри перетворилися на волонтерські хаби, приймаючи до себе переселенців. Приміщення Харківського єврейського культурного центру «WOHL» були переобладнані на бомбосховища. Працівники благодійних фондів, представники культурних центрів почали надавати допомогу в порятунку людей. Наприклад, Є. Шерстюк, про яку йшлося раніше, найняла транспорт та організовано вивезла, попри власну небезпеку, багатьох дітей, жінок і людей похилого віку з міста Суми. Навесні 2022 року цей подвиг був відзначений державою Ізраїль. Після отримання нагороди Є. Шерстюк повернулась до рідного міста, де й зараз працює заради допомоги мешканцям Сум. Велика кількість митців – членів єврейських меншин Харкова, Дніпра, Запоріжжя, Києва – проводять волонтерські концерти, збираючи донати на ЗСУ задля перемоги над загарбником (Ворона, 2022, ЕР).

Висновки. Підсумовуючи, можна стверджувати, що через вигідне географічне становище Україна багато століть приваблювала людей різних національностей, які утворювали національні меншини в державі та ставали гідними громадянами, працюючи на благо суспільства і збагачуючи різноманітне мистецтво України. Мешкаючи біч-обіч у добросусідстві та злагоді з цими меншинами, українська культура вбирала в себе деякі традиції інших народів та щиро дарувала свої мистецькі традиції громадянам України – представникам націо-

нальних меншин. На прикладі театального мистецтва можна розглянути важкі шляхи становлення Українського театру й театральних колективів єврейської національної меншини: а саме – шовіністичне ставлення влади російської та більшовицької імперій до діяльності цього виду мистецтва, де ганебно заборонялась творча діяльність митців національною мовою, друк літератури, посилювались фінансові утиски з боку влади.

Із впевненістю можна стверджувати, що тільки після здобуття незалежності у 1991 році Українська держава дала поштовх розвитку національних меншин, закріпивши їх права на вивчення власної мови, культури, розвиток мистецтва у Конституції. Водночас можна констатувати, що скрутне фінансове становище країни не дало можливості належним чином надати державну підтримку не лише українському національному мистецтву, а й будь-яким мистецьким проєктам національних меншин.

Запрошення до співпраці іноземних благодійних фондів дало змогу поступово відновлювати культурні та мистецькі традиції національних меншин. Активна робота таких фондів, як Американський розподільчий комітет «Джойнт», обласні благодійні фонди «Хесед», єврейські громадські організації надали фінансову підтримку культурним і мистецьким програмам єврейської меншини, зокрема Сумському аматорському музичному театру «Авів», діяльність якого фінансується Сумським єврейським благодійним фондом «Хесед-Хаїм», Львівському аматорському музичному театру «Дебют», що є частиною культурних програм Львівського Всеукраїнського єврейського благодійного фонду «Хесед-Ар'є», аматорському театру «Сім'я», створеному при повній фінансовій підтримці Харківського єврейського культурного центру «Бейт Дан». На прикладі американських єврейських благодійних фондів наглядно висвітлено позитивну роботу цих установ у справі відновлення багатовікових видів мистецтва євреїв-мешканців України. Проте українська влада має чітко відстежувати саме філантропічну роботу будь-яких благодійних фінансових установ, аби уникнути ідеологічних впливів і сепаратистських проявів під виглядом надання фінансової допомоги, що дякою мірою також спричинило гарячу фазу російсько-української війни.

Розуміючи надважкий фінансовий стан України після закінчення війни та неможливість у повному обсязі фінансувати українське мистецтво,

українські владні інституції мають вдосконалити українське законодавство задля ширшого залучення міжнародних благодійних організацій до співпраці не лише з українськими національними мистецькими закладами, а й з усіма національними меншинами України.

Після закінчення війни Україна має вийти на новий потужний етап розвитку, доєднавшись до великої сім'ї європейських народів. Рушійною силою цього багатовікового прагнення українського народу поруч із розвитком політичних, економічних і суспільних інституцій, має стати й багатонаціональне різнобарвне мистецтво нашої країни.

Джерела та література

- Видович, Д. «Вони усі співають, як Ліза». *Громадсько-діловий тижневик «Ваш шанс»*, № 22 від 29.05.2013 р. URL: <http://www.shans.com.ua/?m=nr&in=429&ir=383>
- Вікіпедія. «Музика Месопотамії» URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%9C%D0%B5%D1%81%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D1%82%D0%B0%D0%BC%D1%96%D1%97
- Вікіпедія. «Хозарський каганат» URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D1%82
- Вікіпедія. «Хасидизм» URL:<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%BC>
- Вікіпедія. «Джойнт» (організація) URL:<https://uk.wikipedia.org/wiki#:~:text>
- Вікіпедія. «Zalmen Mlotek» URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Zalmen_Mlotek
- Ворона, К. «Єлизавета Шерстюк – сумчанка, яка виступила українською у День незалежності Ізраїлю, повернулася до України» інтерв'ю з Є. Шерстюк. *Суспільне радіо Суми*. Час інтерв'ю 25.05.2022 р.12:34. URL:<https://suspilne.media/sumy/242673-elizaveta-serstuk-sumcanka-aka-vistupila-ukrainskou-u-den-nezaleznosti-izrailu-povernulas-a-do-ukraini/#:~:text>
- Гриневич Л., Гриневич В. (2005). «Євреї в Україні». *Енциклопедія історії України*. Інститут історії України при НАН України. Електронний ресурс. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Evrei_v_Ukraini
- Закон України про національні меншини (спільноти) України. Розділ II. Стаття 12 «Право на збережен-

ня культурної самобутності національної меншини (спільноти). Від 13.12.2022 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2827-20#Text>

Закон України про національні меншини (спільноти) України. Розділ III. Стаття 13. «Державна політика у сфері національних меншин (спільнот). Від 13.12.2022 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2827-20#Text>; Розділ III. Стаття 14. «Фінансове забезпечення заходів щодо реалізації прав і свобод осіб, які належать до національних меншин (спільнот)». Від 13.12.2022 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2827-20#Text>

«Київський державний єврейський театр» *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-11301>

Конституція України. Розділ 1. «Загальні положення» Стаття 11. URL: <https://constitution.in.ua/articles/11/>

Любченко, В. «Смуга осілості» *Енциклопедія історії України*. Інститут історії України при НАН України. [Електронний ресурс]. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Mezha_osilosti

Мелешкіна, І. (2015). «Театр корифеїв та єврейський театр: перехресні стежки». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 17. Київ 2015. С. 42-46.

Освіта. UA «Історія та особливості культури Стародавнього Риму» URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11168/>

Сергеев, В. (2021). «Скрипаль колеса долі». *Громадсько-діловий тижневик «Ваш шанс»*, № 26 від 30.06.2021. URL: <http://www.shans.com.ua/?m=nr&id=82600&in=849>

Офіційний сайт Всеукраїнського єврейського благодійного фонду «Хесед-Ар'є». URL: <https://hesed-west.org.ua/?cat=52>

Офіційний сайт єврейського культурного центру «Бейт Дан». URL: <https://beytdan.org.ua>

Офіційний сайт культурно-ділового центру «Менора». URL: <https://menorah-center.com/>

Офіційний сайт МБФ «Хесед-Бней Азріель». URL: <http://kievhesed.org.ua/>

Офіційний сайт Apollos fire «Merlin Shephard». URL: <https://apollosfire.org/bios/merlin-shepherd/>

Ривкіна, Г. Покликання і доля Мойсея Береговського (1892-1961). Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/5816>

Шандро, В. (2020). Історія єврейського театру в Україні. Інтерв'ю з Іриною Мелешкіною. Ч.1. *Громадське радіо*. Час інтерв'ю. 23.02.2020 р., 09:38. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/zustrichi/istoriia-ievreys-koho-teatru-v-ukraini-interv-iu-z-irynoiu-meleshkinoiu-ch-1>

- Шандро, В. Історія єврейського театру в Україні. Інтерв'ю з Іриною Мелешкиною. Ч. 2. *Громадське радіо. Час інтерв'ю*. 29.02.2020 р., 12:24. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/zustrichi/istoriia-ievreys-koho-teatru-v-ukraini-interv-iu-z-irynoiu-meleshkinoiu-ch-2>
- Ян, І. (2021). *Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини XIX – початку XX століття*. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктор мистецтвознавства. Київ, 429 с.
- Ян, І. (2017). Особливості творчої взаємодії українського музично-драматичного театру з етнічними театрами національних меншин Наддніпрянської України: кінець XIX – початок XX ст. *Культура і сучасність*, № 2. С. 91-97.

References

- Apollos fire «Merlin Shephard». URL: <https://apollosfire.org/bios/merlin-shepherd/>
- Constitution of Ukraine/ Section1/ “general provisions” article 11]. URL : <https://constitution.in.ua/articles/11/>
- Hrinevich, L., Hrinevich,V. (2005). Yevreyi v Ukrayini [Jews in Ukraine]. *Entsyklopediya istoriyi Ukrayini*. Instytut istoriyi Ukrainy pry NAN Ukrayini. Retrieved from: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORT-ERMS=0&S21STR=Mezha_osilosti [in Ukrainian]
- Kyivsky derzhavnyy yevreysky teatr [Kyiv State Jewish Theater]. *Entsyklopediya suchasnoyi Ukrayiny*. URL: <https://esu.com.ua/article-11301> [in Ukrainian]
- Lyubchenko, V. Smuha osilosti [Streak of settlement]. *Entsyklopediya istoriyi Ukrayini*. Instytut istoriyi Ukrainy pry NAN Ukrayini. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORT-ERMS=0&S21STR=Mezha_osilosti [in Ukrainian]
- Meleshkina, I. (2015). Teatr koryfeyiv ta yevreys'ryy teatr: perekhresni stezhk [The theatre of the luminaries and the Jewish theatre: cross paths]. *Naukovy visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Зб. наук. праць. Вип. 17. Kyiv. P. 42-46. [in Ukrainian]
- Osvita.UA. Istoriya ta osoblyvosti kul'tury starodavnoho Rymu [History and features of the culture of ancient Rome]. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11168/> [in Ukrainian]
- Ofitsiynyy sayt Vseukrayins'koho yevreys'koho blahodiy-nohoho fondu «Khesed- Ar'ye» [The official website of the All-Ukrainian Jewish Charitable Foundation «Hes-ed Aryeh»]. URL: <https://hesed-west.org.ua/?cat=52> [in Ukrainian]
- Ofitsiynyy sayt yevreys'koho kul'turnoho tsentru «Menora» [The official website of the «Beit Dan» Jewish Cultural Center]. URL: <https://beytdan.org.ua> [in Ukrainian]
- Ofitsiynyy sayt kul'turno-dilovoho tsentru «Beyt Dan» [The official website of the «Menorah» cultural and business center]. URL: <https://menorah-center.com/> [in Ukrainian]
- Ofitsiynyy sayt mizhnarodnoho blahodiy-nohoho fondu «Hes-ed – Bney Azriel» [The official website of the International Charitable Foundation «Hesed – Bney Azriel»] URL: <http://kievhosed.org.ua/> [in Ukrainian]
- Ryvkin, G. Poklykannya i dolya Moyseya Bereghovs'koho (1892-1961) [Vocation and fate of Moisei Bereghovsky (1892-1961)]. *Natsional'na biblioteka Ukrayiny imeni V. I. Vernads'koho*. URL: <http://www.nbu.gov.ua/node/5816> [in Ukrainian]
- Sergeyev, V. Skrypal kolea doli [Fiddler on the wheel of fortune]. *Hromadsko-dilovyy tyzhneyk «Vash shans»*, № 26, 30.06.2021 r. URL: <http://www.shans.com.ua/?m=nr&id=82600&in=849>
- Shandro, V. Istoriya yevreyskoho teatru v Ukrayini. Intervyu z Irynoyu Meleshkinoyu. Chastyna1 [The history of the Jewish theater in Ukraine. Interview with Iryna Meleshkina. Part 1]. *Hromadske radio*. Chas intervyyu. 23.02.2020, 09:38. URL : <https://hromadske.radio/podcasts/zustrichi/istoriia-ievreys-koho-teatru-v-ukraini-interv-iu-z-irynoiu-meleshkinoiu-ch-1> [in Ukrainian]
- Shandro, V. Istoriya yevreyskoho teatru v Ukrayini. Intervyu z Irynoyu Meleshkinoyu. Chastyna1 [The history of the Jewish theater in Ukraine. Interview with Iryna Meleshkina. Part 2]. *Hromadske radio*. Chas intervyyu 29.02.2020, 12:24. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/zustrichi/istoriia-ievreys-koho-teatru-v-ukraini-interv-iu-z-irynoiu-meleshkinoiu-ch-2> [in Ukrainian]
- Vydovych, D. Vony usi spivayut yak Liza [They all sing like Lisa]. *Hromadsko-dilovyy tyzhneyk «Vash shans»*, № 22. 29.05.2013 r. URL: <http://www.shans.com.ua/?m=nr&in=429&ir=383> [in Ukrainian]
- Vorona, K. Yelyzaveta Sherctyuk – sumchanka, yaka vystupyla na den Nezalezhnosti Izrayilyu ukrayinskoyu, povernulasya do Ukrayiny. Intervyu z E. Sherstyuk [Yelyzaveta Sherstyuk, a Sumach woman who spoke in Ukrainian on Israels Independence Day, returned to Ukraine]. *Suspilne radio Sumy*. Chas intervyyu 25.05.2022p.12:34. URL:<https://suspilne.media/sumy/242673-elizaveta-serstuk-sumcanka-aka-vistupila-ukrainskou-u-den-nezalezhnosti-izrailu-povernulasa-do-ukraini/#:~:text>
- Vikipediya. Muzyka Mesjponamiyy [Music of Mesopotamia.] URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%9C%D0%B5%D1%81%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D1%82%D0%B0%D0%BC%D1%96%D1%97
- Vikipediya. Khazars'ky Kahanat [Khazar Khaganate]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D1%82
- Vikipediya. Khasidizm. [Hasidism]. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%BC>

- Vikipedia. Dzhojnt. Orhanizatsiya. [Joint. Organization]. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/~:text>
- Vikipedia. Zalmen Mlotek [Zalmen Mlote]. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Zalmen_Mlotek
- Yan, I. (2021). Ukrayinskyy muzychno-dramatychnyy teatr u systemi sotsiokul'turnykh zv'yazkiv ostann'oyi tretyny XIX–pochatku XX stolittya [Ukrainian music and drama theatre in the system of socio-cultural relations in the last third of the XIX – beginning of the XX century]. Dysertatsiya na здobuttya naukovoho stupenya doktora mystetstvoznavstva. Kyiv. 429 p. [in Ukrainian]
- Yan, I. (2017). Osoblyvosti tvorchoyi vzayemodiyi ukrayins'koho muzychno-dramatychnoho teatru z etnichnymi teatramy natsional'nykh menshyn Naddnyprians'koyi Ukrayiny: kinets' XIX – pochatok XX st. [Peculiarities of the creative interaction of the Ukrainian musical and dramatic theater with the ethnic theaters of the national minorities of Dnieper Ukraine: the end of the 19th – the beginning of the 20th century]. *Kul'tura i suchasnist'*, № 2. P. 91-97. [in Ukrainian]
- Zakon Ukrayiny pro nacionalni menshyny (spilnoty) Ukrainy*. Rozdil II. stattya 12 «Pravo na zberezhen-nya kulturnoyi samobutnosti nacionalnoyi menshyny (spilnoty). 13.12.2022. [Law of Ukraine on national minorities (communities). Section 2, article 12 “The right to preserve the cultural identity of the national minority (communities)” from 13.12.2022. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2827-20#Text>
- Zakon Ukrayiny pro nacionalni menshyny (spilnoty) Ukrainy*. Rozdil III. stattya 13. «Derzhavna polityka u sferi natsionalnykh menshyn (spilnot)» 13.12.2022. [Law of Ukraine on national minorities (communities). Section 3, article 13 «State policy in the field of national minority (communities)»] from 13.12.202. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2827-20#Text>
- Zakon Ukrayiny pro nacionalni menshyny (spilnoty) Ukrainy*. Rozdil III. stattya 14. «Finansove zabezpechennya zakhodiv shchodo realizatsiyi prav I svobod osib, yaki nalezhat do natsionalnykh menshyn (spilnot)» 13.12. 2022. [Law of Ukraine on national minorities (communities). Section 3, article 14. «Financial provision of measures to implement the rights and freedoms of persons belonging to national minority (communities)»] from 13.12.2022 <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2827-20#Text>

Valerii Polonskyi

Some aspects of development of culture and art of the Jewish minority of Ukraine: history and present

Abstract. The aim. This study aims to investigate the role of the centuries-long history of the Jewish minority in Ukraine and to identify the development of its unique culture, music, and theatre. To find signs of intersection and mutual influence of Ukrainian and Jewish folk culture, which have significantly enriched the art of both peoples. To examine the transformational processes aimed at supporting the culture and art of national minorities by the Ukrainian state in the context of the present and to identify the influence of foreign charitable foundations on the development of the culture and art of the Jewish national minority in Ukraine. **Methodology of investigation.** The investigation was conducted using the historical method, which was used to study the conditions of living and development of the Jewish minority in Ukraine, the periodisation method, which allows structuring the historical periods of the development of Jewish minority art, the analytical method, which is necessary to study the influence of charitable foundations on the development of minority art in Ukraine, and the historical and political method to identify political and legislative changes in the political and legislative field of the modern Ukrainian state. **The scientific novelty** of the study is to highlight the mutual influence of Ukrainian culture and the culture of the Jewish minority in Ukraine, describes the current state of cultural development of the national minority, and analyses for the first time the work of Jewish charitable international foundations that promote the development of art of the Jewish community in Ukraine. **Conclusions.** The article outlines the historical aspects of the centuries-long life of the Jewish minority in Ukraine and the interpenetration of the cultures and arts of the two peoples: the dominant Ukrainian culture and the culture of the Jewish minority. The author emphasises the transformational political and legislative processes of the modern Ukrainian state aimed at developing the distinctive culture of all national minorities living in Ukraine. For the first time, the activity of charitable Jewish organizations was investigated on the example of the work of the American Joint Distribution Committee, the Sumy Jewish fund “Hesed-Chaim”, the Kharkiv Jewish Cultural Centre “Beit Dan”, the Kharkiv Public Community Centre “WOHL”, the specifics of their work with the state and minorities, which will create an opportunity to improve the interaction between Ukrainian and Jewish artistic groups in the future.

Keywords: multiculturalism, folk art, volunteering, charity, national minorities, Jewish minority of Ukraine, Ukrainian state, philanthropy, charitable foundations.

Аксютенко Богдан Олегович,
аспірант кафедри організації
театральної справи імені І. Д. Безгіна.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

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

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Європейський фестивальний рух циркового мистецтва відіграє ключову роль у розвитку сучасного культурного простору Європи, сприяючи популяризації циркових традицій, професійному зростанню виконавців і зміцненню міжкультурної взаємодії. **Актуальність** дослідження полягає у необхідності аналізу ролі фестивалів як майданчиків для обміну досвідом і впровадження інноваційних технологій у циркове мистецтво. Традиційні форми цирку потребують адаптації до умов глобалізації та щораз вищої конкуренції з цифровими розвагами. Це дослідження спрямоване на вивчення механізмів і шляхів розвитку фестивального руху, що сприяє не лише збереженню національних традицій, а й інноваціям у цирковому мистецтві. **Мета статті** – дослідження європейського фестивального руху як форми культурної взаємодії в цирковому мистецтві з акцентом на його ролі у популяризації циркових традицій, розвитку професійних навичок артистів і впровадженні сучасних технологій. **Методи дослідження** включають аналіз наукових праць, які висвітлюють роль фестивалів у цирковому мистецтві, порівняльний аналіз різних їх форм у країнах світу (можливість порівняти особливості організації фестивалів у різних країнах Європи, зосередившись на їхніх концепціях, репертуарі, участі міжнародних артистів і культурній взаємодії між представниками різних держав), контент-аналіз (вивчення медійного контенту, присвяченого цирковим фестивалям, зокрема статей, рецензій, відео-оглядів і соціальних мереж), метод кейс-стаді (вивчення конкретного випадку), історичний метод (виникнення та еволюція фестивального руху). **Результати дослідження** показали, що фестивалі циркового мистецтва сприяють розвитку креативної співпраці між представниками різних мистецьких напрямків, надаючи їм можливість удосконалювати професійні навички та впроваджувати нові форми. Вони також підтримують збереження традицій через інтеграцію інноваційних технологій у виступи, створюючи нові формати циркових шоу. Водночас фестивалі стали важливими платформами для міжнародної культурної дипломатії та професійного обміну. У **висновках** наголошено, що розвиток циркового мистецтва в Європі значною мірою залежить від подальшої підтримки фестивального руху через створення грантових програм та інтеграцію цифрових технологій. Перспективи подальших досліджень включають вивчення впливу цифрових інновацій на циркове мистецтво та розширення можливостей міжнародної співпраці.

Ключові слова: європейський фестивальний рух, циркове мистецтво, культурна взаємодія, інноваційні технології, професійний розвиток, міжкультурний обмін, циркові традиції.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Європейський фестивальний рух як форма культурної взаємодії циркового мистецтва відіграє важливу роль у формуванні сучасного культурного простору Європи, виступаючи платформою для обміну досвідом між представниками різних шкіл та напрямків циркового мистецтва. Проблема, яка постає у такому контексті, полягає у вивченні механізмів і шляхів розвитку цього руху як засобу популяризації циркового мистецтва та підвищення рівня професійної майстерності його виконавців. Європейські фестивалі, на відміну від традиційних виступів, не лише слугують майданчиками для демонстрації досягнень циркових митців, а й сприяють інтеграції новітніх технічних рішень і креативних інновацій у цю галузь.

З наукової точки зору, важливим є дослідження впливу фестивального руху на розвиток різних аспектів циркового мистецтва, таких як режисура, сценографія, технологічні новації та міждисциплінарність. Важливим науковим завданням є аналіз особливостей організації таких фестивалів, їхнього впливу на креативну співпрацю між цирковими трупамі, а також розвиток професійних навичок учасників. Це дослідження також стосується проблеми розширення культурних кордонів і взаємодії між країнами через циркове мистецтво, яке може бути потужним інструментом культурної дипломатії.

З практичної точки зору, фестивальний рух забезпечує цирковим артистам можливості для професійного росту, сприяє підвищенню культурного обміну та створює умови для співпраці на міжнародному рівні. Це сприяє збереженню й розвитку національних традицій циркового мистецтва в умовах глобалізації, а також дає змогу інтегрувати нові форми та жанри до загальноєвропейського культурного контексту.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Аналіз наукових досліджень щодо європейського фестивального руху циркового мистецтва демонструє різноманітні підходи до його розвитку та значення як форми культурної взаємодії. І. Стулова досліджує фестиваль «Золотий каштан» (Стулова, 2020, с. 89), наголошуючи його роль у міжкультурному діалозі. Це доповнюється дослідженням Шумакової С., яка розглядає сучасне циркове мистецтво як актуальну проблему діалогової взаємодії (Шумакова, 2014, с. 146).

Шаповалова Ю. аналізує витоки циркового мистецтва на українських землях, акцентуючи увагу на історичному контексті (Шаповалова,

2019, с. 30). Дослідження Романенкової Ю. показує, як сучасна українська циркова школа сприяє презентуванню України у світовому культурному просторі (Романенкова, 2020, с. 70), що співзвучно з поглядами О. Поспелова, який вивчає циркове мистецтво від античності до сучасності (Поспелов, 2019, ЕР). Ще одна праця останнього (Поспелов, 2019, ЕР) також заслуговує на увагу, оскільки у ній досліджено циркове мистецтво у науковому дискурсі кінця XVIII – XIX століть, що співвідноситься з темою міжкультурної взаємодії в контексті фестивального руху. Шульгіна В. та Берріос Н. (Шульгіна, Берріос, 2022, ЕР) розглядають діяльність Київської муніципальної академії циркового та естрадного мистецтва як інструмент утвердження національної самобутності через міжкультурний діалог.

Дослідження М. Мельник (Мельник, 2021, ЕР) стосується генези циркового мистецтва від античності до сучасності, що резонує з дослідженням Divac M. та ін. (Divac, 2022, ЕР) які аналізують інформацію про циркові будівлі в Європі, акцентуючи важливість простору для виступів виконавців. Kurkowska M. (Kurkowska, 2021, ЕР) вивчає інтегративні аспекти невербальної культурної комунікації в Європі, що мають відношення до циркового мистецтва як форми комунікації.

Lavers K. та ін. (Lavers, 2019, ЕР) представляють сучасний цирк як мистецтво, що відображає культурні трансформації, і це доповнюється дослідженням Kashuba V. (Kashuba, 2020, ЕР), який аналізує організаційні та творчі трансформації циркового мистецтва в Україні, акцентуючи його значення в контексті світових тенденцій.

Таким чином, європейський фестивальний рух циркового мистецтва виступає важливим інструментом культурної взаємодії, інтегруючи різні підходи до його презентування та розвитку.

Втім, попри велику кількість досліджень, залишаються невирішеними питання дослідження історичних передумов розвитку європейського фестивального руху циркового мистецтва; впливу фестивалів на розвиток професійних навичок циркових виконавців та їхню креативну співпрацю; ролі фестивального руху в поширенні інноваційних технологій і новітніх художніх рішень у цирковому мистецтві; значення фестивалів для культурної дипломатії та міжкультурної взаємодії в Європі.

Мета статті – дослідити європейський фестивальний рух як форму культурної взаємодії

в цирковому мистецтві з акцентом на його ролі у популяризації циркових традицій, розвитку професійних навичок виконавців і зміцненні культурного діалогу між країнами Європи.

Завдання статті:

1) проаналізувати історичні передумови розвитку європейського фестивального руху циркового мистецтва;

2) дослідити вплив фестивалів на розвиток професійних навичок циркових виконавців та їхню креативну співпрацю;

3) визначити роль фестивального руху в поширенні інноваційних технологій і новітніх художніх рішень у цирковому мистецтві;

4) оцінити значення фестивалів для культурної дипломатії та міжкультурної взаємодії в Європі;

5) розробити рекомендації щодо подальшого розвитку циркового мистецтва в контексті європейського фестивального руху.

Виклад основного матеріалу. Європейський фестивальний рух циркового мистецтва має глибокі історичні корені, що починаються від перших спроб циркових виконавців об'єднатися для обміну досвідом та презентації своїх досягнень перед широкою публікою. Витоки сучасного фестивального руху можна простежити до кінця XIX – початку XX століття, коли циркові майстри почали активно шукати нові форми вираження та організовувати спільні виступи, що поєднували традиційні циркові номери з новими технологіями й творчими підходами. Водночас розвиток масової культури та зростання зацікавленості до видовищних видів мистецтва сприяли популяризації циркових вистав серед широкого кола глядачів.

На початку XX століття циркове мистецтво в Європі переживало активні трансформації під впливом технічних інновацій і культурних змін. Зокрема, розвиток кінематографа та інших форм

візуального мистецтва створював нові виклики для циркових виконавців, які прагнули зберегти свою унікальність в умовах дедалі вищої конкуренції з іншими видами розваг. У відповідь на ці зміни почали організовуватися перші фестивалі, які мали на меті не лише демонстрацію циркових досягнень, а й створення умов для професійного розвитку артистів та їхньої взаємодії з представниками інших мистецьких дисциплін. Однією із перших таких подій був Міжнародний фестиваль циркового мистецтва в Монако, заснований у 1974 році, який і досі залишається одним із найбільш престижних і важливих майданчиків для циркових виконавців усього світу (Tait, 2020, EP).

Історичні передумови розвитку європейського фестивального руху також пов'язані з процесами соціокультурних змін, що відбувалися в середині XX століття. Після Другої світової війни багато європейських країн активно підтримували розвиток культури як засобу національної ідентифікації та міжнародного діалогу. Фестивалі циркового мистецтва стали частиною цієї стратегії, адже вони не лише сприяли збереженню традиційних форм циркового виступу, а й відкривали нові можливості для їхньої модернізації. Зокрема, це стало можливим завдяки включенню елементів театру, танцю, візуального мистецтва та музики до циркових номерів, що перетворило фестивалі на мультидисциплінарні заходи.

У табл. 1 подано приклади фестивалів, що відіграли важливу роль у формуванні сучасного європейського фестивального руху циркового мистецтва.

У другій половині XX століття, особливо з 1980-х років, циркові фестивалі почали набувати нового значення як платформи для експериментальних виступів і міжкультурної взаємодії. Це було зумовлено прагненням циркових артистів до

Таблиця 1

Фестивалі, що відіграли важливу роль у формуванні сучасного європейського фестивального руху циркового мистецтва

Назва фестивалю	Країна	Рік заснування	Основні досягнення
Міжнародний фестиваль циркового мистецтва в Монако	Монако	1974	Створення майданчика для презентації нових форм циркового мистецтва
Фестиваль нових циркових форм у Тулузі	Франція	1980	Популяризація сучасних і авангардних форм циркового мистецтва
Європейський молодіжний цирковий фестиваль	Німеччина	1992	Підтримка молодих циркових виконавців та сприяння їхньому професійному зростанню

Джерело: сформовано автором на підставі (Lavers, Leroux, 2019; Шумакова, 2013, с. 119)

оновлення своїх програм, інтеграції нових технологій, таких як лазерні та світлові ефекти, а також бажанням глядачів побачити щось нове та нестандартне. Фестивалі почали відігравати важливу роль у підготовці нових поколінь циркових артистів, зокрема через майстер-класи, освітні програми та воркшопи, що проводилися під час цих заходів.

Сучасний європейський фестивальний рух циркового мистецтва продовжує розвиватися в умовах глобалізації, технологічних інновацій і дедалі більшого інтересу до мультидисциплінарних форм мистецтва. Важливу роль у цьому процесі відіграють не лише традиційні фестивалі, а й нові формати, що поєднують циркове мистецтво з театром, візуальним мистецтвом, цифровими технологіями та інноваційними сценографічними рішеннями. Така трансформація відповідає сучасним вимогам публіки, яка очікує від циркового шоу не лише видовищності, а й глибокого художнього змісту, інтелектуальних викликів і високої технічної майстерності.

Основні елементи сучасного фестивального руху циркового мистецтва представлено на рис. 1.

Рис.1. відображає сучасну ситуацію, коли циркове мистецтво в Європі розвивається як частина ширших культурних процесів. З одного боку, воно зберігає традиційні форми, що приваблюють глядачів своєю видовищністю, з іншого – циркові артисти активно інтегрують новітні технології та креативні підходи, що дає їм можливість відповіда-

ти на сучасні виклики й очікування аудиторії. Технологічні новації, такі як віртуальна реальність та інтерактивні елементи, відкривають нові горизонти для розвитку циркового мистецтва, тоді як мультидисциплінарний підхід дає змогу експериментувати з формами і змістом циркових шоу. Водночас фестивалі циркового мистецтва стають важливими не лише для професійного розвитку артистів, а й для культурної взаємодії між різними країнами, що особливо актуально в умовах глобалізації та необхідності підтримки міжкультурного діалогу.

Фестивалі циркового мистецтва відіграють важливу роль у розвитку професійних навичок артистів і стимулюванні їхньої креативної співпраці (табл. 2). Вони створюють умови для безпосереднього обміну досвідом між виконавцями різних країн і напрямів, що сприяє вдосконаленню технічних умінь та формуванню нових художніх підходів у циркових шоу. В сучасних умовах важливим аспектом є можливість взаємодії артистів не лише з іншими виконавцями, а й із представниками суміжних сфер, таких як театральне, музичне, візуальне види мистецтв та цифрові технології. Це дає змогу створювати інноваційні, мультидисциплінарні проекти, які розширюють межі традиційного циркового виступу. У рамках фестивалів артисти мають доступ до освітніх програм, що включають майстер-класи, семінари та воркшопи, де вони можуть удосконалювати свої навички під керівництвом досвідчених професіоналів.

Таблиця 2

Вплив фестивалів на розвиток професійних навичок циркових виконавців та їхню креативну співпрацю

Аспект впливу	Форми реалізації на фестивалях	Результати для виконавців
Освітня складова	Майстер-класи, тренінги, воркшопи з технічних навичок (акробатика, жонглювання, повітряна гімнастика тощо)	Підвищення професійного рівня, оволодіння новими технічними прийомами
Мультидисциплінарні проекти	Співпраця з представниками театру, танцю, музики, візуального мистецтва	Розвиток креативного мислення, створення нових художніх форм
Використання технологій	Інтеграція цифрових технологій, таких як 3D-проєкції, інтерактивні інсталяції	Опанування новітніх сценічних рішень, удосконалення вистав через технології
Міжнародна співпраця та обмін досвідом	Залучення виконавців із різних країн, участь у міжнародних спільних проєктах	Розширення культурних горизонтів, збагачення професійного досвіду
Розвиток нових жанрів і стилів	Експерименти з новими жанрами циркового мистецтва, поєднання традиційних і сучасних стилів	Створення інноваційних циркових виступів, інтеграція нових жанрових елементів
Підтримка молодих виконавців	Програми для молодих артистів, що включають навчання, виступи на конкурсах і презентаціях	Підготовка нових поколінь циркових виконавців, розвиток молодих талантів
Стимулювання креативної співпраці	Проєкти, що об'єднують різні види мистецтв і дисциплін	Формування спільних креативних проєктів, збагачення виступів новими ідеями

Джерело: власна розробка авторів



Рис.1.Схема розвитку європейського фестивального руху
циркового мистецтва в сучасних умовах

Джерело: сформовано автором на підставі (Шумакова, 2014, с. 145; Шаповалова, 2019, с. 30;
Романенкова, 2020, с. 72; Шульгіна, Берріос, 2022, с. 250)

У сучасних умовах фестивалі циркового мистецтва відіграють вирішальну роль у професійному розвитку виконавців, особливо в контексті стрімкого технологічного прогресу та глобалізації культурних процесів. Фестивалі стають не лише майданчиками для демонстрації майстерності, а й місцем для інтеграції новітніх підходів, технологій і методів у циркове мистецтво. Основною перевагою сучасних фестивалів є те, що вони створюють можливість для циркових артистів працювати в умовах мультидисциплінарності, де поєднуються різні жанри та технології, що стимулює творчий розвиток і професійне зростання.

Сучасні фестивалі також інтегрують цифрові технології, такі як віртуальна та доповнена реальність, 3D-проєкції, інтерактивні інсталяції, що дають змогу цирковим артистам вивчати нові можливості сцени та вдосконалювати власні виступи. Усе це створює умови для формування інноваційних підходів до виконання традиційних циркових номерів, відкриває нові горизонти для глядацької аудиторії та надає артистам можливість бути в авангарді тенденцій візуального мистецтва.

Крім того, значний вплив має розвиток міжнародної співпраці. Сучасні фестивалі зосереджені на залученні виконавців з усього світу, що сприяє обміну креативними ідеями та поширенню най-

кращих практик. Це дає змогу артистам вчитися одне в одного, адаптувати та використовувати техніки, характерні для різних культур і шкіл циркового мистецтва. Така міжнародна взаємодія надає можливість створювати унікальні проєкти, які поєднують різноманітні техніки, стилі та жанри, що підвищує конкурентоспроможність циркових виступів на світовій арені.

Фестивалі в сучасній Європі відіграють важливу роль у формуванні культурної дипломатії та міжкультурної взаємодії. Вони створюють середовище для творчих зустрічей, де митці та виконавці різних країн можуть обмінюватися своїми ідеями, практиками і традиціями. Це особливо важливо для циркового мистецтва, де фізичний і візуальний контакт стає ключовим інструментом спілкування. У сучасних умовах циркові фестивалі надають можливість артистам різних національностей співпрацювати, виступати разом, експериментувати з новими формами та техніками. Вони також слугують платформою для обговорення викликів, із якими стикається циркова індустрія, зокрема в умовах глобалізації та змін у культурних уподобаннях публіки. Таблиця 3 демонструє загальний механізм впливу циркових фестивалів на міжкультурну взаємодію в сучасних умовах.

Таблиця 3

Загальний механізм впливу циркових фестивалів на міжкультурну взаємодію в сучасних умовах

Параметр впливу	Опис	Приклад
Обмін традиціями	Циркові артисти представляють свої національні традиції на міжнародних фестивалях, зберігаючи культурну спадщину та вносячи її в нові контексти	Міжнародний цирковий фестиваль у Монте-Карло, де артисти з понад 20 країн світу демонструють свої унікальні циркові традиції
Інновації та сучасні практики	Фестивалі сприяють появі нових форм циркового мистецтва шляхом поєднання традиційних технік із сучасними мультимедійними технологіями	Фестиваль у Брюсселі, де традиційні циркові виступи поєднуються з інтерактивними цифровими технологіями
Міжнародна співпраця	Фестивалі слугують платформою для створення міжнародних циркових проєктів та ко-продукцій	Співпраця між французькими та українськими цирковими колективами під час фестивалю у Франції
Підтримка молодих талантів	Фестивалі допомагають новим поколінням артистів долучатися до міжнародної циркової сцени та розвивати свої навички	Фестиваль у Німеччині, де організовано спеціальну програму з метою підвищення майстерності молодих артистів

Джерело: сформовано автором на підставі (Шульгіна, Берріос, 2022, с. 236; Kurkowska, 2021, с. 145)

Таблиця демонструє, як циркові фестивалі сприяють збереженню та відродженню традицій циркового мистецтва в сучасних умовах. Унікальні техніки циркових артистів з різних країн стають

доступними для ширшого кола глядачів і водночас надихають митців на створення нових форм. Фестивалі також стають важливими платформами для збереження культурної спадщини через інтегра-

цію традиційних технік у сучасні мультимедійні шоу, що дає змогу осучаснити старі практики та зберегти їхню актуальність. У таблиці 4 представ-

лено специфіку впливу фестивалів на збереження та розвиток національних циркових традицій.

Таблиця 4

Вплив фестивалів на збереження та розвиток національних циркових традицій

Країна	Основні циркові традиції	Вплив фестивалів	Приклад фестивалю
Франція	Акробатика, жонглювання, класичний цирк	Популяризація сучасних форм цирку через традиційні техніки	Festival Mondial du Cirque de Demain
Італія	Вуличні виступи, пантоміма	Підтримка молодих виконавців і розвиток нових форм циркових виступів	International Circus Festival of Italy
Німеччина	Трапеція, силові акробатичні номери	Збереження традицій та адаптація їх до нових медіа	European Youth Circus Festival
Україна	Народні циркові номери, акробатика	Міжнародні фестивалі сприяють збереженню національних елементів та обміну досвідом з іншими країнами	Міжнародний цирковий фестиваль у Києві

Джерело: сформовано автором на підставі (Lavers, Leroux, Burt, 2019; Tait, Lavers, 2020; Jurgens, 2020)

Так, наприклад, у Франції фестивалі надають можливість зберігати класичні елементи циркового мистецтва, водночас упроваджуючи сучасні форми. В Італії та Німеччині акцент робиться на підтримці молодих артистів і адаптації циркових традицій до новітніх технологій. Україна активно використовує міжнародні фестивалі для підтрим-

ки національних циркових традицій, одночасно інтегруючи їх у сучасний світовий контекст. Це допомагає зберігати циркові традиції в умовах постійних культурних змін. Таблиця 5 ілюструє важливість фестивалів для соціально-культурного розвитку в регіональному контексті.

Таблиця 5

Вплив циркових фестивалів на соціально-культурний розвиток регіональному контексті

Регіональний аспект	Вплив фестивалів	Приклад регіону
Культурна ідентичність	Фестивалі сприяють посиленню регіональної культурної ідентичності через залучення місцевих артистів і традицій	Фестиваль в Авіньйоні (Франція), де циркові номери поєднуються з місцевими культурними елементами
Економічний вплив	Циркові фестивалі приваблюють туристів, що сприяє економічному розвитку регіону та популяризації місцевої культури	Міжнародний цирковий фестиваль у Монте-Карло, який щорічно приваблює тисячі туристів
Соціальна інклюзія	Фестивалі об'єднують різні соціальні групи, сприяючи діалогу між культурами та соціальною інтеграцією	Фестиваль у Бельгії, де представлені виступи артистів різних соціальних верств та етнічних груп

Джерело: сформовано автором

Циркові фестивалі відіграють ключову роль у зміцненні регіональної культурної ідентичності, залучаючи місцевих артистів та інтегруючи традиції. Економічно вони сприяють залученню туристів, що стимулює розвиток інфраструктури й підвищує доходи регіону, як, наприклад, у Монте-Карло. Соціальна інклюзія на таких заходах об'єднує різні соціальні та етнічні групи, сприяючи діалогу й соціальній гармонії, як, скажімо, на фестивалях у Бельгії.

Циркове мистецтво в Європі, зокрема у контексті фестивального руху, зіштовхується з низкою складних викликів. Серед них основними є недостатнє фінансування, нерівномірний доступ до ресурсів у різних країнах, а також необхідність адаптації до змін у культурних і технологічних тенденціях. Фестивалі, що є важливим елементом розвитку циркового мистецтва, часто страждають через обмежений бюджет та відсутність інфраструктури для підтримки нових артистів. Крім

того, циркові артисти стикаються з проблемами, пов'язаними із занепадом традиційних видів циркового мистецтва через зростання популярності

цифрових розваг і змін в уподобаннях аудиторії (табл. 6).

Таблиця 6

Основні проблеми розвитку циркового мистецтва в Європі

Проблема	Опис	Приклад країн
Нестача фінансування	Брак стабільної фінансової підтримки для організації фестивалів і професійного розвитку артистів	Іспанія, Португалія
Конкуренція з цифровими розвагами	Зростання популярності цифрових технологій зменшує інтерес до циркових вистав	Франція, Німеччина
Нерівномірний доступ до ресурсів	Нерівномірний розвиток циркової інфраструктури в різних регіонах і країнах	Балканські країни
Відсутність освітніх програм	Мало можливостей для професійного розвитку молодих циркових артистів.	Польща, Греція

Джерело: сформовано автором

У сучасних умовах європейське циркове мистецтво перебуває під тиском багатьох факторів. Нестача фінансування є постійною проблемою, яка обмежує проведення міжнародних фестивалів і підтримку молодих артистів. Конкуренція з цифровими розвагами та стрімке впровадження новітніх технологій змушують циркових митців адаптувати свої виступи, що потребує додаткових ресурсів.

Нерівномірний розвиток циркової інфраструктури в різних регіонах та країнах, зокрема в Балканському регіоні, можна пояснити кількома факторами. Насамперед, історичний розвиток кожної країни відіграє ключову роль. У деяких країнах циркова культура мала тривалу історію, що сприяло створенню сталих традицій, інвестицій у розвиток інфраструктури та підготовку фахівців. Економічні можливості також суттєво впливають на розвиток інфраструктури. Країни з вищим рівнем економічного розвитку мають більше ресурсів для будівництва сучасних циркових арен, закупівлі обладнання та проведення вистав. Проте державна підтримка культури в цих країнах часто є недостатньою, що призводить до занепаду традиційного мистецтва. Відсутність освітніх програм у сфері циркового мистецтва та обмежені можливості для професійного розвитку молодих артистів є серйозними проблемами. Однією з основних причин є недостатня увага до циркового мистецтва як окремої галузі культури. В багатьох

країнах, включаючи Польщу та Грецію, цирк досить часто вважається розважальним жанром, а не видом мистецтва, який потребує систематичного навчання. Через це уряди та освітні установи часто не надають належної підтримки для створення спеціалізованих програм. Крім того, відсутність професійних спілок або асоціацій циркових артистів у цих країнах ускладнює процес професійного зростання.

Наприклад, війна в Україні завдала серйозного удару культурній сфері, включаючи циркове мистецтво. Багато артистів втратили можливість працювати на батьківщині через зруйновану інфраструктуру, нестабільність і постійні загрози безпеці. Проте українські виконавці продовжують активно брати участь у міжнародних циркових фестивалях, що надає їм можливість зберігати та розвивати свої вміння за кордоном. Участь у фестивалях дає змогу представляти українську культуру на міжнародній арені, водночас забезпечуючи фінансову підтримку митцям в екзилі.

Рекомендації для розвитку циркового мистецтва в Європі запропоновано на рис. 2.

Алгоритм передбачає системний підхід до розвитку циркового мистецтва, що включає як фінансові, так і освітні аспекти. Грантові програми забезпечать сталість фестивального руху та підтримку артистів, тоді як впровадження цифрових технологій надасть можливість цирковим

фестиваліам залишатися актуальними в сучасному культурному контексті. Освітні програми на фестиваліах допоможуть виховувати нові покоління циркових артистів, забезпечуючи безперервність традицій. Особлива увага приділяється підтрим-

ці артистів із постраждалих регіонів, що дасть їм змогу продовжувати свою діяльність і зберігати культурні цінності, попри складні обставини.



Рис.2. Покроковий алгоритм розвитку циркового мистецтва в Європі

Джерело: сформовано автором

Висновки. У дослідженні встановлено, що європейський фестивальний рух циркового мистецтва є важливим інструментом культурної взаємодії, популяризації циркових традицій і професійного розвитку виконавців. Вивчено механізми впливу фестивалів на розвиток професійних навичок, поширення інноваційних технологій і міжкультурної взаємодії. Визначено, що циркові фестивалі сприяють інтеграції новітніх технологій у виступи, формуванню креативної співпраці та підтримці молодих талантів.

Основною проблемою, яка залишається невирішеною, є нестача фінансування для проведення фестивалів, нерівномірний доступ до ресурсів у різних країнах та дедалі більша конкуренція з цифровими розвагами. Також важливим є збереження національних циркових традицій в умовах глобалізації й технологічного прогресу.

Рекомендується впровадження грантових програм для підтримки фестивалів, розвиток освітніх програм для циркових виконавців, а також подальша інтеграція цифрових технологій. Перспективи подальших досліджень включають вивчення впливу цифрових інновацій на циркове мистецтво та розробку нових форм взаємодії між країнами через фестивальний рух.

Джерела та література

- Мельник, М. (2021). Генеза мистецтва цирку: від античності до сучасності. *ГРААЛЬ НАУКИ*. № 1. С. 533-535. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.112> (дата звернення 30.09.2024).
- Поспелов, О. (2019). Циркове мистецтво у науковому дискурсі (кінець XVIII–XIX ст.). *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Вип. 40. С. 57-65. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172677> (дата звернення 10.09.2024).
- Поспелов, О. (2019). Циркове мистецтво у просторі та часі: від Колізею до амфітеатру Естлі; від скоморохів до сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 30. С. 14-21. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.180> (дата звернення 12.09.2024).
- Романенкова, Ю. (2020). Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. *Молодий вчений*. Вип. 3 (79). С. 69-73. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-3-79-16> (дата звернення 24.09.2024).
- Стулова, І. (2020). Фестиваль циркового мистецтва «Золотий каштан» як інструмент міжкультурного діалогу. *АРТ-платФОРМА*. Вип. 2.2. С. 89-116. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.2.2020.89-116> (дата звернення 03.09.2024).
- Шаповалова, Ю. (2019). Витоки циркового мистецтва на українських землях. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно*

- і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 25. С. 27-32. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.25.2019.188198> дата звернення 10.09.2024).
- Шульгіна, В., Берріос, Н. Арая. (2022). Intercultural dialogue as an instrument of national self-identification approval (based on the example of the activities of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts). *АРТ-платФОРМА*. Вип. 6.2. С. 234-256. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.234-256> (дата звернення 04.09.2024).
- Шумакова С. (2013). Циркове мистецтво в аспекті між-культурної толерантності діалогізма: цирковий фестиваль. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 19 (1). С. 118-121. 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/Uk_msshr_2013_19\(1\)_27.pdf](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/Uk_msshr_2013_19(1)_27.pdf) (дата звернення 02.09.2024).
- Шумакова, С. (2014). Сучасне циркове мистецтво: актуальна проблематика діалогової взаємодії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. Вип. 30. С. 146-151. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.30.2014.159839> (дата звернення 03.09.2024).
- Divac, M., Krklješ, M., Milošević, S. (2022). Circus is a performance but it is also a building—memory of circus buildings in Europe. *City, Territory and Architecture*. Vol. 9.1. P. 9. DOI: <https://doi.org/10.1186/s40410-022-00156-3> (дата звернення 18.09.2024).
- Jürgens, A.-S. (2020). Circus, Science and Technology: Dramatising Innovation. *Springer Nature*. URL: <http://surl.li/bwzbxc> (дата звернення 17.09.2024).
- Kashuba, V. (2020). Current Organisational and Creative Transformations of Ukrainian Circus Arts. *Popular Entertainment Studies*. Vol. 11.1–2. P. 25-45. URL: <https://novaojs.newcastle.edu.au/kulumun/index.php/pes/article/view/241> (дата звернення 12.09.2024).
- Kurkowska, M. (2021). Integrative Aspects of Non-verbal Cultural Communication in Europe. *Studia Europejskie*. Vol. 25.3. P. 137-155. URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=992232> (дата звернення 07.09.2024).
- Lavers, K., Leroux, L., Burt, J. (2019). Contemporary circus. *Routledge*. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315564074> (дата звернення 29.09.2024).
- Tait, P.; Lavers, K. (2020). Introduction: Circus perspectives, precedents and presents. In: *The Routledge Circus Studies Reader*. Routledge. P. 1-11. URL: <http://surl.li/dvvisy> (дата звернення 28.09.2024).
- Trapp, F. (2023). Introduction: Welcome to the wonderland of contemporary circus. In: *360° Circus*. Routledge. P. 1-17. URL: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003231110-1/introduction-franziska-trapp> (дата звернення 06.09.2024).
- Divac, M., Krklješ, M., & Milošević, S. (2022). Circus is a performance but it is also a building—memory of circus buildings in Europe. *City, Territory and Architecture*, 9.1. P. 9. DOI: <https://doi.org/10.1186/s40410-022-00156-3>
- Jürgens, A.-S. (2020). Circus, science and technology: Dramatising innovation. *Springer Nature*. Retrived from: <http://surl.li/bwzbxc>
- Kashuba, V. (2020). Current organisational and creative transformations of Ukrainian circus arts. *Popular Entertainment Studies*, Nr 11(1-2). P. 25-45. Retrived from: <https://novaojs.newcastle.edu.au/kulumun/index.php/pes/article/view/241>
- Kurkowska, M. (2021). Integrative aspects of non-verbal cultural communication in Europe. *Studia Europejskie – European Studies*, 25.3. P. 137-155. Retrived from: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=992232>
- Lavers, K., Leroux, L., & Burt, J. (2019). Contemporary circus. *Routledge*. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315564074>
- Melnyk, M. (2021). Heneza mystetstva tsyrku: vid antychnosti do suchasnosti [The genesis of circus art: from antiquity to modern times]. *Grail of Science*, Nr 1. P. 533-535. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.112> [in Ukrainian]
- Pospelov, O. (2019). Tsyrkove mystetstvo u naukovomu dyskursi (kinets XVIII–XIX st.) [Circus art in scientific discourse (late 18th–19th centuries)]. *Visnyk KNUKiM. Seriya «Mystetstvoznavstvo»*. Vup. 40. P. 57-65. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172677> [in Ukrainian]
- Pospelov, O. (2019). Tsyrkove mystetstvo u prostori ta chasi: vid Kolizeiu do amfiteatru Estli; vid skomorokhiv do suchasnosti [Circus art in space and time: from the Colosseum to the Astley Amphitheatre; from jesters to modernity]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. Vup. 30. P. 14-21. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.180> [in Ukrainian]
- Romanenkova, Yu. (2020). Suchasna ukrainska tsyrkova shkola yak instrument prezentuvannia krainy u svitovomu kulturnomu prostori [Modern Ukrainian circus school as a tool for presenting the country in the global cultural space]. *Molodyi vchenyi*, Nr 3 (79). P. 69-73. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-3-79-16> [in Ukrainian]
- Shapovalova, Yu. (2019). Vytoky tsyrkovoho mystetstva na ukrainskykh zemliakh [Origins of circus art on Ukrainian lands]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vup. 25. P. 27-32. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.25.2019.188198> [in Ukrainian]

References

- Shulhina, V., & Berrios, N. (2022). Intercultural dialogue as an instrument of national self-identification approval (based on the example of the activities of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts). *ART-platFORMA*, 6.2. P. 234-256. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.234-256> [in Ukrainian]
- Shumakova, S. (2013). Tsyrkove mystetstvo v aspekti mizhkulturnoi tolerantnosti dialohizma: tsyrkovyi festyval [Circus art in the aspect of intercultural tolerance of dialogism: a circus festival]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, Nr 19 (1). P. 118-121. Retrived from: [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/Uk_msshr_2013_19\(1\)_27.pdf](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/Uk_msshr_2013_19(1)_27.pdf) [in Ukrainian]
- Shumakova, S. (2014). Suchasne tsyrkove mystetstvo: aktualna problematyka dialohovoi vzaiedodii [Modern circus art: current problems of dialogic interaction]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Mystetstvoznavstvo*. Vup. 30. P. 146-151. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.30.2014.159839> [in Ukrainian]
- Stulova, I. (2020). Festyval tsyrkovoho mystetstva «Zoloty kashtan» yak instrument mizhkulturnoho dialohu [The circus arts festival «Golden Chestnut» as a tool for intercultural dialogue]. *ART-platFORMA*, 2.2. P. 89-116. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.2.2020.89-116> [in Ukrainian]
- Tait, P., & Lavers, K. (2020). Introduction: Circus perspectives, precedents and presents. In: *The Routledge Circus Studies Reader*. Routledge, Nr 1-11. Retrived from: <http://surl.li/dvyisy>
- Trapp, F. (2023). Introduction: Welcome to the wonderland of contemporary circus. In: *360° Circus. Routledge*. P. 1-17. Retrived from: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003231110-1/introduction-franziska-trap>

Bohdan Aksiutenko

The European festival movement as a form of cultural interaction in circus art

Abstract. The European festival movement in circus arts plays a key role in the development of the modern cultural space in Europe, promoting the popularization of circus traditions, the professional growth of performers, and strengthening intercultural interaction. The relevance of this study lies in the need to analyze the role of festivals as platforms for experience exchange and the introduction of innovative technologies into circus art. Traditional circus forms require adaptation to the conditions of globalization and increasing competition from digital entertainment. This study focuses on the mechanisms and pathways of the festival movement's development, which not only preserves national traditions but also fosters innovation in circus arts. **The aim of the study** is to explore the European festival movement as a form of cultural interaction in circus arts, emphasizing its role in promoting circus traditions, developing performers' professional skills, and implementing modern technologies. **Research methods** include analysis of scientific works highlighting the role of festivals in circus art, comparative analysis of different forms of festivals in countries around the world (the opportunity to compare the features of organizing festivals in different European countries, focusing on their concepts, repertoire, participation of international artists and cultural interaction between representatives of different states), content analysis (study of media content dedicated to circus festivals, in particular articles, reviews, video reviews and social networks), case study method (study of a specific case), historical method (emergence and evolution of the festival movement). **The study's results** indicate that circus festivals contribute to creative collaboration between representatives of different artistic disciplines, allowing performers to improve their skills and introduce new forms. They also support the preservation of traditions through the integration of innovative technologies into performances, creating new formats for circus shows. At the same time, festivals have become essential platforms for international cultural diplomacy and professional exchange. **In conclusion** the development of circus arts in Europe largely depends on the continued support of the festival movement through the creation of grant programs and the integration of digital technologies. Prospects for future research include studying the impact of digital innovations on circus arts and expanding opportunities for international cooperation.

Keywords: European festival movement, circus arts, cultural interaction, innovative technologies, professional development, intercultural exchange, circus traditions.

Галиук Святослав Вікторович,
аспірант кафедри психології та гуманітарних наук.
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
Київ, Україна

Galiuk Svyatoslav,
Postgraduate student of Psychology and
Humanities Department at the National
Academy of Management of Culture
and Arts, Kyiv, Ukraine

РОЗВИТОК І ФУНКЦІОНУВАННЯ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ОБШИРІ

Анотація. *Мета статті* – проаналізувати виробництво культурно-мистецького продукту засобами телебачення і кінематографа та обґрунтувати наукові підходи до вивчення креативних індустрій в Україні. **Методологія дослідження.** Використано методологію дослідження, що базована на використанні міждисциплінарного підходу, історико-культурного, узагальнюючого та системного методів, аналітичного, порівняльного й культурологічного методів, що уможливило багатовекторний розгляд запропонованої проблематики і формулювання ґрунтовних висновків. **Наукова новизна** дослідження характеризується тим, що вперше проблему сутності й функціонування креативних індустрій в Україні та за її межами розглянуто в контексті розвитку їх у межах телевізійної та кіноіндустрії. **Висновки.** Проаналізовано законодавчі підмурки розвитку креативних індустрій у національному соціокультурному середовищі. З'ясовано особливості функціонування креативних індустрій у сучасному світовому й вітчизняному культурному просторі. Показано специфіку розвитку креативних індустрій засобами телебачення і кіномистецтва. Встановлено, що розвиток креативних індустрій в Україні потребує глибокого вивчення, послідовної та поступової, ретельної адаптації зарубіжного досвіду, зокрема, в галузі виробництва та поширення на споживчому ринку культурно-мистецького продукту, створеного засобами кінематографа і телебачення.

Ключові слова: культура, креативні індустрії, телебачення, режисура, креативний продукт, кінематограф, інтелектуальні ігри, квізи, культурний простір.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У сучасному постіндустріальному глобалізованому світі особливе місце належить креативним індустріям. Попри той факт, що креативні індустрії є водночас і середовищем, і доволі неоднорідним видом динамічної економічної діяльності, її специфічним сегментом, «заснованим на нематеріальних активах, які складно виміряти, передбачити, оцінити» (Фурман, 2021, ЕР), метою їх є все ж таки (відповідно до статті 1 Закону України «Про культуру») «створення доданої вартості і робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження», зокрема й вироблення «креативного продукту» як різноманітної низки спе-

цифічних товарів та послуг, «що створені/надані за результатами культурного (мистецького) та/або креативного вираження і мають високу додану вартість» (Закон України «Про культуру», ЕР). Креативні індустрії спроможні потужно впливати на культурні процеси в сучасному суспільстві, що й доводить актуальність дослідження, пов'язаного з вивченням і визначенням наукових підходів до доволі дискусійного поняття «креативні індустрії».

Метою статті є обґрунтування наукових підходів до вивчення креативних індустрій в Україні через аналіз виробництва культурно-мистецького продукту засобами телебачення і кінематографа.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Проблемам вивчення концепту «креативні індустрії», його змісту та форм присвячені праці як зарубіжних, так і вітчизняних вчених, зокрема, таких як: І. Вахович, Т. Галахова, О. Дорошенко, О. Засядьовк, Т. Ковальова, П. Кук, Я. Левицька, О. Мельничук, Н. Подольчак, М. Проскуріна, І. Турський, Д. Хартлі, Д. Хокінс, А. Холодницька й інших. Так, приміром, М. Проскуріна в статті «Креативні індустрії як середовище економічної діяльності» зазначає, що «питання визначення сутності креативних індустрій нині, у контексті підписання Україною угоди про долучення до програми “Креативна Європа”, стало не просто актуальним, а навіть гарячим» (Проскуріна, 2015, с. 242). Водночас молода українська дослідниця Т. Ковальова вважає, що аналіз сутності креативних індустрій без урахування взаємозв'язку між культурою, мистецтвом і бізнесом не враховує усіх аспектів, при цьому вказує: «до креативних індустрій відносять телебачення та радіо, театр і кіно, музику та друковані видання, рекламу та комп'ютерні ігри, архітектуру і дизайн, моду і культурний туризм». У праці «Культурні та креативні індустрії в розвитку культури суспільства» ця авторка зазначає, що в сучасній науці ще не сформована остаточної дефініція концепту «креативні індустрії», тоді як до креативних індустрій належить «діяльність прикладного характеру, пов'язана з створенням предметів і продуктів (ремесло, дизайн, медіа, телебачення і кіно)» (Ковальова, 2023, с. 40). Зі свого боку, Н. Подольчак та Я. Левицька в дослідженні «Поняття та структура креативних індустрій в державному управлінні» додають до вказаного вище переліку інтерактивне дозвілля та програмне забезпечення; виконавські та перформативні мистецтва; програмне забезпечення й комп'ютерні послуги (Подольчак, 2021, EP). Тоді як О. Засядьовк у статті «Культуротворчість івент-практик у контексті розвитку креативних індустрій» артикулює слушну думку про те, що «креативні індустрії є результатом взаємодії креативного класу з соціальним середовищем, економікою, менеджментом, сферою культурно-мистецького, дозвілєвого спрямування тощо» (Засядьовк, 2023, с. 39). На наше переконання, зростання наукового інтересу до креативних індустрій в Україні свідчить про необхідність «вивчення міжнародного досвіду та можливостей його імплементації у вітчизняну практику» (Хо-

лодницька, 2018, с. 152), зокрема, засобами телебачення та кінематографа.

Виклад основного матеріалу. Креативні індустрії, базовані на «творчому та інтелектуальному капіталі» (як специфічна, ґрунтована на інтелекті й знаннях діяльність, яка спрямована, проте не локалізована лише у сфері мистецтва, а, крім того, діяльність, латентно скерована на одержання «прибутку від торгівлі та прав інтелектуальної власності; матеріальні продукти та нематеріальні інтелектуальні або мистецькі послуги з творчим змістом та економічною цінністю» (Галахова, 2014, с. 9), стали проникати в економіку й культуру України межі ХХ початку ХХІ ст. Проте на законодавчому рівні нашої держави безпосередньо дефініцію концепту «креативні індустрії» було зафіксовано й презентовано лише у 2018 році, що не завадило активно розвиватись даному сегменту економіки й культури у, так би мовити, «дозаконодавчий» період. Ймовірно, причиною тому стало те, що саме креативні індустрії неухильно сприяли зменшенню кількості безробітних в українському суспільстві внаслідок самозайнятості населення (коли ключовою цінністю стали авторські креативні ідеї та ініціативи, які спроможні були принести дохід і забезпечити гідний рівень життя, як-то, приміром, зелений туризм); почасти були скеровані не на великий, а на малий бізнес; долаючи й нівелюючи міждержавні межі, давали можливість, використовуючи географічну чи етнічну унікальність і розмаїття селищ і міст, покращувати добробут населення через підсилення «економічного, туристичного, соціального, гуманітарного та духовного потенціалу» (Холодницька, 2018, с. 152) у міжкультурному співробітництві (як-то організація й проведення різноманітних фестивалів і кластерів); нерозривно взаємопов'язувати мистецькі надбання й наукові розробки, використовуючи високий творчий потенціал та інноваційні цифрові технології, розширюючи канали комунікації, зокрема, й засобами сучасного телебачення.

Нагадаємо, що у сучасному глобалізованому суспільстві телебачення є могутнім джерелом найрізноманітніших форм і жанрів аудіовізуальної інформації і, маючи здатність швидко й майже тотально охоплювати найширші глядацькі аудиторії (що мають до нього досить високий і сталий рівень довіри), водночас виступає і найбільш потужним інструментом впливу на масову свідомість, і універсальним засобом трансформації традицій-

ної системи духовного виробництва, пов'язаним із пропагандою певних ціннісних установок, світоглядних стереотипів та моделей поведінки.

Розвиток креативних індустрій від початку 2000-х років активно позначився і на світовому (зосібна, українському) телебаченні, що як різновид аудіовізуального мистецтва виступає не лише засобом масової відеоінформації, а й унікальним видом творчості, здатним транслювати на відстані естетично перетворені митцями враження буття у розмаїтті жанрів як історично сформованого типу стійкої структури твору. Така специфічна екранна структура організує усі його компоненти в систему, що породжує унікальний цілісний образ світу – своєрідний носій певного естетичного концепту дійсності. До того ж, за своєю масовістю телебачення як продуцент мистецького та інформаційного контенту в системі креативних індустрій виступає не лише засобом масової відеоінформації, а й тим специфічним видом мистецтва, що спроможний з величезною швидкістю передавати на значній відстані естетично перетворені режисером враження буття (Погребняк, 2009, с. 60). У контексті сказаного слушною уявляється думка О. Зернецької, про те, що телебачення – це «досконала комунікаційна система культури з потенційно необмеженою аудиторією та можливістю непримусового проникнення в будь-яку соціальну мікроструктуру без огляду на державні кордони та етноконфліктні бар'єри, призначена для передачі величезного масиву загальнозначущої культурної інформації – суспільно-політичної, наукової, мистецької», заохочення масової глядацької аудиторії до «тотального естетичного переживання та творчого засвоєння явищ відображеної дійсності» (Зернецька, 1993, с. 21).

У роздумах про розвиток і функціонування креативних індустрій у сучасному телевізійному просторі, слід звернутись до праці А. Новак та А. Медведєвої «Чинники популярності розважальних шоу на телебаченні», де дослідниці, зокрема, зазначають, що керівництво телеканалів переважно зосереджується на розважальних телепрограмах з доволі високим рейтингом, в які вкладаються найбільші кошти. Важливим, на переконання авторок є те, що менеджери телевізійних каналів «беруть до уваги ефірний час певної аудиторії, зокрема, після 18:00 канали ставлять у програму ті передачі, які охоплюють найбільшу аудиторію». У зазначеній статті вказано, що йдеться здебіль-

шого про сімейні шоу, призначені до перегляду як дорослою, так і юнацькою аудиторією. Дослідниці вважають, що «коли діти у школі, то вдома лишаються пенсіонери та домогосподарки, тому для них показують шоу про побут, кулінарію, драми тощо. Вранці сім'ї готують та їдять, тому ефір в той час зайнятий кулінарними шоу. Окрім часу трансляції, важливим фактором є те, яка тематика тої чи іншої передачі. Оскільки різного глядача цікавлять різні теми. Підлітки не будуть дивитися кулінарні шоу, а пенсіонери передачі про сучасну музику» (Новак, Медведєва, 2021, с. 14). Під час наукового дослідження вчені виділяють у низці ключових телевізійних програм розважального характеру такі, що є доволі популярними, називаючи серед них: «ток-шоу, кулінарні шоу, шоу-перевтілення, світські хроніки, музичні програми, гумористичні програми, *шоу-ігри*» (Новак, Медведєва, 2021, с. 14). У підсумку авторки вказують, що «всі різновиди розважальних шоу створені для того, щоб задовольнити певну категорію глядачів; кулінарні шоу створені для домогосподарок та любителів кулінарії; *шоу-ігри* – для підлітків; гумористичні шоу – для всіх поколінь; світські хроніки переважно для любителів моди та світського життя; шоу-перевтілення для молоді» (Новак, Медведєва, 2021, с. 15). Солідаризуючись із думкою дослідниць, відзначимо, що в стрімкому процесі розвитку креативних індустрій у телевізійній сфері особливе місце належить вервечці розважальних програм, які продукують інтелектуальні ігри, вікторини, квізи (скажімо, нині *зняті з українських ефірів* «Перший мільйон» (вітчизняний аналог популярної в світі телегри «Who Wants to Be a Millionaire?»), молодіжне інтелект-шоу «LG-Еврика (володар престижної національної премії «Телетріумф»)), «Найрозумніший» (українська адаптація британського телевізійного проєкту «Britain's Brainiest Kid», українська телеверсія командного інтелект-шоу «Що? Де? Коли?», свого часу продукувана телеканалами «Інтер», «Україна», «K1», «ICTV», «UA: Перший», «1+1» ін.), *донині продюзоване* Новим каналом *квіз-шоу* «Хто зверху», що, включаючи різноманітні конкурси, бліцопитування та змагальні ігри, є доволі цікавою адаптацією «Battle of the Sexes» телевізійної компанії «Talpa») що, власне, й підтверджує тяглість співіснування та «співвідношення креативних, культурних та творчих індустрій» і певним чином

розкриває взаємозв'язки «мистецтва, культури та економіки» (Проскуріна, 2015, с. 242).

Вкажемо, що в середині ХХ століття і в європейському, і в американському культурному просторі ідеї створення таких популярних телевізійних проєктів, як вікторини, квізи, інтелектуальні ігри, були запозичені та адаптовані до споживчого культурно-мистецького ринку (через використання режисерами екранних засобів виразності) менеджерами й продюсерами індустрії телебачення з радіопередач. При цьому вкажемо, що ідея квізу походить від слова «quiz» і в перекладі з англійської означає – коротке тестування знань, перевірочні запитання, опитування, вікторина тощо. Тоді як сама концепція квізу і в бізнесі, й у маркетингу, і в розважальній, і в освітній сферах стала набувати популярності у Великобританії та США у 1920-х роках, стрімко поширившись у світі.

На початку ХХІ ст. вже в український телеобшир було вживлено специфіку телевізійних квізів європейського штибу, відмітною рисою яких була і залишається певна спеціалізація й конкретна спрямованість як за напрямками знань, тематикою, так і цільовою аудиторією. Зазначимо, що в українських версіях, зокрема квіз-проєктів, глядацька аудиторія (так само, як і в іноземних шоу), чітко розділена за віковим принципом на відповідні категорії: молодіжну, студентську аудиторію (з окресленою тематикою програм (іноді вибудованих за принципом інтелектуального поєдинку), розмаїтими векторами наукових досліджень, зокрема, й культурологічних, пошуковими спрямуваннями сучасних вчених, новітніми технологіями в освіті й науці, розлогим обсягом знань щодо численних подій, дат, фактів тощо); школярів (переважно високоєрудованих, яким зазвичай намагаються пропонувати доволі спрощену, однак густо насичену пізнавальним матеріалом програму); людей старшого та середнього віку (де широкий корпус знань гравців безпосередньо пов'язаний зі ступенем інтелектуального розвитку, світоглядними чинниками, вмінням парадоксально мислити як учасників гри, так і глядацької аудиторії), що, безсумнівно, піднімає рейтинг таких форм «розваги в реальному часі» та вимагає реалізації державної протекціоністської політики стосовно вітчизняних креативних індустрій (Проскуріна, 2015, с. 244).

Відзначимо, що перш ніж у національному екранному просторі було презентовано різноманітні телевізійні вікторини, квіз-шоу, інте-

лектуальні ігри, менеджерами телеканалів було ретельно вивчено значний довід у виробництві такого штибу культурно-мистецьких продуктів за рубежем. Так, у пошукове поле прикладних досліджень практиків теле- і кіноіндустрій залучався італійський досвід створення таких квізів та інтелект-шоу для підлітків, як «Хто знає, хто це знає», «Горизонти»; німецький досвід створення телеквізів для дитячої аудиторії за участю комічного гурту «Шоберт і Блек» – «7 питань і парасоля»; наповнений скетчами британський досвід із продукування студентоскерованого «Університетського виклику» із залученням до участі в роботі журі як професорів, так і студентів навчальних закладів вищої освіти; французький та американський досвід випуску молодіжних інтелектуальних ігор «Гра в пригоди» і, відповідно, «Переможець отримує все». Українськими телевиробниками також активно аналізувався досвід і запозичувались й адаптувались до особливостей національного культурного обсягу кращі набутки творення телевікторин за участю знаменитостей. Так, телевізійники США мали високі рейтинги таких передач, як «Голлівудські квадрати», «Чим Ви займаєтесь?», «Вечір маскараду», «Назвіть цю мелодію», «Заспівайте ще раз», «Слова і музика». Свого часу надзвичайно популярною в Німеччині була вікторина «Червоний телефон», де медійні особистості країни намагались відповісти на телефонні запитання телеглядачів. Телебачення Франції пропонувало глядачам вікторину «Шах королю», де зірки театру, кіно, естради, переміщуючись у студії велетенською шаховою дошкою, демонстрували рівень свого інтелекту у відповідях на хитромудрі запитання або ж з'являлись перед глядачами в різних образах у вікторині «Три маски», даючи публіці можливість вгадати їх імена. Також французькі знаменитості залучались до оригінальних телевізійних драматичних постановок, як-то «Кожен день розкривається таємниця». Такі телеігри, складовою яких також були відповіді-запитання, демонструвалися щотижня. Цікаво, що відповіді на запитання глядачі мали надсилати поштою. Тоді як у телевізійному квізі «Не кажи ні слова» телевізійники Великобританії об'єднували відомих виконавців, режисерів, художників (які в ході передачі, співали, декламували, танцювали) у дві команди, пропонуючи їм вступити в ігровий інтелектуальний двобій. Не обходили увагою українські телевізійники й вивчення зару-

біжного досвіду в продукуванні образу ведучого, наділеного певними якостями та характеристиками, що зрештою дало свої позитивні результати в програмах національного телебачення. Ведучими інтелектуальних телеігор, вікторин квіз-шоу стали А. Борсюк, Д. Яневський, О. Ступка, І. Кондратюк, С. Притула, що, безсумнівно, впливало на високі рейтинги телевізійних проєктів.

У фундаментальному дослідженні «Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві» Г. Погребняк визначає вказані вище різновиди телевізійних програм як такі, що є по суті відносно інтелектуальними, побудованими на різного ступеня складності запитаннях і відповідях переважно одного учасника шоу. Авторка вказує, що, попри, сказати б, націленість ідеї таких проєктів на можливості й рівні інтелекту гравців, насправді глядачам пропонуються своєрідні «театралізовані видовища, розіграні на очах у телевізійної аудиторії, що містять у собі елементи найрізноманітніших жанрів: у них є і драматичні сценки, і скетчі, і музичні номери, і вікторини тощо». Авторка переконана, що чим більше розмаїтих компонентів вносить режисер у такого штибу розважальну програму, тим вона цікавіша для споживачів телевізійного продукту. При цьому уточнює, що у таких розважальних програмах як телевікторини, телевізійні інтелектуальні ігри, квізи завжди мають бути «постійні герої – телеведучі (роль яких виконують популярні актори, особи, які мають відношення до шоу-бізнесу, т. зв. «медійні обличчя» й ін.) і герої певної передачі, що стали переможцями й уже *виграли призи*» (Погребняк, 2017, с. 261). Важливо, що можливість виграти приз, зокрема, грошовий за відповіді на запитання (що мають поступово зростаючі щаблі складності й відповідну висхідну вартість) є надзвичайно привабливою спокусою для учасників інтерактивних ігор, вікторин, квізів тощо, хоч іноді телеканали (посилаючись на міжнародний досвід) навіть не повідомляють учасникам та й глядачам, що так звана «інтерактивність» екранної гри може коштувати грошей й існувати у відеозапису. На переконання А. Шевченка, (колишнього ведучого одного з українських телеканалів) учасники телевізійних інтерактивних вікторин тривалий час перебувають з певним каналом «на телефонному зв'язку й, приміром, слухаючи мелодію, довго згадують заголовки дуже популярної пісні, водночас екран виблимує цифрами грошових премій за надзвичайно

легкі завдання. Тож хоча відносна дешевизна ігрового телешоу стосується лише витрат на виробництво, а прибутковість для каналів і провайдерів (з якими вони укладають угоди) є значною» точні цифри доходів представники телеканалів завше тримають у таємниці, проте націленість «таких передач на більшості українських каналів цю прибутковість підтверджує» (Лашенко, 2010, ЕР). Однак це не заважає телевізійним вікторинам, квізам, інтелект-шоу утримувати стійкий інтерес до них широкої телевізійної аудиторії, активно впливаючи на розвиток креативних індустрій у телевізійному просторі. Підтвердження нашим міркуванням знаходимо в праці А. Юсипович «Типи програм розважального телебачення України», де висловлюється переконання, що «такі проєкти популярні, оскільки вони цікаві будь-якій віковій аудиторії, а соціальний статус глядача не має значення (бо всі ці аспекти важливі серед глядацької аудиторії світських хронік)». Автор тексту доводить, що, демонструючи і свій рівень знань, а часом і вправне володіння ораторським мистецтвом, «в інтелектуально-розважальних програмах глядач прилучається до процесу гри. Він відгадує разом з учасником слова, поняття, показує свою компетентність та дістає *задоволення* від цього» (Юсипович, ЕР), що підтверджує «доцільність застосування системного підходу» (Проскуріна, 2015, с. 243) у вивченні ролі та місця інтелект-шоу, телевікторин, квізів у розвитку телевізійної індустрії (як своєрідної моделі сучасних креативних індустрій), зокрема, в Україні, а крім того, позитивного впливу таких телепроєктів на особисті долі учасників. Прикладом тому може слугувати доволі примітна участь і перемога у фінальній грі (здобуття грошового призу у 32 000 доларів) в одному з інтелект-шоу «LG-Еврика» колишнього студента Львівського національного університету імені Івана Франка Тимура Бедернічека. Виконавши умови спонсорів телевізійного проєкту, щодо доцільності витрачання коштів переможцем на здобуття освіти у будь-якому навчальному закладі світового обшару, молодий науковець (маючи доступ до навчання в іноземних вишах) не лише став високоосвіченим спеціалістом-екологом, а й зміг придбати необхідне обладнання, реактиви та узявся до практичних досліджень, спрямованих на покращення екологічної ситуації в Україні. Таким чином перемога в шоу повністю змінила життя колишнього студента, який навіть

здобув науковий ступінь, захистивши дисертацію в Інституті агроєкології та природокористування НААН України.

Розглядаючи кінематограф як складову сучасної креативної економіки та середовище розвитку креативних індустрій, вкажемо, що кіномитці також не стоять осторонь візуалізації на екрані як специфіки, так і широких можливостей квіз-індустрії. Так 2008 року в світовий прокат виходить пригодницька драма британських та індійських кінематографістів «Мільйонер з нетрів» у режисурі Дені Бойла та Лавлін Тандан, робота яких була відзначена вісьмома найпрестижнішими преміями американської кіноакадемії – «Оскар», чотирма призами «Золотого глобусу» та стала номінантом щорічного телевізійного шоу MTV Movie Awards, що присуджує нагороди майстрам і їх творчим продуктам у сфері американського кіно і телебачення.

Автори названого фільму екранними засобами проникливо розповідають щемливу історію юного героя Джамала Маліка, який, зрісши в одному з найбільших районів індійських нетрів Дхараві, несподівано (як для представника найзлиденніших верств населення Індії) опинився на популярному телевізійному квіз-шоу «Kaun Banega Crorepati» – індійській версії програми «Хто хоче стати мільйонером?» – і, дійшовши до фіналу інтелектуальної гри, мав усі шанси виграти грошовий приз у 20 мільйонів рупій. Популярність основної ідеї творців стрічки, що за допомогою інтелекту можна збагатитись (тоді як головний герой не виявляв особливого прагнення до збагачення), долучившись до участі в телевізійному квізі (де поєднуються комунікативність, творчість і креативність), знайшла своїх поціновувачів у глядній аудиторії, що, зокрема, свідчить і про тісний взаємозв'язок та взаємовплив кіно- і телеіндустрії. Нагадаємо, що світова дистриб'юція кінопроєкту була настільки вдалою, що, маючи бюджет 15 млн дол., касові збори кінострічки сягнули 378 млн дол., що стало свідченням того, що кінопроєкт, завдяки високому бокс-офісу, не лише повністю окупився, а й приніс значні прибутки кінопродюсерам. Крім того, юні актори (Рубіна Алі, Ажаруддін Мохаммед Ізмаїл, Танай Чхеда, Танві Ганеш Лонкар), які виконували головні ролі у фільмі, з часом (по досягненню повноліття) отримали високі гонорари з коштів, розміщених продюсерами проєкту в трастових фондах. Цей позитивний факт є потвердженням необхідності

розвивати креативні індустрії засобами екранних мистецтв.

Висновки. Отже, проаналізувавши дефініцію концепту «креативні індустрії» та розвинувши наукові підходи до її вивчення, розкривши проблему функціонування креативних індустрій в українському й зарубіжному культурному просторі, нами було виявлено можливості розвитку креативних індустрій у контексті застосування засобів екранних мистецтв. Разом з тим, попри той факт, що нині (принаймні в сучасній культурологічній науці) ще не запропоновано достатньо повного визначення дефініції «креативні індустрії», зважимося представити власне (ймовірно, спірне) тлумачення вказаного поняття, розглядаючи його передовсім крізь призму широкого розмаїття екранних мистецтв. Таким чином, на наше переконання, креативні індустрії, охоплюючи різноманітні галузі людської діяльності, зосібна, медійні практики екранного мистецтва, мають потужно впливати на економічний розвиток країни й формувати та просувати її позитивний імідж у сучасному міжкультурному просторі, виробляючи якісний креативний продукт, базований на інноваційній творчості, яка скерована на вироблення самотутніх цінностей духовного й матеріального штибу.

При цьому у висновках до наших наукових студій зазначимо, що надалі продуктивне функціонування креативних індустрій в Україні має спиратися на ретельне вивчення, поступове запозичення та доволі обережну адаптацію (відповідно до національних факторів, політичного, економічного та культурного й мистецького становища) позитивних творчих здобутків зарубіжжя, принаймні ближнього. Своєрідним базисом до успішного функціонування креативних індустрій в українському культурному обширі нами запропоновано розглядати стимулювання виробництва й дистриб'юції теле- й кінематографічного вмісту та потужного функціонування споживчого ринку креативної екранної продукції.

Джерела та література

Галахова, Т. (2014). Креативні індустрії: теоретично-методологічні підходи вивчення. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Економічні науки*. Вип. 9 (4). С. 9-13.

- Закон України Про культуру. URL: https://urst.com.ua/act/pro_kulturu (дата звернення 09.05.2024)
- Засядьков, О. А. (2023). Культуротворчість івент-практик у контексті розвитку креативних індустрій. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 02 листопада 2023 р.). Київ : НАКККиМ. С. 38-41.
- Зернецька, О. В. (1993). Нові засоби масової комунікації (соціокультурний аспект). Київ: Наукова думка. 131 с.
- Ковальова, Т. (2023). Культурні та креативні індустрії в розвитку культури суспільства. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 02 листопада 2023 р.). Київ: НАКККиМ. С. 40-41.
- Лашченко, О., Набока, М. (2010). «Телеошуканство». Інтерактивні ігри з телеглядачами можуть заборонити. URL: <https://detector.media/withoutsection/article/56164/2010-09-27-teleoshukanstvo-interaktyvni-igry-z-teleglyadachamy-mozhut-zaboronyty/> (дата звернення 09.05.2024).
- Новак, А., Медведєва, А. (2021). Чинники популярності розважальних шоу на телебаченні. *Матеріали VI круглого столу «Довженківські читання»*, 13 вересня 2021 р., м. Київ / Упоряд. О. В. Безручко, С. В. Желєзняк. Київ : Видав. центр КНУКиМ. С. 14-18.
- Погребняк, Г. П. (2009). Естетичне поле телебачення в сучасному соціально-культурному просторі. *Вісник ДАКККиМ*, № 2. Київ: Міленіум. С. 58-61.
- Погребняк Г. П. (2017). *Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві*. Київ: НАКККиМ. 392 с.
- Подольчак, Н., Левицька, Я. (2021). Поняття та структура креативних індустрій в державному управлінні. *Державне управління, удосконалення та розвиток*, № 10. URL: http://www.dy.nayka.com.ua/pdf/10_2021/3.pdf (дата звернення 10.04.2024).
- Проскуріна, М. О. (2015). Креативні індустрії як середовище економічної діяльності. *Глобальні та національні проблеми економіки*. Вип. 8. С. 242-245. URL: <http://global-national.in.ua/archive/8-2015/50.pdf> (дата звернення 10.04.2024).
- Фурман, О. (2021). Анастасія Образцова: як креативні індустрії можуть стати змістом і сенсом нових перетворень у державі. URL: <https://bit.ly/2F9Vj59> (дата звернення 11.05.2024).
- Холодницька, А. В. (2018). Актуальні тенденції розвитку креативних індустрій в Україні в умовах глобалізації. *Економіка і суспільство*. Вип. 14. С. 151-157.
- Юсипович, А. В. Типи програм розважального телебачення України. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2122> (дата звернення 12.05.2024).

References

- Furman, O. (2021). Anastasiia Obratsova: yak kreatyvni industrii mozhut staty zmistom i sensom novykh peretvoren u derzhavi [Anastasia Obratsova: how creative industries can become a substitute and a source of new changes in the state]. Retrieved from: <https://bit.ly/2F9Vj59> [in Ukrainian]
- Halakhova, T. (2014). Kreatyvni industrii: teoretychno-metodolohichni pidkhody vyvchennia [Creative industries: theoretical and methodological approaches to study]. *Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnogo universytetu. Ekonomichni nauky*. Vyp. 9 (4). S. 9-13. [in Ukrainian]
- Kholodnytska, A.V. (2018). Aktualni tendentsii rozvytku kreatyvnykh industrii v Ukraini v umovakh hlobalizatsii [Current trends in the development of creative industries in Ukraine in the minds of globalization]. *Ekonomika i suspilstvo*. Vyp. 14. S. 151-157. [in Ukrainian]
- Kovalova, T. (2023). Kulturni ta kreatyvni industrii v rozvytku kultury suspilstva [Cultural and creative industries in the development of society's culture]. *Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir* : materialy VII Vseukr. nauk. konf. molod. vch., asp. ta mahistran. / M-vo kult. Ukrainy ta inform. polityky ; Nats. akad. ker. kadriv kult. i mystets. ; Nauk. tov. stud., asp., doktor. i molod. vch. (Kyiv, 02 lystopada 2023 r.). Kyiv : NAKKKiM. S. 40-41. [in Ukrainian]
- Lashchenko, O., Naboka, M. (2010). «Teleoshukanstvo». Interaktyvni ihry z telehliadachamy mozhut zaboronyty [«Teleo-scanning». Interactive games with TV viewers may be banned]. Retrieved from: <https://detector.media/withoutsection/article/56164/2010-09-27-teleoshukanstvo-interaktyvni-igry-z-teleglyadachamy-mozhut-zaboronyty/> [in Ukrainian]
- Novak, A., Miedviedieva, A. (2021). Chynnyky populiarnosti rozvazhalnykh shou na telebachenni [Officials of the popularity of exciting shows on TV]. *Materialy VI kruhloho stolu «Dovzhenkivski chytannia»*, 13 veresnia 2021 r., m. Kyiv / Uporiad. O. V. Bezruchko, S. V. Zheliezniak. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM. S. 14-18. [in Ukrainian]
- Podolchak, N., Levytska, Ya. (2021). Poniattia ta struktura kreatyvnykh industrii v derzhavnomu upravlinni [Understanding the structure of creative industries in government management]. *Derzhavne upravlinnia, udoskonallennia ta rozvytok*, Nr 10. Retrieved from: http://www.dy.nayka.com.ua/pdf/10_2021/3.pdf [in Ukrainian]
- Pohrebniak, H. P. (2009) Estetychne pole telebachennia v suchasnomu sotsialno-kulturnomu prostori [An

- aesthetic field of television in the current social and cultural space]. *Visnyk DAKKKiM*, № 2. Kyiv: Milenium. S. 58-61. [in Ukrainian]
- Pohrebniak, H. P. (2017). Kino, telebachennia i radio v stsenichnomu mystetstvi [Cinema, TV and radio in the stage mystique]. Kyiv: NAKKKiM. 392 s. [in Ukrainian]
- Proskurina, M. O. (2015). Kreatyvni industrii yak seredovyshche ekonomichnoi diialnosti [Creative industries are the center of economic activity]. *Hlobalni ta natsionalni problemy ekonomiky*. Vyp. 8. S. 242-245. Retrieved from: <http://global-national.in.ua/archive/8-2015/50.pdf> [in Ukrainian]
- Yusypovych, A. V. Typy proham rozvazhalnoho telebachennia Ukrainy [Type of program for the distribution of television in Ukraine]. Retrieved from: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2122> [in Ukrainian]
- Zakon Ukrainy Pro kulturu* [Law of Ukraine On Culture]. Retrieved from: [in Ukrainian]
- Zasiadvovk, O. A. (2023). Kulturotvorchist ivent-praktyk u konteksti rozvytku kreatyvnykh industrii [Cultural creativity of event practitioners in the context of the development of creative industries]. *Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir : materialy VII Vseukr. nauk. konf. molod. vch., asp. ta mahistran. M-vo kult. Ukrainy ta inform. polityky ; Nats. akad. ker. kadrov kult. i mystets. ; Nauk. tov. stud., asp., doktor. i molod. vch. (Kyiv, 02 lystopada 2023 r.)*. Kyiv : NAKKKiM. S. 38-41. [in Ukrainian]
- Zernetska, O. V. (1993). Novi zasoby masovoi komunikatsii (sotsiokulturnyi aspekt) [New means of mass communication (socio-cultural aspect)]. Kyiv: Naukova dumka. 131 s. [in Ukrainian]

Galiuk Svyatoslav

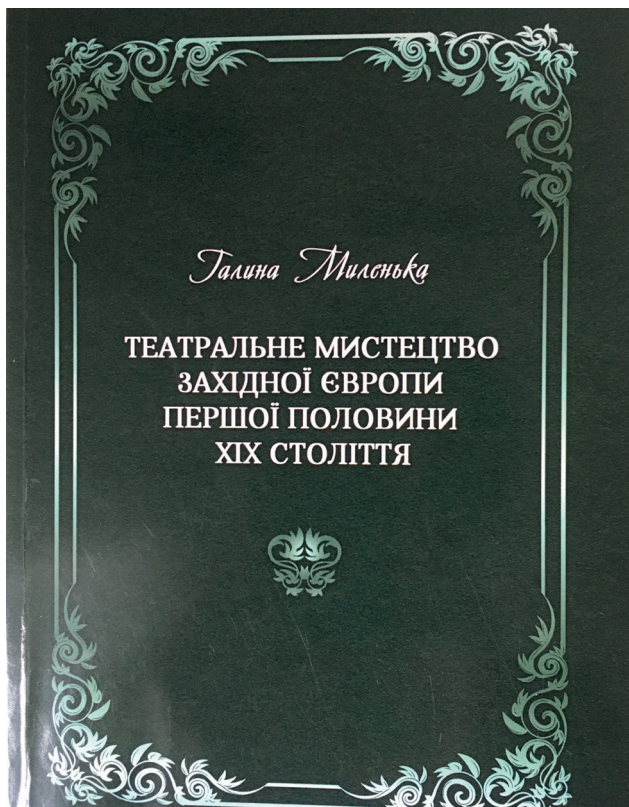
Development and functioning of creative industries in the modern cultural space

Abstract. Purpose. To analyze the production of cultural and artistic products by means of television and cinematography and to substantiate scientific approaches to the study of creative industries in Ukraine. **The research methodology** was used, which is based on the use of an interdisciplinary approach, historical-cultural, generalizing and systemic methods, analytical, comparative and cultural methods, which enables a multi-vector consideration of the proposed issues and the formulation of thorough conclusions. **The scientific novelty** of the study is characterized by the fact that, for the first time, the problem of the essence and functioning of creative industries in Ukraine and abroad is considered in the context of their development within the limits of the television and film industries. **Conclusions.** The legislative foundations of the development of creative industries in the national socio-cultural environment have been analyzed. The peculiarities of the functioning of creative industries in the modern world and domestic cultural space are clarified. The specifics of the development of creative industries by means of television and cinema are shown. It has been established that the development of creative industries in Ukraine requires in-depth study, consistent and gradual, thorough adaptation of foreign experience, in particular, in the field of production and distribution on the consumer market of cultural and artistic products created by means of cinematography and television.

Keywords: culture, creative industries, television, directing, creative product, cinematography, intellectual games, quizzes, cultural space.

БІБЛІОГРАФІЯ





Миленька Галина. Театральне мистецтво Західної Європи першої половини XIX століття: навчальний посібник. – Київ, 2024. – 112 с.

Навчальний посібник Г. Д. Миленької «Театральне мистецтво Західної Європи першої половини XIX століття», як зазначено в анотації, є продовженням попереднього видання авторки – «Історія зарубіжного театру (від античності до просвітництва)». До цієї анотації ми б додали ще таке: видання є довгоочікуваним і логічним продовженням оприлюднення методичних вказівок і порад однієї з провідних викладачок кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. І, звісно, – результатом багаторічного опрацювання авторкою широкого кола питань з історії театру Західної Європи і США.

У порівнянні з першим виданням, дослідниця зосереджується тут на більш локальному історичному періоді розвитку західноєвропейської театральної культури. Для цього періоду є характерними переважно естетико-художні явища, що обумовили народження та еволюційні процеси такого напрямку, як Романтизм. Втім, одразу потрібно зазначити, що ці часові обмеження надали Г. Д. Миленькій можливість більш виразно унаочнити авторський оригінальний погляд на конкретний історичний матеріал, його аналітич-

не осмислення, опрацювання, структурування та методологічне наповнення.

Чітко визначаючи у *Розділі 1* філософсько-естетичне підґрунтя Романтизму, авторка вказує на ту джерельну базу, що дає змогу познайомитися з працями митців, які були залучені до його формування, головні характерні риси напрямку, специфічні особливості художнього методу, що був притаманний більшості його представників.

На наш погляд, особливо оригінальною видається подальша структура посібника. Адже матеріалу, що надалі презентує кожен з європейських країн, передують *Розділ 2*, у якому Г. Д. Миленька стисло, але виважено і послідовно визначає основні засоби виразності, що були притаманні як драматургії, так і сценічному мистецтву доби Романтизму. Ознайомившись із цими характеристиками, майбутні фахівці вже від самого початку отримують необхідні вказівки щодо розуміння та осмислення драматургії, сценічного мистецтва загалом і акторської виразності зокрема, притаманних цьому періоду.

Наступні розділи присвячені аналізу народження та розвитку напрямку Романтизму відповідно у кожній із конкретних країн: Франції, Вели-

кій Британії, Німеччині, Італії. На кожен з яких (за винятком італійської театральної культури) припадає відповідно по дві частини: драматургія і сценічне мистецтво. Ми опускаємо закид авторці щодо не включення до тексту Посібника матеріалу про перші паростки італійської національної драматургії. Вважаємо, що цей матеріал насправді не несе практично ніякого змістовного навантаження, а формат Посібника передбачає стисле викладення лише найголовніших, принципових подій і явищ. Слід наголосити, що Г. Д. Миленька зробила ретельний відбір цих найголовніших явищ та їхніх характеристик, акцентуючи саме на тих, що мали безпосередній вплив як на розвиток театральної культури загалом, так і на ті творчі особистості, які пролонгували романтизм у художнє середовище кожної конкретної країни.

Враховуючи беззаперечний науковий і педагогічний досвід Г. Д. Миленької, ми опускаємо аналіз змістовного наповнення основної частини Посібника. Натомість звернемо увагу на інші його складові. По-перше, це – *Післямова*, що акцентує головні концептуальні характеристики викладеного матеріалу та *Список рекомендованих літератури*. Останній містить 26 україномовних позицій і доповнений інтернет-джерелами. Звісно, цей перелік можна розширювати, але найголовнішим є те, що вказані авторкою джерела дають можливість студентам робити це самостійно, адже пропонують їм той напрямок, що дає можливість не лише знайти, опанувати конкретний матеріал, а й поглибити власні знання надалі.

Наголосимо також і вагомість та важливість *Тестів для перевірки знань*, пропонованих Г. Д. Миленькою в останній частині Посібника. Всі вони мають власну логіку, за якою сформульовані питання (відповідно до змістовного навантаження теми), чітко презентують найбільш значущі події та явища, артикують місце практично усіх аспектів і складових, притаманних напряму і, врешті-решт, увиразнюють, на нашу думку, головне завдання авторки: закріпити масив інформації, викладений на сторінках Посібника.

Слід також відзначити стилістичну якість презентованого методичного напрацювання, де науковість та емоційно-емпіричні характеристики вдало урівноважують одне одне.

Вважаємо оприлюднений матеріал вельми важливим у контексті розробки національної науково-методичної джерельної бази такої важливої дисципліни, як «Історія театру Західної Європи і США», а шлях, який вибрала для цього доктор мистецтвознавства, професор Г. Д. Миленька – зосередженість на локальному історичному періоді, – вельми продуктивним. Тож сподіваємось на подальшу його неперервність і нові наукові поповнення авторкою у галузі театрознавства.

Наталія Владимірова,
доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент НАМ України.
DOI:10.34026/1997-4264.35.2024.318143

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; Збірник наукових праць. Вип. 35 / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Ірина Ян (голова) та ін. Київ : Видавництво Ліра-К, 2024. 318 с.

ДО УВАГИ АВТОРІВ!

Цитування та внесення посилань здійснюється за **правилами АРА-стиль** (див. сайт). Короткі цитати (3–4 рядки) подаються в лапках із зазначенням наприкінці в **круглих** дужках прізвища автора, року видан, сторінок. Розлогі цитати подаються **без лапок і з абзацу** через подвійний інтервал. Бібліографія – в алфавітному порядку без нумерації: 1-й рядок без абзацу, решта з відступом 1.25 також через подвійний інтервал. Референси – в тому ж порядку латиницею з дублюванням **назви** твору англійською в квадратних дужках.

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: **постановка проблеми та її актуальність** у загальному вигляді й її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; **мета** статті; **аналіз сучасних досліджень і публікацій** на цю тему, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; **виклад основного матеріалу** з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; **висновки** з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямку.

Редакційна колегія «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого» запрошує Вас до активної співпраці!

На розгляд приймаються рукописи статей в одному примірнику. Обсяг статті до 15 сторінок. **За зміст статті, достовірність фактів, цитат, дат тощо відповідає автор.**

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має містити **анотації з ключовими словами та назвою статті** (українською та англійською мовами), **інформацію про автора** (прізвище, ім'я, по батькові (повністю), індекс orcid, науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посада, номери телефонів, адреса електронної пошти). Неопубліковані матеріали авторів не повертаються. Редколегія не завжди поділяє точку зору автора, зберігає оригінальний стиль матеріалів, залишає за собою право **редагувати й скорочувати** подані матеріали.

Передрук статей, вже опублікованих в інших виданнях, не допускається.

Посилання на «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» при передруку публікацій **є обов'язковим.**

Рукопис має бути набраним без переносів слів, у текстовому редакторі Microsoft Word for Windows, шрифтом Times New Roman, кеглем 14, міжрядковий інтервал 1,5, з однократними пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу. **Одночасно обов'язково подається стислий реферативний виклад статті англійською мовою** (обсяг 1,5 сторінки формату А4), набраний тим самим шрифтом, кеглем та з інтервалом рядків 1,5.

Абзацні відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>. Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі DOC або RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): editorial@knuvkt.edu.ua

Телефони для довідок: (+38044) 272-02-17, 272-02-20

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

НАУКОВИЙ ВІСНИК

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

Збірник наукових праць

Випуск 35

Свідectво про державну реєстрацію КВ № 11161-4П,
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.

ISSN 1997-4264

Редактор *Т. К. Щегельська*
Коректор *Т. К. Торецька*

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,
редакція «Наукового вісника Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого».

Керівник видавничого проєкту *Віталій Зарицький*
Комп'ютерний дизайн *Олена Щербина*

Підписано до друку 20.12.2024. Формат 60х84 1/8.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. аркушів – 36,96. Обл.-вид. аркушів – 31,18.

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»
Свідоцтво № 3981, серія ДК.
03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1
тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net