

Міністерство культури та стратегічних комунікацій 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 36

Київ 2025

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., 2025 р. Вип. 36. 272 с.

Випуск 36 «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» вирізняється спрямованістю на сучасні досягнення, напрями розвитку та методики в галузях сценічного, аудіовізуального мистецтва, культурології. Авторів збірника цікавлять особливості професійної підготовки акторів щодо сценічної мови, сучасні методи та прийоми формування основ професійного спілкування в адаптаційний період фахової підготовки майбутніх акторів, техніки «тілесної виразності», цифровізація, штучний інтелект, віртуальна та доповнена реальності й інтерактивність у кіномистецтві. Поряд з цим представлено матеріали з історії театру та творчих шляхів видатних митців і учених, розгляд їх наукових праць, що становлять підґрунтя для розвитку сучасних напрямів науки.

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(Протокол № 9 від 17 червня 2025 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, кандидат 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, Candidate 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

Марина Гринишина Феноменологія «Украденого щастя» на кону Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка	8
Андрій Лягушенко Паралелі театральної діяльності Павла Вірського та Сержа Лифаря	16
Василь Романчишин Безбар'єрність та інклюзивність українських театрів: соціокультурний аспект	25
Владислав Корнієнко Теоретичні засади та практичний досвід менеджменту в театральній та видовищній сфері України: модерні та постмодерні аспекти	30
Лілія Данилейко Польська та українська візії Галичини у свідомості митців-емігрантів (на прикладі аналізу творчості польської актриси Гелени Моджеєвської та українського актора Йосипа Гірняка).....	38
Дар'я Іванова-Гололобова Впізнаваність кольорів, тотожність силуету – спільний патерн зовнішнього вигляду народного лялькового героя Європи	47
Юлія Шукіна Журнал «Мистецька трибуна» (1930-1931): особливості позиціонування серед видань про театр	55
Карина Сухорукова Сценічна мова в контексті професійної підготовки акторів: сучасні педагогічні виклики	65
Надія Стадніченко, Наталія Соколовська Методи та прийоми формування основ професійного спілкування в адаптаційний період фахової підготовки майбутніх акторів	72
Дмитро Ходаківський Режисерська робота над фіксацією вистави: досвід сценічної адаптації після прем'єри	78
Ярослав Чигляєв Футуристичні театральні проекти Фортунато Деpero: на початках «театру художника»	84
Олександр Яндола Інтерактивні елементи в експериментальних постановках театру Баухаус	90

АУДІОВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

Олександр (Олес) Янчук Репрезентація історичних подій України через кінематографічні засоби: художня та режисерська концепції	100
Ольга Мусієнко Аудіовізуальний контент як інструмент впливу: етичні виклики цифрового медіасередовища	117
Олена Хомуцька Естетика та інновації: українські художниці з гриму в кіноіндустрії 2010–2024 років	124

CONTENT

SCIENCE ART

Maryna Grynishyna Phenomenology of «Stolen Happiness» at the Ivan Franko National Academic Dramatic Theatre (1940–2020).....	8
Andrii Lsagushchenko The parallels of theatre activity of Pavlo Virsky and Serge Lifar.....	16
Vasyl Romanchyshyn Barrier-free and Inclusive Ukrainian Theatres: the Socio-cultural aspect.....	25
Vladyslav Kornienko Theoretical principles and practical experience of management in the theatrical and entertainment sphere of Ukraine: modern and postmodern aspects	30
Liliia Danyleiko Polish and Ukrainian visions of Galicia and its image in the minds of emigrant artists (on the example of Polish actress Helena Modrzejewska and Ukrainian actor Yosyp Hirniak)	38
Daria Ivanova-Holobova Colour recognisability, silhouette similarity – a common pattern of appearance of the European folk puppet hero	47
Julia Shchukina «Mystetska Trybuna (Artistic Tribune)» fortnightly (1930–1931): features of its positioning among other theatre-related periodicals.....	55
Karyna Sukhorukova Stage speech in the context of actors' professional training: contemporary pedagogical challenges.....	65
Nadiia Stadnichenko, Nataliia Sokolovska Methods and techniques for developing professional communication tools in future actors at key stages of professional training	72
Dmytro Khodakivskyi Director's work on the fixation of performance: the experience of stage adaptation after the premiere.....	78
Yaroslav Chyglyaiev Futurist theatrical projects of Fortunato Depero: at the origins of the «artist's theatre».....	84
Oleksandr Yandola Interactive elements in experimental performances of Bauhaus theatre.....	90

AUDIOVISUAL ARTS

Oleksandr (Oles) Yanchuk Representation of historical events in Ukraine through cinematographic means: artistic and directorial concepts	100
Olha Musiienko Audiovisual content as a tool of influence: ethical challenges of the digital media environment.....	117
Olena Khomutetska Aesthetics and innovations: Ukrainian makeup artists in the film industry from 2010 to 2024	124

Сергій Міранков Публічний доступ до аудіовізуальних продуктів, профінансованих державою на безоплатній основі, як інструмент державної культурної політики: міжнародні практики та перспективи України.....	133	Serhii Mirankov Public access to state-funded audiovisual media content on a non-commercial basis as an instrument of national cultural policy: international practices and prospects for Ukraine	133
Анна Метанчук Еволюція зовнішньої комунікації у кінопродюсерстві: нові тренди та виклики	141	Anna Metanchuk Evolution of external communication in film producing: new trends and challenges	141
Максим Клопенко Драма митця крізь призму моральних викликів: особливості екранної рефлексії	148	Maksym Klopenko The drama of the artist through the prism of moral challenges: features of screen reflection	148
В'ячеслав Туряниця Валентин Васянович: представник української «нової хвилі»	158	Turianytsia Vladyslav Valentyn Vasianovych: A Representative of the Ukrainian «New Wave»	158
Георгій Курбанов Жінка-воїн в азійській та європейській культурі: сучасні екранні проєкції образу.....	165	George Kurbanov The female warrior in Asian and European culture: modern screen projections of the portrait	165
Марія Івашечкіна Техніки опрацювання «тілесної виразності» як елемент психофізичного тренінгу актора в контексті аудіовізуальних мистецтв	174	Mariia Ivashchekina Techniques for enhancing «Body Expression» as a component of an actor's psychophysical training in audiovisual arts	174
Владислав Омелянчук Інтерактивність у кіномистецтві: сучасний стан та перспективи розвитку	182	Vladyslav Omelyanchuk Interactivity in Cinema: Current State and Development Prospects	182
Іван Марченко Формат і медіум у цифрову епоху: трансформації аудіовізуального мистецтва.....	190	Ivan Marchenko Format and medium in the digital age: transformations of audiovisual art.....	190
Едуард Нечмоглод Абсурд як спосіб взаємодії з реальністю у кінокомедіях	199	Eduard Nechmohlod The Dramaturgy of Absurd in Film Comedy as a Way of Comprehending Reality	199
Кирило Земляний Археологія образу в found footage к інематографі	207	Kyrylo Zemlianyi The Archaeology of the Image in Found Footage Cinema.....	207
Антон Ярмонік Віртуальна та доповнена реальність у документальному кіно: нові можливості для відтворення історичних подій	214	Anton Yarmonik Virtual and Augmented Reality in documentary cinema: new opportunities for reconstructing historical events	214
Анатолій Прейзнер Вплив воєнного стану на розвиток домашніх студій звукозапису в Україні.....	222	Anatolii Preizner The impact of martial law on the development of home recording studios in Ukraine.....	222

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Олена Оніщенко Перформативська фотографія як художня практика метамодерністського мистецтва	230
Катерина Станіславська Метатекстуальні прояви в культурно-мистецькому середовищі сьогодення.....	237
Ігор Хлібосолов Вітчизняний культурний простір в історичній ретроспективі	247
Марина Тернова Від «Автобіографії» до «Принципів мистецтва»: становлення та розвиток естетико-мистецтвознавчих поглядів Р. Дж. Колінгвуда	255
Олег Козуб Німецька популярна музична культура в добу Середньовіччя	262

CULTUROLOGY

Олена Оніщенко Performative photography as an artistic practice is the goal of modernist art.....	230
Kateryna Stanislavska Metatextual manifestations in the cultural and artistic environment of today	237
Khlibosolov Igor Domestic Cultural Space in Historical Retrospective.....	247
Maryna Ternova From an «Autobiography» to the «Principles of art»: the formation and development of R. G. Collingwood's aesthetic and art theoretical views	255
Oleh Kozub German popular musical culture in the Middle ages.....	262

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО



Гринишина Марина Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, с.н.с.,
професор кафедри театрознавства.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

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

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ «УКРАДЕНОГО ЩАСТЯ» НА КОНУ НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Анотація. *Мета статті* – здійснення компаративного аналізу інтерпретацій «Украденого щастя» у НАДТ імені І. Франка і виявлення комплексу традиційних та інноваційних смислоутворювальних елементів у режисерських прочитаннях п'єси із застосуванням феноменологічної методики. **Методологія** дослідження базується на поєднанні елементів історико-реконструктивного, структурно-аналітичного, феноменологічного та описового методів. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що завдяки компаративному аналізу трьох сценічних версій «Украденого щастя» І. Франка на одній сцені порушено питання ідейно-естетичного наступництва, або контрверсійності, у різних режисерських підходах до «класичного» драматичного твору. У **Висновках** зазначено, що вистави за «Украденим щастям», які виходили на кін Театру імені І. Франка у 1940–2020 рр., базувалися на окремій режисерській концепції, що враховувала соціальну та мистецьку кон'юнктуру конкретного історичного моменту. Певних художніх перетворень зазнавали і формотворчі елементи реалістично-натуралістичної стилістики, з використанням яких наприкінці позаминого століття було сформовано Франкову драму. Маємо підстави говорити про закладання власне «франківської» традиції в інтерпретації конфліктної проблематики «драми з сільського життя», про її повернення на новому етапі та наступні трансформації. Водночас у жодній з представлених версій не спостерігаємо збігу уявлень театру про Франкову драму з певним горизонтом глядацьких сподівань.

Ключові слова: Іван Франко, «Украдене щастя», феноменологічний підхід, компаративний аналіз, історична реконструкція, режисерська інтерпретація, актуалізація, глядацька рецепція.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. «Украдене щастя» – знаковий твір у царині українського сценічного мистецтва. На думку вітчизняних літературознавців, поява цієї Франкової п'єси розпочинає добу української модерної драматургії, «де соціальний детермінізм у розвитку подій і характерів поступається місцем екзистенційному релятивізму» (Свербілова, Ма-

лютіна, Скорина, 2009, с. 9). Іншим доказом особливої ролі «драми з сільського життя» слугує її перманентна наявність у репертуарі українських сценічних колективів: від прем'єри у театрі Товариства «Руська бесіда» 16 листопада 1893 р. дотепер. Численні режисерські інтерпретації, яких п'єса зазнавала впродовж тривалого часу, неодноразово допомагали вітчизняним історіографам те-

атру не лише із презентацією фактажу, а й із виявленням сутності явищ і тенденцій українського кону певного часового відтинку. Наприклад, глумачення сценічних версій «Украденого щастя» на кону Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка у 1940 – 2020 рр. може стати ефективним інструментом у вирішенні повсякчас актуального питання щодо «перманентності розвитку певних традицій, їхнього повернення та трансформації» (Юдкін, 2019, с. 20).

Зазначимо, що у рамках феноменологічного підходу режисерська інтерпретація сприймається як особлива форма рефлексії, спрямованої на вибір сценічних засобів, за допомогою яких буде здійснене перетрактування п'єси. При цьому сценічний текст, сформований режисером, має більший змістовний об'єм та є лексично складнішим за драматичний оригінал, бо включає в себе знакові смисли декорацій, костюмів, музичного оформлення, акторської пластики тощо. Також видається обов'язковим перепрочитання давнього твору на різних етапах його тривалої сценічної історії, оскільки неможливо у кожній наступній версії просто повторювати набір сенсів, що їх колись давно автор заклав у п'єсу. Водночас «актуалізація» передбачає ретельний аналіз, багаторівневі студії, коли «старий» текст пристосовується «до сучасних умов з урахуванням нових обставин, смаків іншої публіки і потреб нового суспільства» без змін «основи фабули» та із збереженням «суті стосунків між дійовими особами» (Паві, 2006, с. 36). Поза сумнівом, на такий підхід насамперед заслуговує класика, чий феномен означає, що «твір, написаний у минулому, зберігає актуальність для наступних епох, має високу художню цінність і являє певний естетичний еталон, цілісність та гармонію усіх елементів поезики – нерозривність форми і змісту, а також домінування гуманістичного змісту як основного смислового масиву й наповнення категорії прекрасного» (Schmidt, 2001, Р. 86).

Між тим, «класичний» дискурс вітчизняного театру ХХ і початку ХХІ століття відзначений геть інакшою стратегією комунікації сцени і драми: справляється враження, що українські режисери шукали змістовні та формальні паралелі між класичними текстами і тогочасністю виключно в епоху «історичного авангарду» кінця 1910 – початку 1930-х рр., ті, кого не поглинув вир сталінських репресій, впродовж наступних десятиліть

«стару» п'єсу зазвичай банально соціологізували, у 1960 – 80-х рр. виставам за українською класикою часто бракувало оригінальних смислоутворювальних концепцій, натомість режисерські рішення, що належать до постмодерної сучасності, нерідко демонструють ставлення до класичного оригіналу як до «сировини», відтак спектакль характеризується його тотальною інтерпретацією, тобто модифікацією авторських смислів аж до протилежних значень.

Зуважимо, що з точки зору феноменології твір / вистава набуває остаточних смислів у процесі читачкої / глядацької рецепції. Слід зважати й на те, що «популярна» класика – це твори, які активно функціонують у соціокультурному просторі та знайомі досить широкій аудиторії. Отже, «горизонт глядацьких сподівань» (Яусс, 2007, с. 38), тобто соціальні норми, історичні припущення, культурні критерії, що формують розуміння літературного твору у певний час і зумовлюють ставлення сучасника до культурної спадщини, може не збігатися, ба більше – суперечити уявленням театру про драматичний текст. Проте у такому разі годі сподіватися на повноцінне сприйняття вистави – на розуміння глядачем знакових сенсів усіх її компонентів, а відтак – на його співучасть і співпереживання.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Від початку нинішнього століття українські літературознавці (Т. Гундорова, С. Хороб, Т. Свєрбілова, Н. Малютіна та ін.), досліджуючи драматургічний доробок І. Франка, акцентували модерністські інтенції (екзистенційні мотиви, морально-етичну проблематику, психологічну неоднозначність характерів, позірність етнографічно-побутового тла, новації у жанрово-стильових структурах тощо), характерні для «Украденого щастя», що певним чином відбивалися у сценічних інтерпретаціях п'єси, зокрема на кону Театру ім. І. Франка. Своєю чергою, ці версії неодноразово становили предмет наукового дослідження вітчизняних театрознавців. До їхнього аналізу вдавалися зокрема Ю. Бобошко, Ю. Косач, Й. Кисельов, Р. Бернацька, В. Заболотна, К. Пітоєва, І. Овруцька, Р. Коломієць, С. Тримбач, Ю. Чужинова. Проте дотепер вистави «франківців» не зіставлялися між собою, а отже не порушувалися питання ідейно-естетичного наступництва або контроверсійності у різних режисерських підходах до «класичного» драматичного твору.

Мета статті – здійснити компаративний аналіз інтерпретацій «Украденого щастя» у НАДТ

ім. І. Франка і, застосовуючи феноменологічну методику, виявити комплекс традиційних та інноваційних смислоутворювальних елементів у режисерських прочитаннях п'єси.

Виклад основного матеріалу. Феноменологія самої «драми з сільського життя» позначена водночас рефлексивними та рецепційними елементами. Пошлемося на галицького театрознавця Г. Лужницького, який стверджував, що «прапричиною, чи, може, праосновою драми “Украдене щастя” є обікрадене з особистого життя Франкове щастя. Проміння цього болю пройшли крізь призму “Пісні про шандаря” й вилилися в форми найкращої драми Франка, приймаючи на себе обриси <...> правдивої події, що траплялась в Нагуєвичих або десь в околиці. “Пісня про шандаря” була тільки – ударом, вона сколихнула всією істотою поета, даючи йому можливість у реальні форми прибрати свій затаєний біль» (Лужницький, с. 345). Малося на увазі одруження «мабуть, найсильнішого кохання Франка, Ольги Рошкевичівни» і потому скоре зізнання жінки, що її шлюб виявився нещасливим. Через чотири роки у статті з симптоматичною назвою «Жіноча неволя в руських піснях народних» (часопис «Зоря», 1883 р.) І. Франко пише: «Друга часть жіночої неволі – нерозривні слюби, котрі силують жінку жити з чоловіком, котрого не любить» (Франко, 1980, с. 247). Там само письменник наведе текст популярної тоді у західноукраїнському регіоні «Пісні про шандаря», де «в новій одежі подано стару подію – насильний розрив зв'язку родинного. Жінка ломить шлюб церковний і віддається “шандареві” одверто, прилюдно. Муж її, чуючи себе зганьбленим, убиває “шандаря” і сам гине ганьблячою смертю» (Франко, 1980, с. 249). У рік виходу першої версії «Украденого щастя» на кін Театру ім. І. Франка відомий харківський літературознавець І. Айзеншток зауважував, що «схема» Франкової «драми з сільського життя» «<...> точно відповідає сюжетній схемі наведеної пісні аж до таких подробиць, як побачення “шандаря” із своєю любкою в церкві, як відкрите відвідування ними шинку, як повідомлення сусідів чоловікові про зраду дружини, як вбивство “шандаря” сокирою і т. д. Драматургічне оформлення матеріалу вимагало від письменника ускладнення сюжету, але характерно, що власна його фантазія торкнулася лише зовнішньої лінії дії та її мотивування, не зачепивши основи взаємовідносин трикутника Микола – Анна – Гурман,

внівши дуже небагато змін до характеристики героїв, даної в самій пісні» (Айзеншток, 1940, с. 13).

Фольклорного Николая І. Франко описав буквально кількома словами, як «натуру прямодушну, чесну, для якої не було іншого виходу над той, котрий з ним і справді лучився» (Франко, 1980, с. 252). Миколу Задорожного автор «Украденого щастя», звісно, наділив складнішим характером, урізноманітнив мотивації його вчинків, стосунків із дружиною та сільською громадою і конфлікт з Михайлом Гурманом. Зауважимо, що глибина та непримиренність антагонізму між суперниками за прихильність Анни дала підстави сучасним українським літературознавцям навантажувати їхнє протистояння не морально-побутовими, але буттєвими мотивами: «Приземленим клопотам Миколи, що принижують його, протиставлена свідомість, яка існує поза буденними дрібницями, свідомість екзистенційного типу, що постійно існує на межі життя і смерті» (Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009, с. 21). Проте, попри певну суперечливість і неоднозначність образу Задорожного, його сутність не змінилася: Микола так само живе, не порушуючи Божих заповідей та зважаючи на думку оточення.

Безіменний шандар з пісні насамперед цікавив І. Франка як узагальнений тип, сформований певним суспільним середовищем: «Народна пісня не без умислу зробила його шандарем <...> т. є. чоловіком зайшлим, може й іншої народності, чоловіком, котрого виховала касарня, в котрім вистудила серце військова дисципліна, а котрого, може, здеморалізувала широка власть і безкарність, яку мають жандарми над сільським народом» (Франко, 1980, с. 252). Натура Гурмана також буде обумовлена, з одного боку, владними повноваженнями, що їх надала чоловікові служба у жандармерії, з іншого – власними амбіціями Михайла, задоволенню яких підпорядкований мало не кожний порух його тіла і душі. Звідси походить байдужість Гурмана до думки односельців Задорожних, його демонстративне нехтування морально-етичними установками, загальноприйнятими в їхньому оточенні. «Я з людського диву не буду ні ситий, ні голоден», – ось такою нехитрою «філософією» натомість керуватиметься жандарм (Франко, 1979, с. 41). Проте осереддям характеру Гурмана І. Франко зробить відсутність милосердя та щонайменшої поваги у його ставленні до нібито коханої жінки. У згадуваній вище статті автор майбутньої п'єси, оцінюючи постать

шандаря, зауважував, що «те прилюдне величання своєю здобиччю, те глупе, жорстоке і непотрібне волочення відданої йому всім серцем жінчини по калюжі ганьби і неслави людської мусимо покласти великим проступком, мусимо уважати знаком холодної безсердечності і великого морального зіпсуття» (Франко, 1980, с. 252). Цими ж словами можна охарактеризувати поведінку Михайла, який за першої-ліпшої нагоди демонструватиме усім довкола свою владу над серцем і тілом Анни.

У народній пісні виведено «жінчину безмірно сильну характером і силою чуття <...> Жінка не любить Николая, і, щоб вдовольнити потребу свого молодого серця, віддається шандареві <...> Для неї усе міститься в цій любові, поза нею вона нічого не бачить: ні дому, ні мужа, ні прочого світу. Задля своєї любові вона рішається на найбільшу жертву, яку тільки може принести жінчина, – на неславу, на прилюдну нечесть» (Франко, 1980, с. 248). Тут у загальних рисах намальовано портрет Анни Задорожної – героїні майбутньої п'єси. Проте драматичний образ буде значно поглиблено, і перша риса характеру Анни, яка привертає увагу своєю незвичністю, бо не притаманна іншим селянкам із класичної української драми, – це схильність жінки до самоаналізу. Саме зі слів Анни глядач дізнається про передісторію конфлікту, фактично її очима бачитиме обох чоловіків – учасників любовного трикутника, саме вона оцінюватиме їхнє змагання за її прихильність, а головне – програму нею боротьбу з собою.

Слід зазначити, що у сюжеті п'єси Анну повністю дискредитовано – дарма у церкві від неї, «мов від зараженої тиснуться» (Франко, 1979, с. 55), адже громадська думка вину за перелюб зазвичай покладала на жінку, відмовляючись шукати пояснення вчинків тієї, що порушила шлюбні зобов'язання та узвичаєні норми поведінки. І. Франко не лише знаходить виправдання для своєї героїні, але намагається узагальнити, типізувати її історію. Саме на цьому моменті наголошувала Наталя Кобринська, письменниця й організаторка першої феміністичної організації «Товариство руських жінок» у промові з нагоди 25-літнього ювілею літературної діяльності І. Франка, коли вшанувала письменника як «автора розвідки про жіночу неволю, писателя, що не раз подав руку жіночим змаганням до самостійності», поцінувала його майстерність у творенні жіночих образів і потрактувала Анну з «Украде-

ного щастя» як «невільницю подружнього життя» (Кобринська, 1980, с. 325).

Висновки, яких у цитованій вище статті доходить І. Франко, також демонструють модерність його суспільних поглядів, відмову від загальноприйнятих шаблонів у постановці та вирішенні гендерних питань. На, по суті риторичне, запитання, хто винний у тому, що сталося, він висновок так: «Християнська мораль звалить вину всього нещастя на жінку; криміналісти карають смертю Николу; шандар також погіб...». Його ж власна відповідь геть інакша: «Винно нещасливе гладження наших родинних обставин, котре не дозволяє легально розірвати зв'язок, уже фактично розірваний, котре насилує любов і серце жінчини і через те скривляє їх, зводить на манівці. А далі винне погане, нечесне поступування шандаря, а посередньо ті причини, котрі зробили його безсердечним і нечесним, т. є. касарняна деморалізація» (Франко, 1980, с. 249-253).

«Украдене щастя» вийшло на кін Київського драматичного театру ім. І. Франка 1940 р. Тобто за інакших історико-національних та соціо-політичних обставин, ніж ті, в яких було написано п'єсу. Проте можна припустити, що Гната Юру влаштувала ця *нетутешність* Франкової драми, бо в разі чого вона гарантувала театрові захист від можливих звинувачень в ідейно-політичних хибах. Адже головним «споживачем» театрального продукту в радянську еру знову виявилися владні наглядачі над культурою, зацікавлені не у художності вистави, але у правильності агітаційно-пропагандистської інтерпретації «старої» п'єси та ідейного спрямування її сценічного відбитку. Таким чином, акцентуючи регіональні та часові прикмети п'єси, Г. Юра всіляко мімікрував, маскував зміст спектаклю.

Водночас обов'язкове виконання партійно-урядницьких настанов все ж залишало театрові можливість певного вибору естетичної орієнтації спектаклю. Мабуть, апелюючи до західноукраїнського походження автора п'єси та виконавця провідної ролі, а також маючи на меті «пробудження глядацького інтересу до малознаного способу життя українців», «вистава була наповнена подробицями гуцульського побуту <...> Святковий і повсякденний одяг, правильно вив'язані хустки, постолі, грубі шкарпетки, шкіряні, оздоблені металом широкі пояси чоловіків, топірці-бартки, квадратні темно-зелені сулії, справжня солома, на гвіздку прядиво, з якого Микола – А. Бучма намагаєть-

ся зсувати мотузку для ціпа і яким витирає скупі сльози, діставши від дружини остаточного відкоша <...> Нарешті, гарно мальований задник третього акту зі смереками та горами, потужний місток, яким проходить Микола, коли вертається з тюрми, вітаючись на всі боки з молоддю, що прийшла на свято зустрічі весни <...> Врешті, характерні гірські, трохи протягнуті інтонації персонажів, своєрідні наголоси, незвичні слова й вітання – все надавало виставі вільного дихання, переконливості та поетичної глибини» (Заболотна, 2012, с. 456).

Що ж до композиції та суті конфлікту, який режисеру таки вдалося уберегти від жорстко-соціологічних конотацій, все ще наявних у багатьох українських класичних виставах, він міг би, наприклад, «впливати із протистояння відмінних у Миколи Задорожного та Михайла Гурмана морально-духовних засад: перший хоче повернути своє щастя через добро, другий хоче зробити це злом. Тож ідеали одного і другого несумісні, через те й гостроконфліктні, навіть трагічно непримиренні» (Хороб, 1999, с. 13). Мабуть, так би і сталося, якби персонаж Амвросія Бучми не залишився фактично одноосібним «носієм основних змістовних “вібрацій” вистави» (Заболотна, 2012, с. 444).

Про художню довершеність створеного образу, про майстерність, з якою актор представляв на «франківському» кону «маленьку людину, зведену соціальною несправедливістю до стану раба» (Косач, 1973, с. 200), неодноразово писали вітчизняні театрознавці (включно з автором цих рядків), тож ми не аналізуватимемо власне сценічну роботу, натомість спробуємо з'ясувати, в чому полягав її основний сенс і які смисли цілого спектаклю вона містила у собі.

Насамперед зазначимо, що Микола Задорожний був головним героєм «франківської» вистави, але висунув його на чільне місце не автор концепції спектаклю, тобто режисер, але виконавець ролі, адже «режисури як такої в “Украденому щасті” практично не було, вистава самоорганізувалася навколо» Амвросія Бучми (Заболотна, 2012, с. 443). І зробив він це вочевидь всупереч волі автора, в якого цей персонаж, натомість, має статус *веденого* – того, чії слова, емоції та вчинки є реакцією на думки, дії та почуття інших дійових осіб. На цю думку наводить дещо одноманітний і схематичний драматургічний *портрет* Миколи, написаний І. Франком буквально кількома фарбами. Певне, А. Бучмі доводилося докладати неабив-

яких зусиль, щоб увага публіки впродовж вистави повсякчас була прикута до його героя. Вирішено саме цього завдання сприяв розроблений до найменших подробиць малюнок ролі з безліччю дрібних деталей у поведінці й різноманітністю мовленевих інтонацій і реакцій.

Водночас таке докладне існування центрального героя не могло не позначитися на акторському ансамблі, призводячи зокрема до втрати динаміки у дії, до крайнього мелодраматизму у стосунках Миколи – А. Бучми та Анни – Н. Ужвій і до згладжування гостроти конфліктного протистояння між Задорожним – А. Бучмою і Гурманом – В. Добровольським.

Отже не схибимо, якщо стверджуватимемо: попри візуальну мальовничість (художник – М. Уманський) та акустичну виразність (композитор – Н. Пруслін), а також майстерні акторські роботи, вистава Г. Юри мала ідейне, а не художнє значення. Адже, наслідуючи автору, змушувала глядача здивуватися до нужденного життя *маленької людини*, перехопитися її крихітними радощами і великими бідами, відчутти її здатність на сильні почуття і вшанувати її справжню гідність. Наприкінці 1930-х рр. – десятиліття, що пішло у сталінської влади на боротьбу з селянством, на його придушення й приниження, вистава, в якій український селянин був піднесений до рівня трагічного героя, робила честь її творцям (Гринишина, 2006, с. 279).

Наступна версія «Украденого щастя» кінця 1970-х рр. була майже позбавлена соціально-історичного сенсу. За словами Сергія Данченка, конфліктне протистояння у виставі не обумовлювалося ні віком персонажів, ні їхньою соціальною приналежністю, ні їхнім становищем у суспільстві, режисерська концепція базувалася натомість на аналізі їхньої розірваної, розчакненої свідомості: щастя вкрадено в усіх оцих людей, і кожен з них приречений на життєву драму, навіть на трагедію (Хороб, 2016, с. 149).

Тема трагічної безвиході звучала в музичному лейтмотиві (композитор – Б. Янівський), який час від часу вривався у дію, карбуючи в глядацькій уяві миті найвищої нервової напруги героїв. У сценографії В. Коштелянчука не лишалося бодай натяку на мальовничу красу карпатського пейзажу та гуцульського побуту, що милували зір у минулій версії. Її замістила безбарвність, тьмяність колориту в інтер'єрі хати Задорожних, готової будь-якої миті розвалитися навпіл і відкрити

оку довколишню чорну пустку з ледь позначеними силуетами високих дерев.

Гнітюча атмосфера, в якій відбувалися події вистави, віщуючи скорий трагічний фінал, більше за все відповідала *історії* Миколи – Б. Ступки, який вже традиційно для «франківських» інтерпретацій виявився головним героєм нової версії «Украденого щастя». Проте цього разу таке рішення вочевидь було спільним, так само як обоюсторонніми зусиллями режисера і виконавця Задорожного перетворили у спектаклі на людину не від світу цього, мало не душевнохворого, до якого молода красуня-дружина Анна – Л. Хоралець ставилася не як до чоловіка і голови їхньої родини, але як до недоростка, що все ще потребує пильного догляду.

Звісно, таке вирішення провідного характеру виправдовувало його підкреслено осібне існування – Микола – Б. Ступка жив у виставі окремим життям, зайнятий виключно власними справами, думками, почуттями. Часом здавалося, своїм слабким розумом він не здатний усвідомити, що насправду коїться навколо, а отже хоч в якийсь спосіб протистояти владному й жорсткому краєві Михайлові – С. Олексенку.

Тому кривава кульмінація драми, до якої автор крок за кроком підводить Миколу, йдучи за логікою самого характеру та сюжету п'єси, у виставі «франківців» видавалася таким собі пластичним додатком до основного дійства. Адже не вірилося у те, що Задорожний Б. Ступка міг сам додуматися скоїти вбивство, хіба що хтось напоумив бідолаху, вклавши ту сокиру йому в руки. Так само не переконувало раптове передсмертне каяття Михайла – С. Олексенка, який просив Задорожних пробачити йому. Тож концепція «граничної несумісності двох світоглядів», яку театр переповідав як «трагічну притчу про те, що не можна на крові ближнього побудувати своє щастя» (Пітоєва, 2007, с. 140), на нашу думку, залишилася у режисерському задумі, не реалізувавшись у сценічній дії.

Однак нова версія «Украденого щастя» тривалий час залишалася однією з найпопулярніших вистав Театру ім. І. Франка. Думаємо, пояснюється це, по-перше, високою сценічною культурою постанови, по-друге – майстерністю, з якою Б. Ступка умів викликати в глядацької зали емпатію до кожного свого персонажа.

Наступна прем'єра «Украденого щастя», якою Театр ім. І. Франка 2020 р. відзначав сторічний ювілей сценічного колективу, характеризувала-

ся повним змістовно-формальним переінакшенням драматичного оригіналу. Почнімо з того, що режисер вистави Дмитро Богомазов у задумі, по-перше, відійшов «від соціально-побутових, етнографічних подробиць», по-друге, «оголив конфліктне протистояння до глибинних, сутнісних категорій людського існування: обітниця, зрада, пристрасть, честь, совість, прощення» (<http://ft.org.ua/ua/performance/ukradene-shcastyu>). Тобто замість ставити камерну «драму з сільського життя» вирішив разом зі сценографом і художником по костюмах (О. Друганов) та художником по світлу (Г. Ваховська) створити епохальне театральне полотно, вільно трактуючи текстові й підтекстові колізії та виключно на власний розсуд умотивовуючи сценічне існування персонажів.

Епічному жанру вистави безумовно відповідало просторове рішення О. Друганова – єдина сценографічна установка родом з європейського та радянського театру 1970-х рр., що поєднувала похилий дерев'яний планшет і велетенський дерев'яний хрест, в основу вертикальної поперечини якого вмонтовано хатні двері, права частина горизонтальної поперечини містить хатне горіще, ліва – осіняє шлюбне ліжко. Решта подій подружнього життя Миколи та Анни, як і перші побачення жінки з коханцем, відбувалися ніби на юру – мало не буквально на очах у вбраного у чужі залишки колишнього достатку всюдисущого сільського люду, ласого до пліток і сусідського добра та байдужого до біди й безпорадності ближнього. Проте цей, сказати б, семантично невибагливий простір зі знівельованою системою координат впродовж дії не примножував власних значень навіть в естетично бездоганних режисерських мізансценах, які часом заважали своєю холоднувато-абстрагованою красою глядацькому сприйняттю цілком правдоподібної історії.

Сільський люд – парубки і дівчата, які у Франковій п'єсі мають функції статистів, у виставі Д. Богомазова парадоксальним чином виявилися її найбільш *живим* – багатоликим, різнохарактерним, емоційно насиченим – колективним персонажем, чиє вкрай динамічне і насичене сценічне існування насправду зацікавлювало. Натомість любовні перипетії трьох провідних дійових осіб привертати значно менше уваги, адже їхні стосунки були майже повністю позбавлені енергії хай і вимушеного, але щирого протистояння Задорожного і Гурмана. Тим паче, що у виставі два Миколи

(О. Печериця, О. Ярема), а Михайлів – аж троє (Д. Рибалевський, А. Самінін, Є. Нищук), і йдеться не про кількість призначень на роль, а саме про кількість різних трактувань одного персонажа. Не покращувало ситуації збільшення змістовного навантаження образу Анни, до якого згідно з нинішнім попитом на гендерну проблематику вдався режисер. Мабуть, так сталося тому, що обидві виконавиці (Т. Міхіна, А. Савченко) зосереджувалися здебільшого не на проживанні ролі, а на нюансованій демонстрації своєї героїні.

В результаті цієї вільної адаптації класичної п'єси до режисерського задуму вистава перетворилася на таку собі спробу постмодерністської «гри у текст», звісно, за правилами, зрозумілими лише театру. Глядачеві, на чію співучасть та співпереживання Д. Богомазов, здається, апріорі не розраховував, залишилося хіба що бездумно «гортати сторінки» Франкової драми, тобто спостерігати за зміною вишукано-красивої сценічної «картинки».

Висновки. Оригінальні режисерські трактування класики здатні змінити ставлення до театру як до місця соціальної презентації. Театр перетворюється на простір, в якому формується нове середовище культурної комунікації, виникає співтворчість команди творців вистави і глядацької зали. Вистава передає образ часу, а глядач своїм емоційним сприйняттям спектаклю стає основним ресурсом нової театральності.

Вистави за «Украденим щастям», які виходили на кін Театру ім. І. Франка у 1940 – 2020 рр., базувалися на окремій режисерській концепції, що враховувала соціальну та мистецьку кон'юнктуру конкретного історичного моменту. Певних художніх перетворень зазнавали і формотворчі елементи реалістично-натуралістичної стилістики, з використанням яких наприкінці позаминого століття було сформовано Франкову драму. Маємо підстави говорити про закладання власне «франківської» традиції в інтерпретації конфліктної проблематики «драми з сільського життя», про її повернення на новому етапі та наступні трансформації. Водночас у жодній з представлених версій не спостерігаємо збігу уявлень театру про Франкову драму з певним горизонтом глядацьких сподівань.

Джерела та література

Айзеншток, І. (1940). Генезис «Украденого щастя» Івана Франка. *Літературна критика*, № 6. С. 6-26.

- Гринишина, М. (2006). *Театр української драматургії*. Київ: Інтертехнологія. 296 с.
- Заболотна, В. (2012). І. Франко. «Украдене щастя». *Український театр ХХ століття: Антологія вистав*. Київ: Фенікс. С. 442-446.
- Кобринська, Н. (1980). *Вибрані твори*. Київ: Дніпро. 446 с.
- Косач, Ю. (1973). *Душі людської чародій: А. Бучма*. Київ: Веселка. 208 с.
- Лужницький, Г. (2016). Три редакції Франкової драми «Украдене щастя». *Іван Франко. Мистецтвознавчі реценції*: зб. ст. Львів: ВЦ ЛНУ ім. І. Франка. С. 333-367.
- Пітоєва, К. (2007). У пошуках вкраденого щастя. *...І сто лицарів довкола велетенського столу!* Київ: НАДТ ім. І. Франка. С. 136-146.
- Свербілова, Т., Малютіна, Н., Скорина, Л. (2009). *Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття*. Черкаси: Вид-во Ю. Чабаненко. 295 с.
- Франко, І. (1979). *Украдене щастя. Зібрання творів: у 50 т. Т. 24*. Київ: Наукова думка. С. 7-143.
- Франко, І. (1980). Жіноча неволя в руських піснях народних. *Зібрання творів: у 50. Т. 26*. Київ: Наукова думка. С. 210-253.
- Хороб, С. (1999). *Українська драматургія крізь виміри часу*. Лілея-НВ. 200 с.
- Юджін, І. (2019). Феноменологія як методологія історичної поетики. *Культурологічна думка*. Вип. 16. С. 20-35.
- Яусс, Г. Р. (2007). Рецептивна естетика й літературна комунікація. *Слово і час*, № 6. С. 37-46.
- Schmidt, D. J. (2001). *On Germans and Other Greeks: Tragedy and Ethical Life*. Bloomington, IN: Indiana University Press. 360 p.

References

- Eisenstock, I. (1940). Genesis «Ukradenogo schasty» Ivana Franka [The genesis of «Stolen Happiness» by Ivan Franko]. *Literaturna Krytyka*, Nr. 6. S. 6-26. [in Ukrainian]
- Franko, I. (1979). *Zibrannya tvoriv: u 50 t. T. 24*. [Collection of works]. Kyiv: Naukova dumka. S. 7-143. [in Ukrainian]
- Franko, I. *Zibrannya tvoriv: u 50 t.* [Collection of works]. T. 26. S. 210-253. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
- Grynshyna, M. (2006). *Teatr Ukrainskoi dramaturgii*. [Theatre of Ukrainian drama]. Kyiv: Intertehnologia. [in Ukrainian]
- Horob, S. (1999). *Ukrainska dramaturgia kriz' vymiry chasu* [Ukrainian drama through the dimensions of time]. Lileya: NV. 200 s. [in Ukrainian]

- Jauss, H. R. (2007). *Retseptivna estetyka i literaturna komunikatsia* [Receptive aesthetics and literary communication]. Kyiv: *Slovo i chas*, Nr. 6. S. 37-46. [in Ukrainian]
- Kobrynska, N. (1980). *Vybrani tvory* [Selected works]. Kyiv: Dnipro. 446 s. [in Ukrainian]
- Kosach, U. (1973). *Dushi ludskoi charodiy: A. Buchma* [Wizard of the human soul: A. Buchma]. Kyiv: Veselka. 208 s. [in Ukrainian]
- Luzhnytskyi, H. (2016). Try redakcii Frankovoi dramy «Ukradene schastya» [Three editions of Franko's drama «Stolen Happiness»]. *Ivan Franko. Mystetstvoznavchi recepcii*: zb. st. L'viv: Ivan Franko LNU Press. S. 333-367. [in Ukrainian]
- Pitoeva, K. (2007). V poiskah ukradenogo schastya [in search of stolen happiness]. Duv: *I sto lysariv do-vkola veletens'kogo stolu!* Kyiv: NADT im. I. Franka. S. 136-146. [in Ukrainian]
- Schmidt, D. J. (2001). *On Germans and Other Greeks: Tragedy and Ethical Life*. Bloomington, IN: Indiana University Press. 360 s. [in English]
- Sverbilova, T., Malyutina, N., Skoryna, L. (2009). *Vid modernu do avangardu: zhanrovo-styl'ova paradygma Ukrainskoi dramatyrgii pershoi tretyny XX stolittya* [From modern to avant-garde: the genre-style paradigm of Ukrainian drama in the first third of the 20th century]. Cherkasy: U. Chabanenko Press. 295 s. [in Ukrainian]
- Yudkin, I. (2019). Fenomenologiya yak metodologiya istorychnoi poetyky [Phenomenology as methodology of the historical poetics]. Kyiv: *Kulturologichna dumka*. Vyp. 16. S. 20-35. [in Ukrainian]
- Zabolotna, V. (2012). I. Franko. Ukradene schastya [I. Franko. The Stolen Happiness]. *Ukrainski teatr XX stolittya. Antologiya vystav*. Kyiv: Feniks. S. 442-458. [in Ukrainian]

Maryna Grynyshyna

Phenomenology of «Stolen Happiness» at the Ivan Franko National Academic Dramatic Theatre (1940 – 2020)

Abstract. *The purpose of the article* is to carry out a comparative analysis of interpretations of «Stolen Happiness» at the I. Franko National Academic Dramatic Theatre and the identification of a complex of traditional and innovative meaning-making elements in the director's readings of the play using the phenomenological method. *The research methodology* is based on a combination of elements of historical-reconstructive, structural-analytical, phenomenological and descriptive methods. The *scientific novelty* of the study is that thanks to the comparative analysis of three stage versions of «Stolen Happiness» by I. Franko on one stage, the issue of ideological and aesthetic succession or controversy in different directorial approaches to a «classic» dramatic work was raised. In the **Conclusions**, it is stated that the performances of «Stolen Happiness», which were staged at the I. Franko Theatre in 1940 – 2020, were based on a separate directorial concept which took into account the social and artistic conjuncture of a specific historical moment. The formative elements of realistic-naturalistic stylistics, which were used to create Franko's drama at the end of the 19th century, also underwent curtain artistic transformations. We have reason to talk about establishment of the «Frankish» tradition in the interpretation of the conflict issues of the «drama from rural life», about its return on a new stage and subsequent transformations. At the same time, in none of the presented versions do we observe the coincidence of the theatre's ideas about Franko's drama with a certain horizon of the audience's expectations.

Keywords: Ivan Franko, «Stolen Happiness», phenomenological approach, comparative analysis, historical reconstruction, director's interpretation, actualization, audience reception.

УДК 792.83.071(477)''19''Вип:792.82.071(477)''19''Лиц] (045)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7694-3078>
DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332751

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. Завідувач кафедри
хореографічних та мистецьких дисциплін коледжу
хореографічного мистецтва «КМАТ імені Сержа
Лифаря», Київ, Україна

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. Head of Choreography and Art Disciplines
Department in Choreography Art College «KMA
named after Serge Lifar», Kyiv, Ukraine

ПАРАЛЕЛІ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПАВЛА ВІРСЬКОГО ТА СЕРЖА ЛИФАРЯ

Анотація. *Мета статті* – порівнявши театральну діяльність Павла Вірського й Сержа Лифаря, розглянути мало досліджені аспекти творчості видатних діячів хореографії ХХ ст. у загальному контексті розвитку цього виду перформативного мистецтва. Виявивши спільні тенденції праці Вірського та Лифаря у театрі, дослідити обставини опанування ними принципом балетного симфонізму. **Методологія дослідження.** В процесі розгляду теми було застосовано аналітичний метод порівняльного аналізу, який знадобився для всебічного зіставлення театральної діяльності Павла Вірського та Сержа Лифаря. У статті використано метод теоретичного узагальнення для розгляду особливостей мистецького середовища, яке вплинуло на формування творчих особистостей Вірського й Лифаря. Культурно-історичний підхід визначив загальну мистецтвознавчу спрямованість дослідження та допоміг у реалізації його мети. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що за допомогою аналітичного порівняння була розглянута мало вивчена проблема, пов'язана із обставинами становлення та розвитку театральної діяльності Вірського і Лифаря у процесі опанування ними принципом балетного симфонізму. **Висновки.** Виявлено, що у Вірського та Лифаря були схожими засади професійної хореографічної підготовки, базовані на методиці Чекетті. У цьому аспекті уточнено певні обставини початку балетної освіти Вірського. З'ясовано, що обох балетмейстерів сформувало середовище авангардних мистецьких шукань першої третини ХХ ст., зокрема, діяльність балетмейстерів Фокіна, Ніжинської, Голейзовського, а також сценографів, пов'язаних зі школою Екстер, – Петрицького, Хвостенка-Хвостова, Челищева. Дослідницькі матеріали статті стануть у пригоді в навчальних курсах з історії театру, балету, сценографії та перформативного мистецтва.

Ключові слова: перформативне мистецтво, театр, балет, музика, сценографія, балетний симфонізм, мистецький авангард, Вірський, Лифар.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У 2025 р. виповнилося 120 років від дня народження видатних діячів балетного театру ХХ ст. – Павла Вірського та Сержа Лифаря. Вони є широко відомими, знаковими постатями, які стабільно викликають різнобічну дослідницьку рефлексію. Проте, на наш погляд, попри чималу кількість мистецтвознавчих, краєзнавчих, популяризаторських робіт, залишаються певні лакуни, пов'язані з їх професійною театральною діяльністю. В умовах триваючої самоідентифікації українського мистецтвознавства, відновлення історичної тяглості його розвитку, слід окинути сучасним поглядом, позбавленим імперських наративів і радянських стереотипів, цей мало досліджений аспект творчості Павла Вірського й Сержа Лифаря. Ювілейний збіг дат наводить на думку порівняти обставини та тенденції їх діяльності саме у балетному театрі в контексті загального розвитку цього виду перформативного мистецтва.

Павла Вірського та Сержа Лифаря, на нашу думку, об'єднувало у творчості стремління до одної дуже важливої мети, що стала знаковим напрямом розвитку світового балетного театру ХХ і вже ХХІ ст. Мається на увазі принцип балетного симфонізму, де існує достатньо велика кількість визначень і тлумачень, що є абсолютно природним, зважаючи на те, що йдеться про мистецтво, а не точні науки. Зокрема, український митець і науковець, засновник першої в Україні кафедри хореографії Ким Василенко вважав, що «симфонічний танець будується на <...> розробці тієї чи іншої композиційної поліфонічної формотворчої структури, а також на розкритті внутрішнього конфлікту засобами хореографічної лексики» (Василенко, 1997, с. 255).

Відповідно, ми розуміємо балетний симфонізм як активне балетмейстерське опанування закладеної у музиці драматургічної складової. У творах, побудованих за таким принципом, танець є виявленням цієї внутрішньої сутності симфонічної музики, до якої починають звертатися балетмейстери. Важливими наслідками їх новаторських зусиль стало оновлення та збагачення хореографічної мови. В цьому аспекті видається актуальним розгляд мало дослідженої проблеми театральної творчості Павла Вірського та Сержа Лифаря у процесі опанування митцями принципом балетного симфонізму в контексті загального розвитку перформативного мистецтва ХХ ст.

Мета статті – розгляд обставин і виявлення загальних тенденцій початку й розвитку діяльності Павла Вірського та Сержа Лифаря на театральній сцені за допомогою порівняльного аналізу їх шляху до балетного симфонізму.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Існує чималий і значний обсяг публікацій, де розглянута діяльність Павла Вірського. До першоджерел можна вже віднести розвідки Ю. Станішевського, М. Загайкевич, Г. Боримської, К. Василенка. Постійно друкуються сучасні дослідники Є. Рой, А. Підлипська, О. Бігус, Т. Благова, О. Білаш, П. Білаш, І. Климчук, В. Коломієць та інші. Зокрема, Є. Рой аналізує танцювальний симфонізм П. Вірського. Цьому ж питанню приділена увага у кандидатських дисертаціях Т. Павлюк та В. Литвиненка. Але слід зазначити, що більшість праць зосереджена навколо роботи Павла Вірського у Ансамблі танцю України, проте відчутно не вистачає аналізу діяльності балетмейстера на театральній сцені. Що ж до Сержа Лифаря, то певним дослідницьким мейнстрімом стала його творча біографія, а також приватне й публічне життя. Цьому присвячені праці Ю. Станішевського, М. Курінної, О. Балабка. Водночас, балетмейстерська діяльність митця у вітчизняному театрознавстві проаналізована ще не досить ґрунтовно. Хоча є аналітичні розвідки О. Зінич, О. Чепалова, М. Погребняк, Є. Коваленко, де Лифар розглядається саме як балетмейстер та теоретик танцю.

Вклад основного матеріалу. Для розуміння постаті та здобутку того чи іншого митця, слід розглянути соціальне середовище та обставини, у яких формувалася його творча особистість. В цьому разі такими об'єктами для нас є Одеса Павла Вірського та Київ Сержа Лифаря. У роки формування мистецьких інтересів цих молодих людей, що народилися на початку 1905 р., обидва міста за своєю культурною аурую, були такими собі сполучними посудинами чи радше ретортами. І рідиною, що булькотіла й перекочувалася між ними, стала вируюча й п'янка хвиля модерних та авангардних мистецьких течій.

Український мистецтвознавець, один із перших сучасних дослідників вітчизняного авангарду Дмитро Горбачов зазначає: «З Парижа і Мюнхена через Одесу, Київ і Чернянку [село на Херсонщині де жив та працював український авангардист Давид Бурлюк – А. Л.] густо йшла на північ кубофутуристична мистецька інформація від українських па-

рижан Архипенка, Екстер, Іздебського, Бурлюка» (Горбачов, 2008, с. 103). Тобто радикальні художні новації потрапляли й приживалися на одеському та київському ґрунті скоріше і органічніше ніж у російських імперських столицях. Саме це формувало унікальне мистецьке середовище, де виростили творчі постаті Павла Вірського й Сержа Лифаря.

Художній авангард шукав колаборацій з іншими видами мистецтва задля розширення свого впливу. Початок ХХ ст. був позначений потужним інтересом не тільки до образотворчого мистецтва, а й до музики з метою виявлення її внутрішніх законів. Зокрема пошуки методики покращення вивчення музики виокремили проблему ритму й сформували зусиллями Емілія Жака-Далькроза ціле вчення про ритмопластику. Як зазначає український театрознавець Олександр Чепалов, «монументальність та синтез мистецтв, притаманний митцям того часу, проявлявся зокрема у композиціях Е. Жак-Далькроза» (Чепалов, 2022, с. 72). Дуже важливо, що зв'язуючою ланкою між шуканнями у царині музики та живопису став саме танець, де здавна були наявні ці види мистецтва. Так само проблема ритму активізувала інтерес до танцю і у художників-новаторів (Лягущенко, 2024, с. 45). В епоху творчого становлення Вірського й Лифаря таке поєднання бачилося як шлях до мистецького синтезу.

Саме тоді формується своєрідна новаторська тріада «живопис-танець-музика». Згадаймо появу модерну, а потім перехід його до стадії авангарду на балетній сцені у антрепризі Дягілева. Цей шлях простягнувся від художників угруповання «Світ мистецтва», серед яких був українець, один із реформаторів нашого образотворчого мистецтва Георгій Нарбут, через кубістичну сценографію Пабло Пікассо у новаторській постановці «Парад» (1917 р.) і аж до абсолютно космічного простору балету «Ода» (1928 р.), створеного Павлом Челищевим. До речі, ученицею Пікассо та вчителькою Челищева була видатна українська авангардна мисткиня та педагог Екстер. А новаторським зусиллям балетмейстера Леоніда Мясіна в «Параді» та «Оді» відповідала авангардна музика Еріка Саті та Миколи Набокова.

Шлях Вірського й Лифаря, як і інших новаторів – Фокіна, Ніжинського, Мясіна, Лопухова, Ніжинської, Голейзовського, Баланчина – до балетного симфонізму пролягав через глибоке опанування музики. Відомо про музичну обдарованість Вірського та навчання основам цього мистецтва у одеському дитинстві. Згадуючи це,

він «говорив своїй дочці Ользі, що, якби не став хореографом, то був би піаністом» (Павло Вірський, 2012, с. 11). Також із спогадів Лифаря відомо про заняття музикою у підготовчих класах Київської консерваторії та про магічний вплив вальсів, почутих ним у студії Ніжинської. (Лифар, 2020, с. 37, с. 137). Крім того, ім'я Лифаря стоїть на авторському місці у книжці «Балетна музика: Від Люлі до Прокоф'єва» (Lifar, 1955).

Творчу атмосферу Одеси і Києва формувало багато чинників, але головними серед них були образотворчий і перформативний. Спектр останнього був вельми строкатим, адже в заможні південні міста полюбили приїздити різноманітні виконавці – від академічних музикантів та артистів до циркових лицедіїв. Хореографічну складову, окрім нечисленних тоді танцювальних груп місцевих оперних театрів, формували переважно гастролери. Серед них були балетні традиціоналісти, такі як Катерина Гельтцер, Михайло Мордкін та інші артисти імператорської сцени. Також гастролювали новатори із дягілевської антрепризи, зокрема, Михайло Фокін. А Броніслава Ніжинська взагалі працювала із 1916 р. у трупі Київської опери. Шокувала своєю вільною пластикою Айседора Дункан. Відкривали школи та студії послідовники Е. Жак-Далькроза, ті, хто пройшов імперський балетний вишкіл та дягілевські сезони, а під їх впливом місцеві викладачі (Данилюк, 2020, с. 65; Остроухова, 2018, с. 360-362, 398, 421).

Однією із найяскравіших постатей київського та одеського мистецького ландшафту була видатна художниця, педагог і культурний діяч Олександра Екстер. Її студії в Києві у 1918 р. та в Одесі у 1919 р. були центрами не тільки художнього, а й взагалі всього творчого життя, де спілкувалися та навчалися художники, сценографи, режисери, балетмейстери. У Екстер відточували свою майстерність майбутні яскраві представники української та зарубіжної сценографії, дотичні до авангардної тріади «живопис-танець-музика»: Петрицький, Хвостенко-Хвостов, Аронсон, Лиссим, Челищев, інші (Коваленко, 2021). З нею товаришували збудувачі хореографічної рутини Одеси та Києва – Броніслава Ніжинська та Ельза Крюгер.

Уродженка Харкова Крюгер була танцівницею та кіноактрисою. Її називали королева танго, мало який зухвалий футуристичний гепенінг того часу із розмальованими обличчями та провокативними виступами обходився без неї.

Дягілевські сценографи Михайло Ларіонов та Наталія Гончарова, а також Давид Бурлюк і Володимир Маяковський були колом спілкування Ельзи Крюгер. Після революції вона оселяється в Одесі, де виступає, як пише місцева преса, зі своїми танцями у геометричних костюмах Олександри Екстер та відкриває власну школу. (Остроухова, 2018, с. 383, 391). Імовірно, що присутність в місті такої яскравої виконавиці не пройшло повз увагу обдарованого підлітка Павла Вірського, який уже виявив потяг до танцю.

Для артиста й балетмейстера дуже важлива базова школа, де знання й компетенції передаються безпосередньо від педагога до учня. Вчителі у Вірського і Лифаря, звичайно, були різні, але тут існували точки дотику. Обидва вийшли на професійну сцену практично одночасно у 1923 р., маючи лише елементарні знання, одержані або у неформальних навчальних закладах, або навіть самотужки. Про київський період хореографічного становлення Лифаря все добре відомо. Лише нагадаємо, що він недовго займався на хореографічному відділенні київської державної Центростудії, де після основних занять у приватній «Школі рухів» вимушена була давати уроки Ніжинська (Лифар, 2020, с. 141-143). Вирвавшись із країни більшовиків, Лифар потрапив до колективу Дягілева перспективним недоуком, і продюсер був вимушений подбати про його подальшу хореографічну освіту.

А от про перші хореографічні кроки Павла Вірського зрозуміло далеко не все. У біографічному довіднику «Майстри народно-сценічного танцю» зазначено, що Павло Вірський у 1923 р. вступив у балетну трупю Одеського оперного театру і «зовсім юним до Одеського музично-драматичного училища» (Колосок, 2008, с. 25). Достовірність першого твердження підтверджує те, що саме на початку сезону 1923/1924 рр. в Одеському оперному театрі відбулося збільшення, а фактично створення повноцінної балетної трупи, здатної виконувати багатоактні балети. Про це, зокрема, пише, спираючись на аналіз тогочасної преси, дослідниця О. Остроухова (Остроухова, 2018, с. 421). Але як могли взяти Вірського до театру без хореографічної підготовки?

Повертаючись до другого твердження про вступ зовсім юного Вірського до музично-драматичного училища, ми бачимо абсолютну невідповідність дійсності. В Одесі взагалі не було тоді музично-драматичного училища. У 1923 р. в місті була реорганізована консерваторія, яку розділи-

ли на Музичний інститут і Технікум (Остроухова, 2018, с. 413). На меті малося удержавлення й розширення напрямів підготовки, адже в інституті додалося театральне й хореографічне мистецтво. На офіційному сайті Одеської національної музичної академії імені А. Нежданової, яка є правонаступницею Музичного інституту, зазначено, що із 1925 р. він став називатися Музично-драматичним, з двома факультетами музичним та театральним.

Таким чином, Павло Вірський вступив до Музичного інституту не раніше 1923 р. повнолітньою людиною, а не «зовсім юним», як стверджує вищевказаний довідник. Для початку опанування балетним фахом це дуже пізно, а головне незрозуміло, як його взяли тоді до театру артистом. Значить Вірський уже мав базову хореографічну освіту, здобуту в якійсь балетній студії. На початку 20-х рр. в Одесі основам класичного танцю навчали школи, створені співробітниками міської опери, зокрема, прима-балериною Катериною Пушкіною та балетмейстером Реміславом Реміславським. І розширення балетної трупи відбулося саме за рахунок учнів цих шкіл, про що пише Ю. Станішевський (Станішевський, 2003, с. 42).

Ми зайнялися пошуком підтвердження того, що Павло Вірський навчався в одній із цих шкіл. У вітчизняних джерелах таких відомостей немає, але в енциклопедії «Естрада в Росії ХХ ст.» у розділі на літеру «В» маємо досить ґрунтовний нарис про Вірського, який ідентифікований радянським артистом; основна увага приділена його діяльності на естраді, й значиться, що він навчався у студії В. Гамсахурдія. Ми з'ясували із вітчизняних джерел, що, справді, в Одеському оперному театрі в той період працювали балерини Тамара та Валентина Гамсахурдія (Остроухова, 2018, с. 392). І, безперечно, одна із сестер могла мати балетну студію, де навчався юний Павло Вірський. А вище наведений факт є яскравим прикладом імперського російсько-радянською маркування діячів культури інших народів з метою привласнення їх імен та здобутків.

Повертаючись до навчання Вірського й Лифаря, слід зазначити, що удосконалення навичок як артистів балету, а також набуття нових компетенцій як майбутніх балетмейстерів в обох відбувалося одночасно із роботою на професійній сцені. І тут на їх шляху трапилися видатні й непересічні постаті, які мали значний вплив на розвиток хореографічного мистецтва, як на території колишньої Російської імперії та Радянського союзу, так у всьому світі. До останніх, безумовно, належить видат-

ний артист балету, балетмейстер і головне геніальний педагог – італієць Енріке Чекетті.

Чекетті був яскравою та різнобічною творчою особистістю. Народившись у балетній родині й одержавши освіту, побудовану на найкращій тоді методиці італійського педагога Карла Блазіса, він зміг швидко підкорити сцени рідної Італії та Європи. Потім, спокусившись, як чимало іноземних фахівців, щедрими гонорарами найбагатшої державної сцени світу, Чекетті став зіркою російських імператорських театрів. Він був неперевершеним у двох іпостасях, які не дуже часто суміщаються в одному артистові балету – віртуоза-танцюриста і блискучого пантомімічного виконавця.

Техніка Чекетті, з фантастичними піруетами й стрибками, вважалася бездоганною, а його здатності перевтілюватись у гротескових персонажів засобами пластики, гриму й акторської гри заздрили всі записні мімісти імператорських театрів. Яскравим прикладом тому є виконання ним двох діаметрально протилежних персонажів – феї Карабос та Блакитного птаха у «Сплячий красуні» (Racster, 1923, P. 181-182). Чекетті було притаманне феноменальне відчуття відповідності танцю музиці. У виданих у Нью-Йорку прижиттєвих спогадах про Енріке Чекетті описаний епізод, коли він зміг довести метру Маріусу Петіпа, що той не музично ставить танець кордебалету, роблячи акцент на останню, а не на першу долю такту (Racster, 1923, P. 182-184).

Чекетті працював педагогом спочатку в імператорському Петербурзькому театральному училищі, а потім у власній школі, де виховав ціле сузір'я світових балетних зірок кінця XIX – першої половини XX ст. Він виробив цілісну педагогічну систему, яка завдяки багатьом поколінням його учнів розійшлася світом і сьогодні є основою методики підготовки артистів балету. Коли впала залізна завіса, багато хто в колишньому СРСР із подивом дізнався, що канонізована система Ваганової насправді є адаптованою до автономної радянської балетної школи методикою Чекетті. На обрії життя метр покинув імперський балет і працював у трупах Сергія Дягілева та Анни Павлової, мав свою школу в Англії, а в останні роки повернувся викладати до Італії.

Саме в науку до Чекетті віддав Дягілев Лифаря, коли побачив величезні прогалини у хореографічній підготовці, точніше самопідготовці юнака із Києва, але натомість відчув фанатичне бажання дістатися Олімпу балетного мистецтва. Молодий

артист їздив до метра в Італію два роки поспіль влітку в міжсезоння, коли був вільним від виступів у трупі Дягілева. Робота із Енріке Чекетті мала для Сержа Лифаря величезне значення, і він пізніше з гордістю зазначав, що йому пощастило вчитися у «знаменитого, єдиного великого вчителя, який залишився у Європі» (Лифарь, 1994, с. 191).

У творчому зростанні Вірського Чекетті також брав участь, але не особисто, а завдяки учням. На початку сезону 1923/1924 рр., коли Вірський був прийнятий у балетну трупу Одеської опери, головним балетмейстером театру був призначений Роберт Баланотті. В усіх вітчизняних джерелах, де трапляється прізвище Баланотті, неодмінно вказується, що він був учнем Чекетті (Станішевський, 2003, с. 42; Севоян, 2023, с. 104). Знайти документальне підтвердження цьому нам поки що не вдалося, але відомі факти свідчать про Баланотті як про цікаву особистість. Преса характеризувала його як вправного балетмейстера та виконавця мімічних партій (Остроухова, 2018, с. 432).

Радше за все Баланотті міг вчитися у Чекетті в Імператорському театральному училищі або у варшавській балетній школі на межі XIX-XX ст. Де він потім працював, достеменно невідомо, але є цікава світлина, зроблена у Парижі, на якій артист зображений у китайському танці. Скоріше за все це з концертного репертуару якоїсь російської балетної трупи, що перед Першою світовою війною гастролювала Європою. Однак з початку 20-х рр. Роберт Баланотті вже в Україні. Саме він ініціював у 1923 р. збільшення одеської балетної трупи, куди був прийнятий 18-річний Павло Вірський.

Першою виставою Баланотті в Одесі стало «Лебедине озеро», яке він до того ставив у Києві, а після втілив у Харкові. Про це із величезним пієтетом згадують наші балетознавці (Станішевський, 2003, с. 46). Але дозволимо собі зазначити, що шлях до самобутнього українського балетного мистецтва розпочався не лише з імперського академізму, а й з авангардних пошуків. У листопаді 1924 р. Баланотті створив експериментальну програму «Вечір синтезу», де намагався поєднати оперний вокал, класичний танець, ритмопластику, акробатику та вільну пластику Айседори Дункан. Гаррі Севоян зазначає, «що Р. Баланотті у цьому балетному експерименті обумовлює майбутні вектори розвитку балету» (Севоян, 2023, с. 105).

У програмці «Вечора синтезу» вперше можемо бачити прізвище Вірського, який виступив у танці-акробатиці «Композиція механіки» (Остроухова,

2018, с. 442). Ми не знаємо достеменно, чи давав Баланотті урок в одеському театрі, куди міг прийти молодий артист Вірський. Але репетиційна робота з таким майстром, безперечно, мала велике значення для майбутнього балетмейстера. Так само, як і поєднане з роботою навчання у Одеському музично-драматичному інституті на курсі вихованця петербурзької школи Валентина Преснякова – прихильника новацій Михайла Фокіна та Жака-Далькроза. Завершилися університети Павла Вірського стажуванням у Москві у відомого артиста балету й педагога Асафа Мессерера, творче життя якого є яскравим прикладом свідомого переходу від авангардних шукань до радянського традиціоналізму.

Від середини 20-х років починається активна виконавська діяльність Лифаря і Вірського. Суттєво, що навіть становище солістів у своїх трупах вони одержують приблизно однаково – десь у сезоні 1925/1926 рр. Сам Серж Лифар вважав, що його зірковий шлях виконавця почався в трупі Дягілева у 1925 р. із партії Борея у балеті «Зефір та Флора» Дукельського. У Паризькій опері його репертуар збагатився Прометеем у «Творіннях Прометейя» Бетховена, Ікаром у однойменному балеті на ритми в оркестровці Онеггера і Сіфера та ще багатьма іншими ролями у власних постановках, а також партіями із балетної спадщини, насамперед Альбертом у «Жизелі» Адама.

У червні 1926 р. Вірський вже згадується у рецензіях як соліст балетної трупи, і в такому ж статусі він працює з новим балетмейстером Касьяном Голейзовським (Остроухова, 2018, с. 455). Преса відзначає виступ артиста у «Половецьких танцях» в опері «Князь Ігор», поставлених Голейзовським на відкритті сезону 1926/1927 рр. удержавленої Одеської української опери (Остроухова, 2018, с. 463). Там він танцював із своїм майбутнім партнером по балетмейстерській діяльності Миколою Болотовим. Потім були партії в балетах Голейзовського «Йосиф прекрасний» та «У сонячних променях» Василенка і у «Вечорі нових балетів». Співпраця з одним із балетних реформаторів ХХ ст., якій прокладав свій шлях до балетного симфонізму мала великий вплив на формування майбутніх балетмейстерських компетенцій Вірського.

У «Половецьких танцях» Вірський зустрівся зі сценографією учня Олександри Екстер – Анатолія Петрицького. Разом із балетмейстерами Голейзовським та Форегером, художники Петрицький і Хвостенко-Хвостов стають рушійною силою

авангардного експерименту в українських театрах опери і балету Харкова, Києва та Одеси. Паралельно із Україною у Франції Серж Лифар є свідком новаторських експериментів тріади «живопис-танець-музика» у трупі Дягілева. З балетмейстерами Ніжинською, Мясніним, Баланчиним працювали яскраві авангардні художники. Зокрема, київський учень Екстер Павло Челищев створив сценографію балету «Ода», де танцював Лифар.

Балетмейстерські дебюти Вірського та Лифаря відбулися приблизно одночасно, хоча одесит випередив паризького киянина на рік. І це не дивно, адже у 20-ті рр. час і мистецькі шукання у країні більшовиків летіли швидко, а у Франції Дягілев міг ретельно й поступово готувати Лифаря до нової якості. У 1928 р. в Одесі Вірський, який раніше ставив окремі естрадні танцювальні номери, разом із Болотовим вперше звернувся до великої форми – балету «Червоний мак» Глієра. Лифар стартував на рік пізніше, поставивши у трупі Дягілева на початку 1929 р. нову редакцію балету «Лис» Стравінського. Але то була лише проба пера, а його справжнім дебютом стали «Творіння Прометейя» Бетховена, здійснені у Паризькій опері наприкінці 1929 р. Важливо зазначити, що обидві прем'єри стали знаковими подіями, як для французького, так і для радянського балетного театру, але кожна у своєму контексті й у своєму сенсі.

«Червоний мак», який поширився по всьому СРСР, став присягою балету на вірність радянській владі, причому балету не авангардного, який проголошував себе виразником духу революції, а саме академічного. Він означив згортання шукань, у тому числі в царині балетного симфонізму. Що ж до постановки цього твору Вірським і Болотовим, то вона була визнана вдалою. Потім були їх інші балети на сценах Одеси, Харкова, Дніпропетровська та Києва. Наприкінці 50-х рр. до Ансамблю танцю УРСР, керованому Вірським, прийшов працювати лідер розгромленого художнього авангарду Петрицький. У 1960 р. вони назавжди розпрощалися із класичним балетом, поставивши на сцені Київського театру опери і балету імені Т. Шевченка виставу «Чорне золото» В. Гомоляки.

Постановка балету «Творіння Прометейя» стала подією не тільки для Сержа Лифаря, а й для найстарішого державного театру Франції – Паризької національної опери. Опера шукала вихід із кризи балетного жанру, адже ця, колись рівноцінна, частина музичного театру опинилася на периферії оперних вистав. Директор театру – видатна постать

французького модерного мистецтва режисер Жак Руше – намагався провести поступову реформу головної державної музичної сцени Франції, змінивши її ортодоксальну репертуарну спрямованість в опері та піднявши значення балету. Він надавав сцену для виступів новаторських труп Сергія Дягілева, Анни Павлової, Іди Рубінштейн.

У 1929 р. Руше вирішив включити до репертуару «Творіння Прометейя». І тут настав зоряний час Лифаря, який втілює в цій постановці всі свої балетмейстерські компетенції, набуті в трупі Дягілева. Французькі дослідники Жан Лоран та Жюлі Сазонова зазначали, що «у балеті “Прометей” поєдналися високі традиції нашої Національної оперної академії і революційний дух, який тоді надихав молодого учня Дягілева» (Laurent, Sazonova, 1960, P. 55). Для консервативної Опера, де раніше жодні експерименти були неможливі, балет став відкриттям. Не спотворило ефект новизни й доволі консервативне сценічне оформлення в дусі пізнього романтичного театру художника Франсуа Кельве. А натхненні адажіо Сержа Лифаря у ролі напівбога, разом із Ольгою Спесивцевою, сприяли успіху постановки, тож його запросили очолити балетну трупу Опера.

Лифар обрав свій шлях до балетного симфонізму. У десятиріччя перед Другою світовою війною він мав в Опера, керованою видатною творчою особистістю Жаком Руше, нечувані можливості для самовираження та самовиявлення. Спочатку Лифар намагався піднести роль танцю за рахунок музики та й навіть спробував зовсім відмовитися від неї, якщо згадати його знаменитого «Ікара». Він зазначав, що хотів показати «на що здатен танок, якщо обходитися без будь-якого акомпанементу» (Лифар, 2007, с. 53). У той період в нього все було спрямовано на підпорядкування балету чоловічому виконанню всупереч романтичній традиції, де на першому місці стояла балерина, яку він замінив собою, виконуючи головні партії практично в усіх своїх балетах.

Балетна зрілість принесла Лифарю перше покоління учнів та, головне, учениць, і творчий егоцентризм виконавця поволив став переплавлятися у енергію балетмейстера-педагога. Він починає приділяти серйозну увагу ансамблевим формам і шукати відповідність хореографії музичній поліфонії, що врешті-решт приводить його до балетного симфонізму. Саме для балетних зірок Паризької національної опери Лифар у 1943 р. створив на музику Лало свою знамениту «Сюїту в білому», яка

й по сьогодні є «словником академічного танцю» (Laurent, Sazonova, 1960, с. 148). У цьому яскравому вияві балетного симфонізму був наявний балетмейстерський прийом оживлення скульптурної форми-побудови із розвитком музичної теми. Знайдений ще Перро, розвинений пошуками Фокіна, він буде в арсеналі не тільки Лифаря, а й Вірського.

Після «Сюїти в білому» народилися такі хореографічні шедеври Лифаря, як «Міражі» Соге (Паризька національна опера, 1944 р.) «Абадо», або «Ранкова серенада» Пуленка (Новий балет Монте-Карло, 1946 р.), «Ромео і Джульєтта» на музику увертюри-фантазії Чайковського (Паризька національна опера, 1949 р.). Це, власне, все те найкраще, що залишилося від хореографії Лифаря й було подаровано його дружиною Ліллан Алефельдт Національній опері України. Названі балети є одноактними й фактично безсюжетними творами з хореографією, побудованою на драматургії обраної музики. Десятки інших хореографічних постановок Лифаря сьогодні практично забуті.

Шлях Вірського до балетного симфонізму розпочався на сценах новоутворених українських державних опер. Але досконало опанувавши класичний танець і як виконавець, і як балетмейстер він був вимушений покинути радянський балетний театр, де у 30-ті рр. остаточно відкинули всі новаторські пошуки на користь сталінського драмбалету. Досконало володіючи великою танцювальною формою, Вірський побачив єдиний шлях продовжувати творити у царині української сценічної хореографії. У створеному ним Ансамблі, що в період розквіту сягнув рівня кращого балетного театру, Вірський, попри умови радянської дійсності, піднявся до вершин симфонічного танцю. Але як митець, значна частина творчого життя якого була віддана театральній діяльності, він мріяв створити свій театр танцю.

Крилату фразу Вірського, «якби Ви знали, Рома, як мені набридлі шаровари» (Павло Вірський, 2012, с. 279), яку згадає видатний український диригент Роман Кофман, звісно, можна вважати «фігурою мови». Але Кофман, який пропрацював в Ансамблі поруч із Вірським 12 років, вважає, що за цим полемічним висловом стоїть безодня нездійснених планів саме на театральній сцені. Зокрема, рефлексією на це став забутий сьогодні з причини ідеологізованої теми балет «Жовтнева легенда» Колодуба, поставлений Вірським у Ансамблі в 1967 р. Яскраві метафоричні побудови кордебалету, пластичні образи героїв та їх щемливе любовне адажіо,

перебуваючи у гармонії та протистоянні з музикою, підіймали твір до вершин балетного симфонізму. Відтоді, як зазначає Т. Павлюк, «тенденція до симфонізації хореографічної вистави набуває значення провідної» (Павлюк, 2005, с. 18).

Завершуючи розмову про паралелі театральної діяльності Павла Вірського та Сержа Лифаря, зазначимо ще кілька важливих моментів. Обидва пізно розпочали творчий шлях у балеті. Як артисти і балетмейстери вони формувалися у атмосфері шукань авангардної тріади «живопис-танець-музика», яка мала відчутний вплив українського середовища. Обидва були українцями, один за походженням, а інший за світовідчуттям. І обидва у ХХ ст. стали першими великими балетмейстерами класичного балету, але у різних країнах. Лифар підняв до вершин балетного симфонізму колись великий французький, а Вірський – новонароджений український балет. У 1964 р. вони зустрілися в Парижі. Гадаємо, їм було про що поговорити.

Висновки. Ми розглянули малодосліджені аспекти театральної діяльності видатних діячів хореографії ХХ ст. Павла Вірського та Сержа Лифаря у загальному контексті розвитку перформативного мистецтва. З'ясували, що у Вірського та Лифаря були схожими засади професійної хореографічної підготовки, базовані на методиці Чекетті. Уточнили певні дані про початок балетної освіти Вірського. Наголосили, що обох сформувало середовище авангардних мистецьких шукань першої третини ХХ ст., зокрема, діяльність балетмейстерів Фокіна, Ніжинської Голейзовського, а також сценографів, пов'язаних зі школою Екстер, – Петрицького, Хвостенка-Хвостова, Челищева. Виявивши спільні тенденції праці у театрі Вірського та Лифаря, дослідили обставини опанування ними принципом балетного симфонізму. Зробили висновок, що сьогодні є вельми актуальним створення сучасних ґрунтовних академічних досліджень творчості Павла Вірського та Сержа Лифаря.

Джерела та література

- Василенко, К. (1997). Український танець: Підручник. Київ: ІПКП. 282 с.
- Горбачов, Д. (2008). Український батько російського футуризму. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Вип.1. С. 102-108.
- Данилюк, У. І. (2020). Балетні студії в Києві кінця 10-х–20-х рр. ХХ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн. № 2*. С. 62-66.

- Коваленко, Г. (2021). Олександра Екстер. Київ: Родовід. 376 с.
- Лифарь, С. (1994). *Страдные годы. С Дягилевым*. Киев: «Муза» Лтд. 375 с.
- Лифар, С. (2007). Спогади Ікара. Київ: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ. 192 с.
- Лифар, С. (2020). Роки жнив. Київ: видавець Сидоренко В. Б. 240 с.
- Лягущенко, А. (2024). Ритм епохи. Маловідомі сторінки історії народження балету «Болеро». *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 35. С. 42-49.
- Майстри народно-сценічного танцю: біографічний довідник* (2008). Укладач О. П. Колосок. Київ: ДАКККиМ. 116 с.
- The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Official website* [EP]. Режим доступу: <http://old.odma.edu.ua/eng/about/history> (дата звернення 20 квітня 2025 р.)
- Остроухова, Н. (2018). Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени: в 3 кн. Кн. 3. 1887-1926. Одесса: Астропринт. 660 с.
- Павло Вірський: [життєвий і творчий шлях]*. (2012). Упорядники: Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. Вінниця: Нова книга. 320 с.
- Павлюк, Т. (2005). Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ: ДАКККиМ. 28 с.
- Севоян, Г. (2023) Формування балетної трупі Одеського театру опери та балету у першій чверті ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 67, том 2. С. 100-107.
- Станішевський, Ю. (2003). Балетний театр України: 225 років історії. Київ: Музична Україна. 440 с.
- Чепалов, О. (2022). Хореологія: ст. та лекції. Київ: Вид-во Ліра-К. 228 с.
- Laurent, J., Sazonova, J. (1960). Serge Lifar rénovateur du ballet français (1929-1960). Paris: BUCHET/CHASTEL Corrèa. 278 p.
- Lifar, S. (1955). *La musique par la danse: De Lulli a Prokofiev*. Paris: Robert Laffont. 170 p.
- Racster, O. (1923). *Master of Russian ballet: The memoirs of Enrico Cecchetti*. – New York: E. P. Dutton and company. 306 p.

References

- Vasylenko, K. (1997). Ukrainsky tanets [Ukrainian dance]: Pidruchnyk. Kyiv: IPKPK. 282 s. [in Ukrainian]
- Gorbachov, D. (2008). Ukrainsky batko rosuiskogo futurysmu [Ukrainian father of Russian futurism]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetsvoznavcho nauky*. Vyp. 1. S. 102-108. [in Ukrainian]
- Dmytruk, U. I. (2020). Baletni studii u Kyevi kintsya 10-h – 20 h rr. XX st. [Ballet studios in Kyiv in the late

- 1910s–1920s]. *Visnyk Natsionalnoi akademii Kerivnyh kadryv kultury I mystetstv: nauk.zhurnal*, № 2. S. 62–66. [in Ukrainian]
- Kovalenko, G. (2021). Oleksandra Ekster [Aleksandra Ekster]. Kyiv: Rodovid 3765. [in Ukrainian]
- Lifan, S. (1994). Stradnye gody s Dyagilevym [Suffering years. With Diaghilev]. Kyiv «Muza» LTD. 375 s. [in Ukrainian]
- Lifan, S. (2007). Spogady Ikara [Memories of Icarus]. Kyiv. Univ. Vydavnytstvo Pulsary. 192 s. [in Ukrainian]
- Lifan, S. (2020). Roky Zhnyv [Harvest years]. Kyiv: Sydorenko V.B. 240 s. [in Ukrainian]
- Liagushchenko, A. (2024). Rytm epohy. Malovidomi storinky istorii narodzhennya baletu «Bolero» [Rhythm of era. Little-known pages in the history of the birth of the ballet «Bolero»]. *Naukovyi Visnyk Kyivskogo natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vyp. 35. S. 42–49. [in Ukrainian]
- Maystry narodno-scenichnogo tantsu; biografichniy dovidnyk* [Masters of folk stage dance: a biographical guide] (2008). Ukladach O. P. Kolosok. Kyiv: DAKKIN. 116 s. [in Ukrainian]
- The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. *Official website* [ER] Rezhim dostupu: <http://old.odma.edu.ua/eng/about/history> (data zvernennia 20 kvitnya 2025 r.). [in Ukrainian]
- Ostrouhova, N. (2018). Odesskyi opernyi teatr v istoricheskom prostranstve I vremeni [Odessa Opera Theater in historical space and time] : v 3 kn.3 1887–1926 Odessa. Astroprint. 660 s. [in Ukrainian]
- Pavlo Virsky [Zhyttevyi I tvorchyi shlyah] [Pavlo Virsky: [life and creative path]]. (2012). Uporyadnyk E. I. Docenko, Vinnytsya: Nova knyga. 320 s. [in Ukrainian]
- Pavlyuk, T. (2005). Ukrainske baletmeysterske vystetstvo drugoi polovyny XX st. [Ukrainian choreographic art of the second half of the 20th century]. Avtoreferat dysertatsii na zbuttya stupenya kandydata mystetstvoznavstva. Kyiv; DAKKIM. 20 s. [in Ukrainian]
- Sevovan, G. (2023) Formuvannya baletnoi truppy odesskogo teatru opery ta baletu v pershyi chverti XX stolittya [Formation of the ballet troupe of the Odessa Opera and Ballet Theater in the first quarter of the 20th century]. *Aktualni pytannya gumanitarnykh nauk*. Vyp. 67, tom 2. S. 100–107. [in Ukrainian]
- Stanishevsky, U. (2003). Baletnyi teatr Ukrainy; 225 rokiv istorii [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history]. Kyiv: 440 s. [in Ukrainian]
- Chepalov, O. (2020). Choreographiya; st. ta leksi [Choreology: articles and lectures.]. Kyiv; Vyd-vo Lira–K. 228. s. [in Ukrainian]
- Laurent, J., Sazonova, J. (1960). Serge Lifar rénovateur du ballet français (1929-1960). Paris: BUCHET/CHASTEL Corrêa. 278 p. [in France]
- Lifan, S. (1955) *La musique par la danse: De Lulli a Prokofiev*. Paris: Robert Laffont. 170 p. [in France]
- Racster, O. (1923) *Master of Russian ballet: The memoirs of Enrico Cecchetti*. New York : E. P. Dutton and company. 306 p. [in USA]

Andrii Liagushchenko

The parallels of theatre activity of Pavlo Virsky and Serge Lifar

Abstract. *The purpose* of the research is to compare theatre activity of Pavlo Virsky and Serge Lifar to examine aspects of creative work of the outstanding personalities of choreography of the XX-th century that are still little explored in the general context of development of this kind of performing art. Having identified mutual tendencies of Virsky and Lifar works in the theatre to search circumstances of their mastership of the ballet symphonic principal. **Methodology of the investigation.** In the process of the study of this theme the analytical method of comparative analysis was applied that was necessary for versatile comparison of theatre activity of Pavlo Virsky and Serge Lifar. The method of theatrical generalization was used to study peculiarities of artistic environment that made influence on formation of creative personalities of Virsky and Lifar. **Cultural and historical approach** defined general artistic character of investigation and helped the realization of its purpose. **Scientific novelty** of the investigation is that analytic comparison helps to study the problem little explored before and is connected with the circumstances of formation and development of theatre activity of Pavlo Virsky and Serge Lifar in the process of mastering of ballet symphonism principle. **Conclusions.** It was discovered that Virsky and Lifar had similar principals of professional choreographic background based on Cheketty method. In this aspect the clarification of certain circumstances of the beginning of Virsky ballet career was made. It is clarified that both ballet masters were formed by the environment of avant-garde artistic searches of the first third of the XX-th century exactly the activity of such ballet masters as Fokin, Nizhinsky, Goleryzovsky and such set designers as Ekster-Petrytsky, Hvostenko-Hvostov, Chelischev. The materials explored in the article will be used in the academic courses of history of theatre, history of ballet, set design and performing art.

Keywords: performing art, theatre, ballet, music, set design, ballet symphonism, art, avant-garde, Virsky, Lifar.

Романчишин Василь Григорович,
заслужений діяч мистецтв України, PhD
культурології, професор, ректор Комунального
закладу вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»,
Київ, Україна

Vasyl Romanchyshyn,
Honoured Artist of Ukraine, PhD in Cultural
studies, professor, Rector of the Communal
Higher Education Institution of Kyiv Regional
Council «Pavlo Chubynskyi Arts Academy»,
Kyiv, Ukraine

БЕЗБАР'ЄРНІСТЬ ТА ІНКЛЮЗИВНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

Анотація. *Мета статті* – виявити шлях до безбар'єрності та інклюзивності театральних культурних просторів і послуг, що надаються українськими театрами, та дослідити їх значення для соціокультурного простору України, що є індикатором розвитку суспільства. **Методологія дослідження.** Дослідження безбар'єрності та інклюзивності українських театрів у соціокультурному контексті базується на комплексному підході з використанням аналітичного, компаративного, дедуктивного та індуктивного методів. **Наукова новизна статті.** Наразі безбар'єрність та інклюзивність українських театрів досліджено недостатньо. Зокрема потребує аналізу як потенціал фізичного простору, так і здатність професійних та аматорських театрів до інтеграції у соціум людей з обмеженими можливостями. **Висновки.** Безбар'єрність та інклюзивність українських театрів має забезпечити рівні можливості долучення людей до театального мистецтва. Забезпечення усунення фізичних і просторових бар'єрів сприятиме відвідуванню театрів дітьми і дорослими з обмеженими можливостями, а також людьми похилого віку. Мистецтво театру, де актор стає прикладом цілісної тілесно і духовно людини, здатне стати поштовхом для подальшого самовираження та самовдосконалення людей з обмеженими можливостями у безбар'єрному і відкритому для всіх суспільстві з перспективами подальшого духовного розвитку.

Ключові слова: аматорський театр, безбар'єрність, вистава, інклюзивність, особливі потреби, професійний театр, український театр.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Нині як в Україні, так і у світі відбуваються масштабні зміни у сфері культурних послуг. Переосмислення ролі культурних послуг необхідні для того, щоб люди з обмеженими можливостями мали можливість наживо подивитися виставу в театрі, відвідати художню виставку або музей тощо. Мистецький простір потребує змін задля того, щоб дана категорія населення у мистецьких просторах, відчуваючи повагу до себе, сприймала культурний продукт у безпечних і зручних умовах.

Безбар'єрність та інклюзивність українських театрів у соціокультурному аспекті вимагає як фізичної, так й інформаційної доступності театрів для маломобільних груп населення (людей похилого віку, вагітних жінок, осіб з тимчасовим порушенням здоров'я тощо) і, власне, людей з обмеженими можливостями. Театр з його особливим впливом на людину і потужним мистецьким потенціалом стає місцем для самовдосконалення і поштовхом до позитивних перетворень, адже на сцені глядач може побачити різні індивідуально-

сті, отримуючи можливості для свого подальшого розвитку.

Мета статті – виявити шлях до безбар'єрності та інклюзивності театральних культурних просторів і послуг, що надаються українськими театрами, та дослідити їх значення для соціокультурного простору України, що є індикатором розвитку суспільства.

Наразі безбар'єрність та інклюзивність українських театрів досліджено недостатньо. Зокрема потребує аналізу як потенціал фізичного простору, так і здатність професійних та аматорських театрів до інтеграції у соціум людей з обмеженими можливостями.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Упродовж останніх років прагнення забезпечити безбар'єрність та інклюзивність у сфері культури відображено у низці нормативно-правових документів, зокрема у Постанові Кабінету Міністрів України «Про затвердження плану заходів щодо створення безперешкодного життєвого середовища для осіб з обмеженими фізичними можливостями та інших маломобільних груп населення на 2009-2015 роки “Безбар'єрна Україна”» (*Про затвердження плану заходів...*, 2009) і Національній стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року (*Про схвалення Національної стратегії...*, 2021). Питання безбар'єрності та інклюзивності постійно перебувають у колі наукових інтересів психологів, педагогів, економістів, юристів та інших фахівців.

Якщо звертатися до праць сучасних дослідників, то слід відзначити, що до розкриття змісту поняття «безбар'єрний простір» звертається О. Бабич (Бабич, 2024). Складники концепту «безбар'єрність» та їх сутність у перспективі дослідження формування та імплементації відповідної державної політики зі створення безбар'єрного простору в Україні досліджує Л. Слободян (Слободян, 2024). Науковиці Л. Наливайко і Л. Марценюк розглядають проблеми та перспективи створення безбар'єрного середовища в Україні (Наливайко, Марценюк, 2023). Інклюзивність і безбар'єрність освітнього простору для дітей з особливим освітніми потребами висвітлено у дослідженні Л. Прохоренко (Прохоренко, 2024). На необхідності фізичної та психічної реабілітації та релаксації дітей з особливими потребами, в тому числі дітей війни, засобами аматорського театру акцентує увагу С. Соболевська (Соболев-

ська, 2021). Та у контексті культурології питання безбар'єрності та інклюзивності в українських театрах потребує окремого дослідження.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж розглянути питання безбар'єрності та інклюзивності українських театрів потрібно з'ясувати сутність понять «безбар'єрність» та «інклюзивність». На думку Л. Прохоренко аналіз поняття «безбар'єрність» передбачає розгляд певного простору без фізичних, психологічних, соціальних чи організаційних перешкод, які можуть обмежувати доступ особам з особливими потребами, а поняття «інклюзивність» передбачає визначення інклюзивності як принципу та підходу, спрямованого на включення всіх у соціальну інтеграцію, прийняття різноманітності, повагу до індивідуальних особливостей і потреб кожного (Прохоренко, 2024).

Звертаючись до фізичної доступності театрів для маломобільних груп населення, можна стверджувати, що у фізичному плані безбар'єрність у театрі – це відсутність фізичних перешкод, які ускладнюють або унеможливають доступ таких людей до театру. Інформаційна безбар'єрність театру – це забезпечення повного доступу до інформації про театр, його репертуар, афіши і зрозумілий доступ до купівлі квитків. В свою чергу прозорість і достовірність даної інформації має сприяти розвитку культурних інституцій, зокрема державних театрів, що можна продемонструвати на досвіді театрів столиці. Наприклад, у Київському національному академічному молодому театрі стверджують, що безбар'єрність – це не тільки доступ до фізичних об'єктів, а значно ширше поняття, що включає в себе не лише різні сфери діяльності, адже тут пропонуються категорії мислення і взаємодії з іншими людьми як з рівними. Молодий театр підтримує соціальну інклюзивність, відкрито демонструючи свою позицію у соціальних мережах і на офіційному вебсайті. Маючи досвід роботи з людьми, що належать до маломобільних груп населення, нині театр оснащений кнопкою для виклику персоналу, а його компетентні співробітники здатні надати професійний супровід, завжди знаходяться на зв'язку і готові допомогти людям з обмеженими можливостями подивитися бажану виставу. Щодо інформаційної і цифрової безбар'єрності – Київський національний академічний молодий театр має активні соцмережі, його співробітники вчасно реагують на запити глядачів. Офіційний сайт театру має простий для розуміння інтерфейс і си-

стему купівлі квитків онлайн через смартфон або комп'ютер. На сайті постійно висвітлюється його діяльність і розвиток за межами країни, благодійна та гастрольна діяльність, громадські ініціативи і творчі здобутки. Співробітникам театру забезпечується доступ до мережі Інтернет, інформаційних ресурсів, необхідних громадських послуг і сервісів, насамперед для якісного обслуговування глядача. До послуг театру безперешкодно мають доступ люди з обмеженими можливостями, люди похилого віку, діти, внутрішньо переміщені особи та військові. Молодий театр часто створює ініціативи з розіграшу квитків на вистави із різною ціною політикою і проводить соціальні акції (*Про театр. Безбар'єрність... EP*).

В. Кіхтенко зазначає, що «станом на 2024 рік відвідувачі Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки з особливими потребами або з маломобільних груп населення вже мали безперешкодний доступ до будівлі, основного сценічного майданчика (партер) і додаткового сценічного майданчика «Нова сцена». Адміністратор театру може зустріти і супроводжувати їх». Також авторка засвідчує, що нині театр активно працює над модернізацією простору, разом зі спеціалізованою організацією розробляючи план для створення сприятливих умов відвідування людям із порушенням зору (мнемосхема фое і першого поверху в касовому залі, інформаційно-тактильні таблички, тактильні індикатори визначення напрямку руху, дистанційна кнопка виклику). Планується впровадження спеціальних показів і створення необхідних умов для глядачів з порушенням зору і слуху, адже простір театру має бути комфортним для всіх відвідувачів. Тож постає необхідність адаптувати вистави для людей із порушенням слуху й зору з тифлокоментуванням, аудіодискрипцією і перекладом жестовою мовою (Кіхтенко, 2024).

Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка спільно з такими партнерами, як Sense bank, Visa і «Доступно.UA», почав низку перетворень, щоб зробити театр доступним. Зокрема, «Доступно.UA» постійно консулює театр з питань доступності, адже зміни тут не обмежуватимуться лише реконструкцією вбиральень і пандусів. «Робота ведеться над комплексом заходів, що стосуються архітектурної доступності для маломобільних груп населення, забезпечення умов для людей з порушенням слуху й зору,

над збільшенням обізнаності працівників театру із питань інклюзії, оновлення системи придбання квитків, для того щоб глядач отримав корисну інформацію і контакти адміністратора для повідомлення щодо супроводу у театрі. У театр надходитиме сповіщення про глядача – людину з обмеженими можливостями, і тут будуть готові зустріти гостя перед виставою, щоб за потреби відповісти на його запитання чи допомогти. Та глядач зможе дістатися свого місця й самотійно, адже у театрі реконструюють пандуси і створюється зручна система навігації по театру», – наголошує В. Кіхтенко (Кіхтенко, 2024).

Особливостями Київського академічного драматичного театру на Подолі є наявність підйомника, що опускає гостя на кріслі колісному до фое. Підйомник діє вже понад сім років, нещодавно було розроблено просту інструкцію й наліпки, щоби глядач на кріслі колісному міг абсолютно самотійно ним скористатися. Також у театрі працює ліфт, який озвучено для легшого орієнтування, оновлюється тактильне маркування сходів, планується розмістити інформаційні вказівники зі шрифтом Брайля. Нова будівля Театру на Подолі зводилася як доступна, тому порівняно із багатьма іншими театрами театр має вигідніше становище щодо безбар'єрності та інклюзивності ніж ті, що працюють в історичних будівлях. І, незважаючи на те, що норми безбар'єрності потребують доопрацювання, працівникам театральної сфери слід шукати можливості партнерства і звертатися до колег з інших країн, щоб надалі створити баланс між фаховістю, позитивним досвідом інших і власним розумінням безбар'єрності та інклюзивності (Кіхтенко, 2024).

Слід звернути увагу і на діяльність сучасних аматорських театрів, зокрема тих, у роботі яких активно беруть участь діти з обмеженими можливостями. С. Соболевська зазначає: «Діючи у контексті арт-терапії, аматорський театр долучає до участі юних виконавців з особливими потребами. Синтезуючи виховання, гру та арт-терапію, аматорський театр гармонізує внутрішній світ юних акторів, сприяє підвищенню їхнього культурного рівня та засвоєнню соціокультурного досвіду суспільства. Різноманітні театральні прийоми, що використовуються аматорським театром (зокрема, застосування ляльок), допомагають дітям з обмеженими можливостями адаптуватись до навколишнього світу, розкрити духовний потенці-

ал власної особистості. Аматорський театр через вільну ігрову дитячу діяльність сприяє самовираженню дитини, утворюючи особливе мікросередовище, в якому наголошується важливість індивідуальності кожного учасника гри, допомагає інтегруванню у соціум» (Соболевська, 2021, с. 14). Аматорські театри для дітей з обмеженими можливостями наразі активно діють у Києві, Житомирі, Кременчуці та інших містах України.

Зацікавити юне покоління такою діяльністю допомагає відвідування театрів, які пропонують вистави для дітей з обмеженими можливостями. У 2024 році єдиним театром в Україні, де активно впроваджуються інноваційні інклюзивні проекти, був Київський національний академічний театр оперети. Ще у 2018 році тут презентували програму «Магія театру». Це були безкоштовні пізнавально-розважальні програми про музику для незрячих дітей і дітей з вадами зору. Водночас було організовано спеціальні умови для відвідування вистав незрячими, для яких закупили 20 аудіоскриптерів. Також М. Катаєва зазначає, що: «... у межах проекту “Тактильна адаптація вистав”, що відбувся за підтримки Українського культурного фонду, у Київському національному академічному театрі оперети було надруковано програмки шрифтом Брайля до вистав “Тигролови”, “Сімейка Аддамсів”, “Доріан Грей”, “За двома зайцями”, “Sugar, або В джазі тільки дівчата”. Також до цих п’яти вистав у наявності є тактильні книжки, що знайомлять з костюмами до кожної постановки, з окремими предметами з декорацій до різних вистав» (Катаєва, 2024).

Висновки. Безбар’єрність та інклюзивність українських театрів має забезпечити рівні можливості долучення людей до театрального мистецтва. Забезпечення усунення фізичних і просторових бар’єрів сприятиме відвідуванню театрів дітьми і дорослими з обмеженими можливостями, а також людьми похилого віку. Мистецтво театру, де актор стає прикладом цілісної тілесно і духовно людини, здатне стати поштовхом для подальшого самовираження та самовдосконалення людей з обмеженими можливостями у безбар’єрному і відкритому для всіх суспільстві з перспективами подальшого духовного розвитку.

Джерела та література

Бабич, О. В. (2024). Забезпечення створення безбар’єрного простору в Україні. *Державне будів-*

ництво. № 2 (36). С. 620-634. DOI: <https://doi.org/10.26565/1992-2337-2024-2-42>.

Катаєва, М. (2024, 19 квітня). Глядач надає перевагу оптимістичним виставам, – Богдан Струтинський про сучасний репертуар столичної оперети та прем’єру «Чикаго». *Вечірній Київ: офіційний сайт*. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/97387/>

Кіхтенко, В. (2024, 20 серпня). Наскільки безбар’єрні київські театри. Запитали в них і в експерта. *Віледж: офіційний сайт*. URL: <https://www.village.com.ua/village/city/public-space/353995-naskilki-bezbar-erni-kiyivski-teatri-zapitali-v-nih-i-v-eksperta>.

Наливайко, Л. Р., Марценюк, Л. В. (2023). «Безбар’єрна Україна»: проблеми та перспективи. *Нове українське право: наук. журнал*. Київ: Гельветика, № 4. С. 82-93.

Прохоренко, Л. (2024). Інклюзивність та безбар’єрність освітнього простору: діти з особливими освітніми потребами. *Освіта осіб з особливими потребами: шляхирозбудови*, № 2 (25). С. 203-219. DOI: <https://doi.org/10.33189/epsn.v2i25.265>.

Про театр. Безбар’єрність (2025). *Молодий театр: офіційний сайт*. URL: <https://molodyytheatre.com/bezbaryernist>.

Про затвердження плану заходів щодо створення безперешкодного життєвого середовища для осіб з обмеженими фізичними можливостями та інших маломобільних груп населення на 2009-2015 роки «Безбар’єрна Україна»: Постанова Кабінету Міністрів України від 29.07.2009 р. № 784. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/232167617>

Про схвалення Національної стратегії із створення безбар’єрного простору в Україні на період до 2030 року: Розпорядження Кабінету Міністрів України від 14.04.2021 р. № 366-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-%D1%80#Text> (дата звернення 20.05.2025).

Слободян, Л. Я. (2024). Концепт «безбар’єрність» як об’єкт дослідження. *Проблеми сучасних трансформацій. Серія: право, публічне управління та адміністрування*, № 11. <https://doi.org/10.54929/2786-5746-2024-11-02-05>

Соболевська, С. О. (2021). Культуротворча функція українського аматорського театру (кінець ХХ – початок ХХІ століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. культ.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 21 с.

References

Babich, O.V. (2024). Zabezpechennia stvorennia bezbariernoho prostoru v Ukraini [Ensuring the creation of a barrier-free space in Ukraine]. *Derzhavne budivnytstvo*, Nr. 2 (36). S. 620-634. DOI: <https://doi.org/10.26565/1992-2337-2024-2-42>. [in Ukrainian]

- Kataieva, M. (2024, April 19). Hliadach nadaie perevahu optymystychnym vystavam, – Bohdan Strutynskyi pro suchasnyi repertuar stolychnoi operety ta premiu «Chykaho» [The audience prefers optimistic performances, – Bohdan Strutynskyi about the contemporary repertoire of the Metropolitan Opera and the premiere of «Chicago»]. Retrieved from: <https://vechirnyy.kyiv.ua/news/97387/> [in Ukrainian]
- Kikhtenko, V. (2024, August 20). Naskilky bezbarierni kyivski teatry. Zapytaly v nykh i v eksperta [How barrier-free are Kyiv theatres? We asked them and the expert]. Retrieved from: <https://www.village.com.ua/village/city/public-space/353995-naskilki-bezbar-erni-kiyivski-teatri-zapitali-v-nih-i-v-eksperta> [in Ukrainian]
- Nalyvaiko, L. R., Martseniuk, L. V. (2023). «Bezbarierna Ukraina»: problemy ta perspektyvy. [«Barrier-free Ukraine»: problems and prospects]. *Nove ukrainske pravo: naukovyi zhurnal*, Nr. 4. S. 82-93. [in Ukrainian]
- Prokhorenko, L. (2024). Inkliuzyvnist ta bezbariernist osvithnoho prostoru: dity z osoblyvyi osvithnymi potrebamy. [Inclusiveness and barrier-free educational space: children with special educational needs]. *Osvita osib z osoblyvymi potrebamy: shliakhy rozbudovy*, Nr. 2 (25), 203-219. DOI: <https://doi.org/10.33189/epn.v2i25.265> [in Ukrainian]
- Pro teatr. Bezbariernist [About the theatre. Barrier-free] (2025). Retrieved from: <https://molodyyteatre.com/bezbaryernist> [in Ukrainian]
- Pro zatverdzhennia planu zakhodiv shchodo stvorennia bezpereshkodnoho zhyttievoho seredovyscha dlia osib z obmezhenymy fizychnymy mozhlyvostiamy ta inshykh malomobilnykh hrup naselennia na 2009-2015 roky «Bezbarierna Ukraina»: Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 29.07.2009 r. № 784 [Decree of the Cabinet of Ministers of Ukraine on the approval of the plan of measures to create a barrier-free living environment for persons with limited physical capabilities and other groups with limited mobility for 2009-2015 «Barrier-free Ukraine» № 784] (2009, July 29). Retrieved from: <https://www.kmu.gov.ua/npas/232167617> [in Ukrainian]
- Pro skhvalennia Natsionalnoi stratehii iz stvorennia bezbariernoho prostoru v Ukraini na period do 2030 roku : Rozporiadzhennia Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 14.04.2021r. № 366-r. [Order of the Cabinet of Ministers of Ukraine on the approval of the National Strategy for the creation of a barrier-free space in Ukraine for the period up to 2030 № 366] (2021, April 14). Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-%D1%80#Text> [in Ukrainian]
- Slobodian, L. Ya. (2024). Kontsept «bezbariernist» yak ob'iekt doslidzhennia [The concept of «barrier-free» as an object of research]. *Problemy suchasnykh transformatsii. Seriya: pravo, publichne upravlinnia ta administruvannia*, Nr. 11. <https://doi.org/10.54929/2786-5746-2024-11-02-05> [in Ukrainian]
- Sobolievskaya, S. O. (2021). Kulturotvorcha funktsiia ukrainskoho amatorskoho teatru (kinets XX–pochatok XXI stolittia) [Culture-creative function of Ukrainian amateur theater (the late XX – early XXI centuries)]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NAKK-KiM [in Ukrainian]

Vasyl Romanchyshyn

Barrier-free and Inclusive Ukrainian Theatres: the Socio-cultural aspect

Abstract. *The purpose of the article* is to identify the way to barrier-free and inclusive theatrical cultural spaces and services provided by Ukrainian theatres, and to explore their importance for the socio-cultural space of Ukraine, which is an indicator of the development of society. **The research methodology.** The study of the barrier-free and inclusive nature of Ukrainian theatres in the socio-cultural context is based on a comprehensive approach using analytical, comparative, deductive and inductive methods. **The scientific novelty.** At present, the barrier-free and inclusive nature of Ukrainian theatres has not been sufficiently studied. In particular, both the potential of physical space and the ability of professional and amateur theatres to integrate people with disabilities into society need to be analysed. **Conclusions.** The barrier-free and inclusive nature of Ukrainian theatres should ensure equal opportunities for people to engage with theatre. Removing physical and spatial barriers will facilitate theatre attendance by children and adults with disabilities, as well as the elderly. The art of theatre, where the actor becomes an example of a holistic person in body and spirit, can become an impetus for further self-expression and self-improvement of people with disabilities in a barrier-free and inclusive society with prospects for further spiritual development.

Keywords: amateur theatre, barrier-free, performance, inclusivity, special needs, professional theatre, Ukrainian theatre.

УДК 791.8.075+792.075](045)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8730-7384>
DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332839

Корнієнко Владислав Вікторович,
доктор культурології, професор, академік
НАМ України, академік-секретар відділення
теорії та історії мистецтв НАМ України,
генеральний директор державного підприємства
«Національний цирк України», Київ, Україна

Vladislav Kornienko,
Doctor of Cultural Studies, Professor,
Academician of the Ukraine National
Academy of Arts, Academician-Secretary
of the Theory and History of Arts
Department of the Ukraine National Arts
Academy, General Director of the State
Enterprise «National Circus of Ukraine»,
Kyiv, Ukraine

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД МЕНЕДЖМЕНТУ В ТЕАТРАЛЬНО-ВИДОВИЩНІЙ СФЕРІ УКРАЇНИ: МОДЕРНІ ТА ПОСТМОДЕРНІ АСПЕКТИ

Анотація. Мета статті – виявити деякі модерні (традиційні) та постмодерні (інноваційні) аспекти теорії та практики менеджменту в театральньо-видовищній сфері сучасної України. І відповідно до цих теоретичних засад менеджменту в організації, репрезентувати практичний досвід управління театральньо-видовищним підприємством, яким на теперішній час і є циркове підприємство Національний цирк України. **Методологія дослідження.** У процесі розгляду теми було застосовано наступні методи: культурологічного аналізу, культурологічної реконструкції, контент-аналізу теоретичного доробку вчених, загально-теоретичні методи мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в статті репрезентується постмодерне (інноваційне) бачення діяльності циркових підприємств (зокрема Національного цирку України), як театральньо-видовищних закладів постмодерного культурно-мистецького простору, що у свою чергу зумовило впровадження постмодерних (інноваційних) підходів у процес менеджменту цих культурно-мистецьких підприємств. **Висновки.** В статті акцентовано увагу на тому, що саме в межах постмодерної культурно-мистецької парадигми, Цирк – як мистецький заклад та підприємство набуває чітких обрисів театральньо – видовищного підприємства, яке виробляє та презентує глядачам свій неповторний, дуже специфічний, театральньо-видовищний продукт, на який перетворилась модерна (традиційна) циркова програма.

Ключові слова: театральньо-видовищне підприємство, цирк, менеджмент, Національний цирк України, модерн, постмодерн.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Наукове осягнення постмодерного цивілізаційного проєкту, в рамках якого відбувається стрімкий і, більшою мірою, навіть карколомний розвиток людського соціуму у всіх його життєтворчих сегментах, дає змогу сучасним теоретикам і практикам сформувати основні засади та накреслити перспективи подальшого культурно-історичного розвитку великих людських спільнот загалом і, відповідно, невеликих людських осередків, які об'єднані власною метою розвитку. Генезис розвитку людства впродовж значного історичного часу сформував стале бачення основних управлінських засад, які забезпечили розвиток великих і малих угруповань людей за принципами суспільного та ділового (бізнесового) спільного існування. І саме це розуміння важливості форм, методів, принципів і функцій управління різними людськими колективами стало базисним у народженні теорії та практики менеджменту як науки, що формує певний алгоритм дій у певній організації або у певному соціумі, які в кінцевому своєму результаті призводять до успіху та досягнення певної найкращої мети, тобто до певного успіху. І, якщо йдеться про людський великий соціум, метою управління, напевно, можна визначити створення сприятливих умов для життя та розвитку усіх членів цього соціуму. Якщо ж йдеться про певну ділову структуру, – організацію, підприємство, заклад тощо, – метою менеджменту буде досягнення певних визначених показників діяльності, які забезпечать сталий розвиток цієї організації в її соціокультурному сегменті. Відповідно, засади менеджменту організації, які були науково оформлені чи, правильніше сказати, укладені, десь у другій половині XIX століття і вже у XX столітті набули теоретико-методологічного забарвлення, фактично виявилися певною науковою відповіддю на розвиток техніко-технологічного забезпечення людського існування. І саме технічний і технологічний розвиток, в умовах якого в разі збільшилось залучення людської праці у створення необхідного продукту, товару, приладів тощо, які вкрай стали необхідними у житті кожної людини, теорія та практика саме менеджменту набуває своєї нечуваної раніше актуальності. І якщо за часів культурно-історичного розвитку, що його ми зараз умовно називаємо модерн, на порядку денному переважно поставали питання менеджменту в сфері підприємницької діяльності

чи промисловості, то в часи так званого постмодерну теорія та практика менеджменту стає вкрай необхідною та вкрай актуальною у сфері художньо-творчої діяльності, у неприбутковій сфері, де створюється специфічний творчий продукт, який начебто не є аж таким необхідним для забезпечення повсякденного життя певної людини чи соціуму, але цей творчий продукт якраз і забезпечує розвиток чи відпочинок тої самої людини або певного малого чи великого соціального об'єднання людей, які і створюють необхідні для життя предмети, речі, товари. І виявилось, що менеджмент у художньо-творчій сфері, яка у більшості своїй не є прибутковою сферою економіки певного суспільства, має дуже специфічні, якщо не сказати більше, навіть унікальні принципи, функції, завдання та мету, адже алгоритм управлінських дій, не спрямований на отримання фінансового прибутку, а переважно сприяє забезпеченню художньо-творчого розвитку особистості. Тобто художньо-творчий продукт, який створюють заклади, установи та підприємства зазвичай неможливо, так би мовити, осягнути в матеріальному чи предметному плані, використати у повсякденній життєдіяльності, він не забезпечує життєві повсякденні потреби людини у їжі, одязі тощо, цей продукт, який виробляє художньо-творча сфера, забезпечує духовно-естетичні потреби людини, розвиток її творчого потенціалу. Тривалий час (саме у період модерну) продукти, які виробляли та презентували заклади, установи та підприємства художньо-творчого сегменту суспільства, існували в єдиному екземплярі – скажімо, театральна вистава, концерт, творчий вечір, музичний вечір і под., але із появою нових технік і технологій, стало можливим зберігати на електронних та інших технічних пристроях і виготовляти безліч копій цих самих пристроїв, на яких був записаний і зберігався цей художньо-творчий продукт. Тобто постмодерн привніс у сферу художньо-творчого виробництва нові, невідомі раніше технології зберігання та копіювання художнього продукту, і це стало насправді революційною подією, адже ці технології породили у свою чергу так звану масову культуру. І відповідно, уся художньо-творча сфера постмодерного культурно-історичного часу базується на тих самих новітніх постмодерних технологіях, які і визначають її інноваційність та унікальність у порівнянні з періодом модерну. І якщо інноваційні технології сьогодення більшою

мірою забезпечують вироблення найсучаснішого культурно-мистецького продукту, то ці самі новітні технології забезпечують і процес управління тими самими закладами, установами та підприємствами, які у відповідь на сучасні соціально-культурні вимоги цей новітній культурно-мистецький продукт і виробляють.

Мета статті – контент-аналіз наукового доробку вчених, які формують теоретичну базу менеджменту в організації. Зокрема, висвітлити деякі праці українських вчених, які здійснюють теоретизування управлінських аспектів в театральній сфері України; обґрунтувати постмодерне (інноваційне) бачення циркового підприємства, як театральній сфері підприємства, яке виробляє сучасний, інноваційний театральній сфері продукт; висвітлити деякі практичні аспекти менеджменту сучасного цирку, на прикладі менеджменту в Національному цирку України.

Отже, теоретизування теорії та практики менеджменту театральній сфері, як значимої складової величезного художньо-творчого сегменту постмодерного новітнього суспільства, уявляється нам досить актуальним та значимим в теорії та історії культури, культурології, мистецтвознавстві, і зокрема, національному. І саме ця значима мета і обумовила наше звернення до деяких теоретичних та практичних аспектів менеджменту театральній сфері в Україні, в контексті її модерного та постмодерного аналізу.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Вкрай важливою та актуальною у руслі нашого дослідження є наукова діяльність І. Безгіна, який фактично стояв біля джерел формування теоретико-методологічних засад управління в театральній сфері сучасної України. І. Безгін у своїх наукових доробках проаналізував і висвітлив увесь змістовний спектр сучасного менеджменту – від кадрового забезпечення та формування відповідно кадрової політики певного театральній підприємства, організації чи закладу до економічного менеджменту, тобто фінансово-економічної політики цих закладів, її змісту, новітнього змісту, за умов вільноринкового середовища. В цьому науковому напрямі працюють О. І. Безгін, викладачі та науковці кафедри організації та управління театральною справою імені І. Безгіна у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: М. Захаревич, А. Лягущенко, наукові доробки яких формують цілісний науко-

во-методологічний базис новітнього менеджменту театральній сфері.

Значимо, що в сучасній культурологічній думці набувають змістовного теоретизування основні засади, принципи, завдання та практичний досвід впровадження державної культурної політики. Наукові рефлексії державної культурної політики Українського центру культурних досліджень, яким впродовж багатьох років української незалежності керував відомий культуролог О. Гриценко, стали вагомим підґрунтям усієї нормативно-правової бази культурної сфери в Україні. Проблемам досягнення менеджменту в гуманітарній сфері присвячені наукові праці С. Чукут. Значимий внесок у розробку теоретичних засад менеджменту вніс український вчений, академік НАПН України, доктор економічних наук А. Мазаракі.

Виклад основного матеріалу. Витоки наукового теоретизування управління як певного алгоритму дій, які здійснює керівник чи менеджер задля досягнення мети діяльності організації, підприємства, закладу або окремої малої чи великої спільноти людей, ми знаходимо ще у середні віки, у наукових рефлексіях Н. Макіавеллі. Але струнка теоретико-методологічна база менеджменту оформлюється на Заході уже в часи пізнього модерну, після так званої промислової революції й стрімкого становлення капіталістичного виробництва та вільноринкового середовища, коли виникає потреба у певному чіткому унормуванні дій керівника задля отримання якнайбільшого фінансового прибутку. І серед тих, хто рефлексує з питань менеджменту, є як великі підприємці та власники великого масштабного бізнесу (навіть світового рівня), так і найменші великими корпораціями менеджери-управлінці, які в процесі своєї практичної діяльності поступово виробляють чітку систему дій і які врешті-решт і призводять до фінансового та іміджевого сталого успіху. Серед них можемо назвати Г. Форда, Ф. Тейлора, А. Файоля, П. Друкера, Ч. Бернарда, Д. Будворта, Дж. Гелбрейта.

Значимо, що контент-аналіз наукових праць вищезазначених менеджерів, бізнесменів, філософів і підприємців дав нам можливість виокремити певні етапи становлення теорії та практики наукового управління. І ці етапи виглядають наступним чином:

1. Початок *XX століття* – довоєнний період: виокремлення праці управлінця в нову галузь знань, поява постаті менеджера-управлінця;

2. *Повосний період* – впровадження системи канадсько-континентального типу (жорстка централізація, зростання ролі управління);

3. *Перехід від другого етапу* до організації, заснованої на інформаційних технологіях (впровадження теорії стратегічного планування);

4. *В управлінській науці Заходу* з'являється концепція соціотехнічних систем, що ґрунтується на інтеграції психологічних і соціальних потреб працівників (розробляється поняття диверсифікації праці).

Серед сучасних українських науковців застосовує на увагу наукове теоретизування менеджменту А. Мазаракі. За редакцією вченого у 2014 році побачила світ фундаментальна наукова праця «*Основи менеджменту*», у якій розкривається суть, роль, принципи, функції та методологічні основи менеджменту, презентуються різні його концепції, обґрунтовується об'єкт, предмет, суб'єкт менеджменту як специфічної сфери управління, аналізується зовнішнє та внутрішнє управлінське середовище – як сфери діяльності менеджера і, найголовніше, обґрунтовується роль менеджменту у досягненні успіху в діяльності організації.

І в класичній і сучасній теорії менеджменту незмінними залишаються основні, базисні його засади, тобто визначення мети, принципів, методів, функцій менеджменту. Отже:

1) *Мета* – це бажаний стан об'єкта в майбутньому, місія установи, організації.

2) *Принципи* – це керівні правила діяльності.

3) *Методи* – це засоби досягнення мети.

Функції менеджменту:

1) *Планування* – це вивчення цілей і шляхів їх досягнення;

2) *Організація* – це створення відповідної структури, форми діяльності, поєднання чинників виробництва і факторів часу й простору;

3) *Мотивація* – це спонукання працівників до діяльності що забезпечує узгодження цілей особистості і системи;

4) *Контроль* – це функція зворотного зв'язку, тобто визначення співвідношення діяльності і запланованих результатів: а) облік; в) аналіз; в) перевірка. Функції об'єднують управлінські рішення, сполучені процеси та комунікації.

Наголосимо особисто про те, що класичне теоретизування та класичні, тобто періоду модерну, підходи щодо менеджменту організації, розроблялися й переважно втілювалися у життя в культурно-іс-

торичний період, який ми називаємо – капіталізм, тобто класична наука менеджменту розроблялась і повсякчас втілювалась у діяльність корпорацій, закладів, організацій, які ставили за мету своєї діяльності отримання якнайбільшого фінансового прибутку. Натомість неприбуткова, не комерційна сфера художньо-творчого виробництва, яка більшою мірою підтримується державним коштом та патрунується державою, де заклади, установи та підприємства не мають за мету отримання фінансового прибутку, а метою яких є задоволення художньо-творчих потреб, не має такого ґрунтового теоретизування менеджменту. Адже менеджмент культурно-мистецької сфери – закладів, підприємств та організацій культури і мистецтва, базуючись на основних засадах класичної теорії менеджменту, має свій, дуже специфічний, алгоритм дій.

Підвалини наукового теоретизування менеджменту культурно-мистецької сфери і, зокрема, театральній-видовищній закладів, підприємств та організацій в сучасній Україні заклав у своїх працях І. Безгін (1994, 2005). Упродовж багатьох років І. Безгін здійснював наукову рефлексію галузі культури та мистецтв, визначаючи й обґрунтовуючи шляхи вдосконалення менеджменту, формування нових інноваційних підходів щодо управління діяльністю установ культури та мистецтв. Серед численних праць вченого ми виокремимо статтю «*Театр і ринок*» (І. Безгін, 1994), в якій він, ще на початку української незалежності та формування вільноринкового середовища, звертається до основних, засадничих питань менеджменту організації театральній-видовищного сегменту культурної сфери в умовах ринку. Вже у 2005 році вчений видає фундаментальну за змістом та об'ємом працю «*Мистецтво і ринок*» (І. Безгін, 2005), в якій робить широкомасштабний аналіз діяльності мистецької сфери: тобто закладів, установ, підприємств, організацій, які виробляють культурно-мистецький продукт в умовах вільноринкового середовища, що починає поступово набувати своїх реальних обрисів вже у 90-х роках ХХ століття в Україні. Науковець окреслює реальні шляхи адаптування культурно-мистецьких закладів до нової економічної ситуації – вільноринкового середовища. І ця фундаментальна праця І. Безгіна стає теоретико-методологічним та водночас методичним посібником для галузі культури в Україні (І. Безгін, 2005). В руслі означеної наукової проблематики працює О. Безгін (О. Безгін, 1994),

який репрезентує у своїх працях французький досвід організаційно-економічного сегменту театральної справи, проблеми збереження культурної спадщини, питання управління в галузі культури та мистецтв. Заслуговує на увагу наукова рефлексія А. Лягуценка (Лягущенко, 2021), на сторінках якої автор здійснює аналіз розвитку українського театру, репрезентує видатних театральних діячів та обґрунтовує основні засади менеджменту.

Усі вищезазначені науковці працюють уже в умовах постмодерної, тобто інноваційної науки та культури, адже вони рефлектують не в руслі традиційного аналізу (класичного), а в рамках постмодерного, інноваційного бачення та обґрунтування вкрай важливих питань функціонування культурно-мистецької сфери і, зокрема, театральнo-видовищного її сегменту. І це постмодерне наукове бачення увібрало в себе новітні вітчизняні та світові підходи щодо теоретизування соціально-культурного сегменту суспільного життя, яким є галузь культури та мистецтв, починаючи від питань ринкового ціноутворення щодо продукту культури, фандрайзингу, новітніх економічних підходів щодо підтримки культурно-мистецької сфери, таких як меценатство та спонсорство, та до впровадження новітніх комп'ютерних технологій у зміст усієї управлінської діяльності.

Культурологічна рефлексія державної культурної політики широко представлена в науковому доробку О. Гриценка. Вчений визначає культурну сферу як систему певних інститутів та інституцій (органи державного управління, органи державної виконавчої влади, органи місцевого управління, заклади, установи, підприємства культури та мистецтв) які забезпечують не лише вироблення культурно-мистецького продукту, а й формують базові засади нормативного та правового забезпечення цього складного процесу. Саме колектив науковців Українського центру культурних досліджень під керівництвом О. Гриценка розробив більшість усіх законодавчих та нормативно-правових актів, які унормовують взаємини держави з культурною сферою суспільства. Науковці УЦКД разом із практичними працівниками та фахівцями різних сегментів сучасного українського культурно-мистецького простору, розробили законодавчу і нормативно-правову базу для діяльності інститутів та інституцій усіх видів мистецтв в незалежній Україні. Відповідно до цілей держави у розвитку культури в суспільстві, він визначає культурну

політику як принципи, завдання, функції держави у формуванні цілісного національного культурного простору, формуванні попиту та забезпеченні культурно-мистецьких потреб особистості у різноманітних культурно-мистецьких послугах (Гриценко, 2000). На сторінках своїх наукових праць, вчений репрезентує найуспішніші світові моделі культурної політики, що сформувалися та діють упродовж століть. Цікавими для теоретиків і практиків культурно-мистецької сфери стали дослідження О. Гриценка щодо світових моделей державної культурної політики та світових культурно-мистецьких практик як таких. Які могли б удосконалити українську культурну політику та культурно-мистецькі реалії.

Аналіз культурно-мистецького середовища сучасної України та аналіз державної культурної політики за підтримки державою культурно-мистецької сфери дає нам змогу стверджувати, що державна культурна політика в сучасній Україні має багато подібних, тотожних аспектів з державною культурною політикою Французької Республіки. І головним з них є так званий патерналізм у взаєминах держави та культурно-мистецьких інституцій, а якщо говорити з українського досвіду, то це – державне фінансування національних закладів культури та мистецтв, фінансування з місцевих бюджетів мережі місцевих культурно-мистецьких закладів, установ, підприємств, які виробляють культурно-мистецький продукт.

Принагідно зазначимо, що не лише французька модель культурної політики стала взірцем для наслідування та впровадження у процесі вибудовування українського культурного простору, а й основні засади французького досвіду державного адміністрування лягли в основу українського державотворення.

Слід наголосити, що культурно-мистецька сфера сучасної України – це багатопланове, складне, системоформувальне галузеве інституційне середовище, що репрезентується, зокрема, системою органів державного управління в галузі культури, системою органів державної виконавчої влади в галузі культури, закладами, установами, підприємствами, організаціями, фондами, що виробляють культурно-мистецький продукт, системою культурно-мистецьких закладів освіти, які знаходяться у державному, муніципальному та сільському підпорядкуванні й утримуються, відповідно, за рахунок державного муніципаль-

ного та сільського бюджетів. Відповідно, в культурно-мистецькому просторі сучасної України діють неприбуткові організації, які виробляють культурно-мистецький продукт та діють на засадах змішаного фінансування – грантових коштах і власної неприбуткової комерційної діяльності. Широкий у культурному просторі є також комерційний сегмент – організації та підприємства, які виробляють культурно-мистецький продукт як прибуткові, комерційні організації.

Принагідно зазначимо, що базовим чинником існування культурно-мистецького середовища України є законодавче та нормативно-правове забезпечення всієї культурно-мистецької діяльності, існування всіх культурно-мистецьких індустрій. Саме законодавче та нормативно-правове поле лежить в основі формування державної культурної політики.

Беручи до уваги трансформаційний характер українського державотворення, не видається дивним, що за час української незалежності законодавці активно продукували нові закони, які унормовують розвиток усіх сегментів культури і мистецтва та визначають пріоритети державної політики щодо розвитку культурних індустрій. Базовим законом щодо діяльності культурно-мистецької сфери в Україні є Закон України «Про культуру» від 14.12.2010 р., № 2778-VI, в якому визначені всі аспекти, змісти, цілі, організаційні та управлінські аспекти, кадрова політика, міжнародна діяльність, творча діяльність у сфері культури та мистецтва. А у 2005 році був прийнятий Закон України «Про театри та театральну справу» від 31.05.2005 р. №2605-IV, в якому визначені усі необхідні засадничі аспекти діяльності театральних-видовищних закладів.

І саме постмодерне, інноваційне культурно-мистецьке середовище формує нові принципи, нові завдання та нові організаційно-управлінські підходи щодо діяльності одного із найстаріших, наймасовіших і найдемократичніших культурно-мистецьких закладів, яким є сучасний Цирк – як поліфункціональне театральне-видовищне підприємство, та цирк – як один із видів мистецтва.

У просторі постмодерної культури сучасне циркове підприємство постає як театральне-видовищне підприємство, яке виробляє театральне-видовищний продукт. Зазначимо, що часи, коли на арені цирку ведучий оголошував різноманітні циркові номери переважно залишились у минулому. Постмодерний, тобто інноваційний продукт, який презентує глядачам сучасний цирк – це тематич-

на, театралізована шоу-програма зі своєю драматургією, розвитком дії, кульмінацією та своєрідною розв'язкою.

Отже, на класичних засадах маркетингових підходів щодо вивчення попиту та відповідно формування за цим вивченням культурно-мистецької пропозиції, тобто йдучи за класиками теорії та практики менеджменту, ми можемо констатувати той факт, що попит на театральні-видовищні програми і сприяв створенню тематичних театральних-видовищних циркових вистав у Національному цирку України (м. Київ). Принагідно зазначимо, що це вистави Мулен Руж, Щасливого Різдва, Циркова казка, Бон кураж, Гелловін.

Здійснюючи аналіз менеджменту в Національному цирку України, цирку, який є державним цирком за формою своєї інституційної підпорядкованості, який розташований та діє у самому центрі столиці України Києві вже понад 60 років, необхідно насамперед наголосити те, що інноваційний, культурно-мистецький продукт, що його він виробляє (тематичні театральні-видовищні циркові шоу-програми), має величезний успіх у киян та гостей міста. І це є визначним показником щодо мети діяльності цього підприємства та управлінських дій його менеджерів.

Отже, візьмемо за приклад державне підприємство Національний цирк України та репрезентуємо основні засади модерного (традиційного) та постмодерного (інноваційного) менеджменту.

Особливо зазначимо, що Національний цирк України – є стаціонарним цирковим підприємством і підпорядковується безпосередньо Міністерству культури та стратегічних комунікацій України. Як зазначають у своєму посібнику В. Кашеваров, Д. Орел та Д. Шариков «Сценічно-технічна підготовка в циркових жанрах» (2024 р.): «... стаціонарний цирк – це велике художньо-творче підприємство, в якому діє на постійній основі циркова артистична трупа, і який створює протягом творчого сезону різноманітні циркові видовища» (В. Кашеваров, Д. Орел, Д. Шариков, 2024, с. 5).

Щодо структури стаціонарного цирку автори констатують: «Структура стаціонарного цирку була сформована та має сучасний вигляд в результаті багаторічної практики. Ця структура має наступний вигляд: генеральний директор та його заступники з окремих напрямів менеджменту; художня частина (головний режисер, головний диригент оркестру, артисти оркестру, художник,

балетмейстер-постановник, інспектор-режисер манежу); постановочна частина (завідувач постановочної частини, художник зі світла, постановочні цехи); інженерно-технічна частина, адміністративно-господарська частина <...> Артисти та художньо-технічний персонал – є працівниками на постійній основі в стаціонарному цирку» (В. Кашеваров, Д. Орел та Д. Шариков, 2024, с. 6).

Отже, на засадах класичного, традиційного, модерного менеджменту, який включає у себе наступні організаційно-управлінські дії – планування, організацію, мотивацію та контроль, – сформована та діє впродовж багатьох десятиліть організаційно-управлінська структура Національного цирку. У відповідності з метою діяльності Національного цирку, яка полягає у створенні якісного циркового видовища, діють у межах цього мистецького підприємства усі репрезентовані нами структурні підрозділи. Зазначимо те, що кожна посада у Національному цирку має свої специфічні кваліфікаційні характеристики, відповідно до Довідника кваліфікаційних характеристик професій працівників, Випуск 84 (Діяльність у галузі драматичного мистецтва та інша розважальна діяльність). Цей Довідник був укладений у 2000 році та затверджений Наказом Міністра культури України №12 від 04.02.2000.

Визначаючи постмодерні, тобто інноваційні аспекти менеджменту в Національному цирку України, ми повинні виокремити повну комп'ютеризацію самого процесу менеджменту в цьому великому, розгалуженому за своїми професійними підрозділами підприємстві. Тобто: кадровий менеджмент, фінансово-економічний менеджмент, господарський менеджмент, PR- менеджмент, менеджмент білетного господарства, менеджмент виробничо-творчого процесу, – усі ці види менеджменту здійснюються на базі сучасних комп'ютерних технологій. І, власне, впровадження новітніх комп'ютерних технологій дає змогу створювати сучасний творчий продукт, яким є в Цирку – театральновидовищне циркове шоу. На основі новітніх комп'ютерних технологій здійснюється і вивчення попиту відвідувачів циркових вистав у розгалужених соціальних мережах, в яких презентується діяльність Національного цирку України.

Висновки. Зосередивши увагу на рефлексії деяких аспектів теорії та практики менеджменту театральновидовищних підприємств в Україні і, зокрема, на висвітленні його модерних (тради-

ційних) та постмодерних (інноваційних) технологій, ми можемо зробити наступні висновки.

По-перше: теоретизування сучасного менеджменту базується на чіткому класичному науковому підґрунті, адже у західноєвропейській науці розроблена змістовна науково-теоретична база.

По-друге: в українській гуманітаристиці впродовж останніх 30-ти років відбувається постійна наукова рефлексія основних засад, принципів, функцій, мети, менеджменту в організації.

По-третє: теоретико-методологічні засади менеджменту в театральновидовищній сфері сучасної України хоча і мають свій науковий доробок, але потребують подальшого теоретизування.

По-четверте: постмодерна культура і, відповідно, її важлива складова, як-то – художньомистецький простір та більшість надсучасних креативних індустрій – успішно долають «виклики» новітнього часу, впроваджуючи у свою діяльність як комп'ютерні технології, так і штучний інтелект.

По-п'яте: постмодерний культурний простір сформував новий погляд на театральновидовищну сферу в сучасній Україні і, відповідно, на культурномистецький продукт, який вона виробляє та презентує глядачам.

По-шосте: постмодерна культурномистецька реальність дає нам можливість стверджувати, що сучасний Цирк, як підприємство, повною мірою відповідає кваліфікації театральновидовищного підприємства, яке виробляє та презентує глядачам свій неповторний та унікальний театральновидовищний продукт, яким є тематична театральновидовищна циркова вистава.

Джерела та література

- Безгін, І. Д. (2005). Мистецтво і ринок. Нариси. Київ: ВВП Компас. 554 с.
- Безгін, І. Д. (1994). Актуальні проблеми організації театральної справи. *Театр і ринок*. Київ: КДІТМ, № 3. С. 42-48.
- Безгін, О. (1994). Організаційно-економічні питання театральної справи (французький досвід). Актуальні проблеми організації театральної справи. Київ: КДІТМ. С. 68-78.
- Гриценко, О. А. (2000). Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі. Київ: УЦКД. 228 с.
- Гриценко, О. А. (1994). Культурна політика: концепції й досвід.: навч. посібник. Київ: ІДУС. 60 с.
- Кашеваров В., Орел Д., Шариков Д. (2024). Сценічно-технічна підготовка в циркових жанрах: техні-

- ка безпеки, манеж, реквізит: навч. посібник. Київ: КМАЕЦМ. 104 с.
- Корнієнко, В. В. (2006). Інституціональний розвиток французького драматичного театру в XX столітті: монографія. Київ: Знання України. 168 с.
- Лягушенко, А. (2021). Український театр. Видатні діячі та менеджмент: монографія. Київ: Мистецтво. 495 с.
- Основи менеджменту: Навч. посібник (2014). За редакцією А. А. Мазаракі. Харків: Фоліо. 846 с.
- Gritsenko, O. A. (2000). *Kultura i vlada. Teoriya i praktyka kulturnoi polityky v suchasnomu sviti* [Culture and Power. Theory and Practice of Cultural Policy in the Modern World]. Kyiv: UCCD. 228 s. [in Ukrainian]
- Gritsenko, O. A. (1994). *Kultura i polityka; kontseptsii i dosvid* [Cultural Policy: Concepts and Experience]. Kyiv: IDUS. 60 s. [in Ukrainian]
- Kashevarov, V., Orel, D., Sharikov, D. (2024). *Stsenichno-tehnichna pidgotovka v tsyrkovih zhanrah: tehnika bezpeky, manezh, rekvizyt* [Stage and technical training in circus genres: safety equipment, arena, props]. Kyiv: KMAECM. 104 s. [in Ukrainian]
- Kornienko, V. V. (2006). *Instytutstionalnyi rozvytokn frantsuzkogo dramatychnogo teatru v XX stolitti* [Institutional development of French drama theater in the 20th century]. Kyiv: Knowledge of Ukraine. 168 s. [in Ukrainian]
- Liagushchenko, A. (2021). *Ukrainskyi teatr. Vydatni diyachi ta menedzhment* [Ukrainian theater. Outstanding figures and management]. Kyiv: Mystetstvo. 495 s. [in Ukrainian]
- Osnovy menedzhmenty: posibnyk [Fundamentals of management: Textbook] (2014). Ed. by A. A. Mazaraky. Kharkiv: «Folio». 846 s. [in Ukrainian]

References

- Bezgin, I. D. (2005). *Mystetstvo i rynek. Narysy* [Art and Market. Essays]. Kyiv: VVP «Compas». 554 s. [in Ukrainian]
- Bezgin, I. (1994). Aktualni problem organizatsii teatralnoi spravy [Current Problems of Organizing the Theater Business]. *Theater and the Market*. Kyiv: KDITM, Nr. 3. S. 42-48. [in Ukrainian]
- Bezgin, O. (1994). Organizatsiyno-ekonomichni pytannia teatralnoi spravy (frantsuzkyi dosvid) [Organizational and Economic Issues of Theater Business (French Experience)]. *Current Problems of Organizing the Theater Business*. Kyiv: KDITM. S. 68-78. [in Ukrainian]

Vladyslav Kornienko

Theoretical principles and practical experience of management in the theatrical and entertainment sphere of Ukraine: modern and postmodern aspects

Abstract. *The purpose* of the article is to identify some modern (traditional) and postmodern (innovative) aspects of the theory and practice of management in the theatrical and entertainment sphere of modern Ukraine. And in accordance with these theoretical principles of management in the organization, to represent the practical experience of managing a theatrical and entertainment enterprise, which is currently the circus enterprise National Circus of Ukraine. **Research methodology.** In the process of considering the topic, the following methods were applied: culturological analysis, culturological reconstruction, content analysis of the theoretical work of scientists, general theoretical methods of art criticism analysis. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that the article represents a postmodern (innovative) vision of the activities of circus enterprises (in particular, the National Circus of Ukraine), as theatrical and entertainment institutions of the postmodern cultural and artistic space, which in turn determines the introduction of postmodern (innovative) approaches to the management process of these cultural and artistic enterprises. **Conclusions.** The article emphasizes that it is within the framework of the postmodern cultural and artistic paradigm that the Circus – as an artistic institution and enterprise acquires clear outlines of a theatrical and entertainment enterprise, which produces and presents to the audience its unique, very specific, theatrical and entertainment product, into which the modern (traditional) circus program has turned.

Keywords: Theatrical and entertainment enterprise, Circus, management, National Circus of Ukraine, modern, postmodern.

УДК 792.071.2.028(477-87)Гір+792.071.2.028(438-87)МодJ:(477.8-89Гал)J(045)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3007-3254>
DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332753

Данилейко Лілія Анатоліївна,
кандидат мистецтвознавства, викладач
кафедри театрознавства. Київський
національний університет театру, кіно
і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Liliia Danyleiko,
Candidate of Art History, Lecturer in Theater
Studies Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

ПОЛЬСЬКА ТА УКРАЇНСЬКА ВІЗІЇ ГАЛИЧИНИ У СВІДОМОСТІ МИТЦІВ-ЕМІГРАНТІВ (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ ТВОРЧОСТІ ПОЛЬСЬКОЇ АКТРИСИ ГЕЛЕНИ МОДЖЕЄВСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОГО АКТОРА ЙОСИПА ГІРНЯКА)

Анотація. Метою статті є фіксація та осмислення національної різності бачення митців однієї території (Галичини) у період їхнього творчого становлення та її ностальгійний образ після еміграції (на прикладі польської актриси Г. Моджеєвської (1840–1909) та українського актора Й. Гірняка (1895–1989)). Оскільки основною джерельною базою статті є спогади митців, головним стає *біографічний метод* (тематична «історія життя», що відображає один аспект життя обраних митців). Також використано емпіричні методи дослідження. Важливими є методи *порівняння та зіставлення*. **Новизна статті** полягає у виявленні усвідомлення того, як у свідомості митців різної національності по-різному сприймається одна й та сама географічна територія, а саме – Галичина. **У висновку** наголошено, що Моджеєвська, полька, все життя боролася за національні інтереси своєї країни, переживала наслідки визвольних повстань у дитинстві та пізніше – за часів активної творчості. Втім, вона не могла залишитися в країні, попри успіх і визнання, а емігрувала в Америку. Гірняк, український актор, маючи також визнання та успіх, був у засланні сім років. Рятуючи життя, змушений був емігрувати і врешті також опинився в Америці. Галичина для обох митців була територією перших творчих вражень і втіленням власних акторських амбіцій, а пізніше – стала ностальгійним образом в еміграції, що призвів до реконструкції подій у написанні спогадів.

Ключові слова: Галичина, театр, україно-польські відносини, акторство, еміграція, ностальгія, образ.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Міграційні процеси у світі відбуваються постійно. Втім, під час повномасштабної війни українські митці наново зазнають потреби в міграції і зіштовхуються з безліччю проблем через переїзди. А певна частина людей залишається на анексованих або на прифронтових територіях, остаточний статус яких до кінця не визначений. Актуальність дослідження полягає у тому, щоб зазначити, що справжні кордони країн проходять у свідомості людей, визначають ментальну приналежність кожного до конкретної нації та культури.

У статті розглянуто події на території Галичини у складі Австрійської імперії (з 1804 року) та у складі Австро-Угорщини (з 1867 року). Важливо, що ця територія з XVIII століття була у складі Габсбурзької імперії, саме тоді до неї доєднали частину польських земель (Малопольща: міста Краків, Освенцим і Затор) та утворили провінцію Королівство Галичини та Володимирії. Виник умовний поділ на Західну (польську) і Східну (українську, основну) частини Королівства. Центром Західної Галичини вважали Краків, Східної – Львів. Після окупації території поляками в 1919 році термін «Галичина» фактично було замінено на «Східна Малопольща». Під час Другої світової війни, 17 вересня 1939 року за «пактом Ріббентропа-Молотова» радянські війська встановили свій режим на Галичині. Втім, у 1941–1944 роках значна частина її території опинилася під німецькою окупацією. Перебування Галичини під колонізаторами викликало посилене несприйняття митців (як польських, так і українських) і виступало в тому числі мотивацією до еміграції.

Під час читання спогадів Гелени Моджеєвської (1840–1909) та Йосипа Гірняка (1895–1989), усвідомлюється національна різність бачення митців однієї території – Галичини. Актори ніколи не знали одне одного, і, так би мовити, розминулися в часі. Роки творчості Гелени, пов'язані з її виступами у Лемберзі (саме німецька назва Львова фігурує в її спогадах), Станіславові (Івано-Франківську) та Чернівцях (Буковина), припадають на 1860-ті роки. Далі – Краків, Варшава та еміграція в Америку. Останнє її повернення з Америки та виступи в Кракові та Львові відбуваються у 1902–1903 роках. А театральні мандрі Й. Гірняка тільки розпочинаються з глядацьких вражень на Галичині у 1905–1906 роках. Далі – участь у виставах театру УСС «Українська бесіда» (1916–1918)

у Львові; робота з Лесем Курбасом у Києві та Харкові; етап таборового життя Ухт-Печорського концтабору в м. Чіб'ю (Республіка Комі); останній «галицький» період у Львівському оперному театрі під час німецької окупації та еміграція через табори переміщених осіб у Європі до США.

Мета статті – фіксація та осмислення національної різності бачення митців однієї території (Галичини) у період їхнього творчого становлення та її ностальгійний образ під час їхнього перебування в еміграції.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Спогади митців Моджеєвської та Гірняка, попри їх суб'єктивний характер, стали рушійною силою дослідження. Також важливим для розуміння питання еміграції Й. Гірняка є напрацювання В. Гайдабури та Б. Бойчука. Щодо творчості Моджеєвської у нашому науковому полі можна віднайти мало публікацій, крім зазначених статей О. Бондар, П. Закшевського, коротких енциклопедичних статей М. Гарбузюк. Стаття вибудовується на гуманітарному перехресті – театрознавство, психологія творчості та психологія міграції. Питання психології творчості ґрунтовно досліджено у навчальному посібнику О. Оніщенко «Історія та теорія психології творчості». Для розуміння психології міграції важливим став посібник М. Слюсаревського «Психологія міграції».

Вклад основного матеріалу. Гелена Моджеєвська – провідна польська акторка другої половини XIX століття, народилася в Кракові у 1840 році. У родині було десять дітей, хоча у спогадах детально вона згадує лише шістьох. Коли дівчинці виповнилося десять років, старший, зведений, брат Юзеф познайомив її з Густавом Зімаєром (за псевдонімом Моджеєвський). Густав навчав її з сестрою німецької та брав дівчат на вистави. Тоді в Кракові грали німецькі і польські трупи. Гелена пригадує перегляд вистави «Підступність і кохання» Ф. Шіллера, а згодом вона відкриває й В. Шекспіра, п'єси якого посядуть чинне місце в її творчості.

На перше прослуховування в театр у Кракові її привів брат Юзеф, який вже на той час був актором. Дівчина мала тоді шістнадцять років, але та перша спроба завершилася невдачею. Врешті її задум почати акторську кар'єру підтримав один знайомий родини – пан Моджеєвський, який згодом стане її першим чоловіком. Нам невідомо, чи був узаконений їхній шлюб. Утім, Гелена народи-

ла від нього двох дітей: сина Рудольфа (Ральфа) та доньку Марильку, яка померла дитиною.

Гелена розпочала творчий шлях з польської мандрівної трупи на Галичині. Дебютувала за псевдонімом чоловіка *Modrzejewski* у 1861 році у містечку Бохня, грала у Перемишлі, Бережанах, Жешуві тощо. На початку 1860-х років на її творчому шляху поставали також театри Лемберга (Львова), Станіславова (Івано-Франківська) та Чернівців (Буковина).

У Лемберзі (німецька назва Львова фігурує у мемуарах) вона як дублерка замінила одну відому актрису (мадам X) у трупі К. Лобойка, що виступала на сцені театру Скарбека (нині у цьому приміщенні працює Національний український драматичний театр ім. М. Заньковецької) (Гарбузюк, 2019). Моджеєвська про цей період писала: «Я грала усілякі ролі, в одній п'єсі була великою жінкою, у наступній – пажем, венеційською куртизанкою або угорським танцюристом, циганкою або ярмарковою королевою, сором'язливою інженером або гуркітливою співаючою субреткою в опереті!» (Modjeska, 1910, с. 87).

Молода Гелена не цікавилася українськими трупами і нічого про них не згадує. Проте саме у 1861 році у Львові засновується Товариство «Руська бесіда», яке згодом працює також у Перемишлі, Станіславові, Тернополі, і в якому дозрівають націоналістичні ідеї про незалежну та об'єднану Україну. Вже у 1864 році Товариство відкриває театр, який проіснує до 1924 року, а з 1914 року буде називатися Театром «Українська бесіда» (де і розпочинає Й. Гірняк).

Тим часом, у 1862 році Моджеєвська отримала підписаний контракт у Львові. Вона вже грала головні ролі в романтичній драмі «Балладина» Ю. Словацького, в «Карпатських гірцях» Ю. Кожаневського, в «Дамах і гусарах» А. Фредро, у «Нотаріус Герен» Е. Ож'є. В ролях молодих дівчат відзначали правдивість і щирість актриси.

Незважаючи на повстання поляків у 1863 році, театри Львова працювали. Зі спогадів актриси відчувається її захоплення національною ідеєю об'єднання Польщі: «Новонабраний полк уже збирався стартувати. Напередодні від'їзду театр був переповнений. Більшість – молоді повстанці. Вистава була польською мелодрамою, з національними костюмами і піснями. В останній дії майже кожен актор у виставі мав заспівати відповідний “куплет”, слова якого були написані поспіхом в гримерках під час вистави. Менеджер

прочитав композиції, затверджуючи або виправляючи їх. Це були слова прощання і добрі побажання, або заклики, повні патріотичних змістів, спонукання юнаків до хоробрих вчинків. Молоді волонтери підбадьорювали кожен вірш; актори співали, захлинаючись від сліз, і був такий зв'язок співчуття між глядачами та сценою, якби не сценічні прожектори, усі б об'єдналися в одні обійми» (Modjeska, 1910, с. 94).

У 1863 році Гелена перейшла до трупи А. Мілашевського (Станіславів). Далі їде до Чернівців (Буковина), де від 1863 року виступає у складі трупи Л. Оргинського. А згодом Моджеєвський орендує театр і засновує акціонерне товариство. Гелена майстерно виконує ролі Марії Стюарт в однойменній п'єсі Ю. Словацького та Амелії у «Мазепа» цього ж автора, а також Луїзи у «Підступності та коханні» Ф. Шіллера та Барбари Радзивілл у трагедії А. Фелінського.

Окрім Чернівців, товариство їздило околицями і селами, грала в сараях, нашвидкуруч підготовлених сценах, по хатах. У спогадах акторки є згадки про краєвиди галицьких Заліщиків (нині Тернопільська область). Враження від українського містечка збудили в Моджеєвській не лише почуття красивої природи, воно внесло корективи в її виконавське мистецтво і закріпило амбіційні плани підкорити весь світ: «Я відчувала себе майже божевільною від пейзажу, – великі гори та зелені схили пагорбів, на передньому плані чисті бурхливі потоки, такі прохолодні та свіжі, та водоспади на кожному повороті пагорбів. Я ніколи не забуду того відчуття, коли після дня на чистому повітрі, я увійшла до своєї гримерки. Я раптом відчула жах перед тьмяним світлом лампи, а рум'яна, які я наклала на обличчя, змусили мене сміятися над невідповідністю речей: природи і мистецтва, яке мало відтворювати природу. Я просто ненавиділа себе, і почуття великого смирення охопило мене, коли я стояла перед дзеркалом з усіма хитрощами сценічного одягу; і коли я вийшла на сцену, яка представляла зображення природи та порівняла чудові ефекти справжньої природи з нашими бідними пейзажами, я почувалася просто розчавленою. Після першого акту я пішла у свою гримерку і довго сиділа там, забувши про все, навіть про зміну свого костюму, і мріяла про можливість опинитися на якійсь світовій сцені, де митці могли творити принаймні кращу імітацію природи; і знову велике бажання вилеті-

ти з мого вузького кола розквітнуло в моєму серці, і нові мрії, одна нездійсненніша за іншу, заволодили мною». (Modjeska, 1910, с. 112-113).

Після смерті доньки та розлучення з чоловіком, Гелена їде до Кракова. У 1865 році дебютує у Краківському театрі, який був під опікою графа Адама Скорупка. Особливо цікавою особистістю був художній керівник театру Станіслав Козьмян, який належав до польських станьчиків (поміркованих консерваторів). Теоретичні праці цього руху: брошура Юзефа Шуйського «Кілька правд з нашого минулого» (1866) та збірка сатиричних памфлетів «Тека Станьчика» (1870) визнавали причиною краху Речі Посполитої внутрішні, а не зовнішні (як тоді зазвичай вважалось) чинники, наголошували про надмірну демократичність шляхти, яка фактично досягала анархії. Станьчики також говорили про те, що кожне невдале повстання лише посилює ворожість урядів, що контролюють польські землі (австрійського, пруського, російського), а отже змушує починати роботу з розвитку польського суспільства з початку. Натомість вони проголошували ідею «органічної праці» – продуманої, поступової, організованої та ґрунтовної роботи над політичним, національним і культурним розвитком польської людності. Ці ідеї також розповсюджувалися українською Галичиною (Лахнюк, 2023).

У театрі Козьмян сформував репертуар, поєднавши польську й зарубіжну класику із сучасною драмою. Він зібрав трупку найцікавіших акторів і створив так звану «краківську школу», де намагався розкрити психологію героїв п'єси. Ця школа відзначалася реалістичною грою і поступово поширювалася на всі польські театри. Козьмян боровся за акторський ансамбль, викорінюючи першість зірок, не визнавав штучну піднесеність і зовнішні ефекти, надмірну театральність.

Вже у 1868 році Гелена виступає у Варшавському імператорському Театрі Розмаїтості. Завдяки їй столична публіка вперше побачила п'єсу «Гамлет» В. Шекспіра польською мовою. Акторка також продовжувала виступи у театрах Кракова та Львова. З 1868 року була заміжня за другим чоловіком, польським дворянином, графом Каролем Хлаповським.

Утім, політична ситуація призводить до еміграції актриси у 1876 році. Разом з нею до США їдуть чоловік та син-підліток Рудольф. До них також приєднуються поет Генрік Сінкевич і наближені люди до сім'ї. Чоловік Гелени купує малень-

ку віллу у Каліфорнії, і товариство збирається займатися землеробством.

Дослідник процесів міграції зазначає: «Психологічний аналіз міграції спрямований на вивчення аспектів, пов'язаних безпосередньо з людиною. До них, зокрема, належать: індивідуальна мотивація міграції; особисті чинники, що впливають на психологічну та соціально-психологічну адаптацію в інших етнічних і культурних умовах: соціальні взаємодії, що зумовлюють почуття безпеки провокують тривогу; поінформованість щодо працевлаштування в іншій країні, в тому числі довіра чи недовіра до засобів масової інформації; референтні групи мігранта; психічне здоров'я мігранта» (Слюсаревський, 2013, с. 10). Не розуміючи подальших можливостей та перспектив нового світу, вони збиралися жити комунією. Вочевидь, група цих людей вважала колективне подолання адаптації кращим способом вижити.

Однак їхній план швидко провалився, і Гелена, усвідомлюючи бажання самореалізації та прагнення залишатися у професії, починає інтенсивно вивчати англійську мову. У 1877 році вона з величезним успіхом дебютує роллю Адрієни Лекув'єр у Каліфорнійському театрі. За рік після переїзду та адаптації, чітко вимальовується прагнення залишитися у професії, адже Гелена не могла існувати поза мистецтвом театру: «<...>”**самовираження**” – один з мотиваційних чинників, що пояснює такий складний феномен як “**особа митця**”. Концептуалізуючи поняття “самовираження”, слід враховувати, що воно, з одного боку, підпорядковано поняттю “**мотив**”, а з іншого, на думку деяких науковців, щільно пов'язане з поняттям “**самореалізація**”» (Оніщенко, 2023, с. 89, виділено Оніщенко О.).

Свою кар'єру вона продовжила як Моджеска – так було легше вимовляти для американського глядача. Фактично одразу Гелена виходить на сцену в ролях Джульєтти та Офелії. На початках вона вишкарювала ролі англійською, хоча в житті вільно нею не спілкувалася. До речі, Гелена завжди свідомо відмовлялася декламувати прилюдно англійською, оскільки розуміла, що за відсутності акторської гри, акцент недосконалої вимови ставатиме помітнішим і вона неодмінно покаже себе не кращим чином.

Гастролі містами США, серед яких були: Нью-Йорк, Бостон, Філадельфія, Вашингтон, Чикаго, забезпечують їй славу зірки світового масштабу. У 1879-1882 роках у творчості актриси відбулися

лондонські сезони. У 1883 році Гелена отримала американське громадянство. Важливо, що вона першою, зігравши Нору у драмі Г. Ібсена «Ляльковий дім», познайомила американського глядача з творчістю цього драматурга. Популярність та ім'я Моджески почали використовувати для реклами, ним підписували парасольки, рукавички, косметична фірма Larkin випустила лінійку косметики під назвою «Modjeska». У Лос-Анджелесі сьогодні є клуб мистецтва та культури ім. Г. Моджески.

Утім, і для Польщі Моджеєвська залишалася актрисою національного рівня. Нині Національний (старий) театр у Кракові названо іменем Г. Моджеєвської. Моджеєвська, незважаючи на від'їзд із Польщі, завжди підтримувала батьківщину. В часи, коли Польща виборювала власну незалежність та ідентичність, Моджеєвська відіграла в міжнародній дипломатії неабияку роль. Під час виступу на Всесвітньому конгресі жінок 1893 року в Чикаго Гелена мала небачений успіх, кінець її промови кілька разів переривали оплески. Після цього Моджеєвську назвали «послом трьох поділів», а рукопис перекладу цієї промови розійшовся на всіх польських землях. Невдовзі акторці скасували виступ під час запланованого бенефісу для польських політ'язнів у Каліші та довічно заборонили в'їзд на російську територію. Її виступи були скасовані у Варшаві та Петербурзі. «У статті “Моджеєвська і царська тиранія” в журналі “The Dramatic Mirror” акторка іронізувала: Як смішно! Велика Російська імперія боїться Моджеєвської! Я починаю думати про свою могутність!» (Закшевський, 2022).

Під час свого останнього перебування в Польщі, з 31 жовтня 1902 по 28 квітня 1903 вона з'явилася на сцені у Львові, Познані та Кракові. Тогочасна влада запропонувала їй залишитися та очолити театр у Кракові, або ж театр у Львові, але отримала відмову.

Після прощального турне Америкою у 1907 році, Гелена припинила акторську кар'єру і віддалася написанню спогадів, які вийдуть вже по смертю у 1910 році. Моджеєвська померла в Нью-порт-Біч (штат Каліфорнія) 8 квітня 1909 року від хвороби Брайта. Її останки були відправлені до Кракова і поховані на Раковицькому цвинтарі.

Українська візія Галичини яскраво проглядається у спогадах Й. Гірняка. Майбутній актор народився у 1895 році у містечку Струсів Тернопільського повіту, Королівства Галичини та Во-

лодимирії, Австро-Угорщина, нині Тернопільська область. Син скромного дяка, він також виріс у багатодітній сім'ї, де було семеро братів і сестра. На відміну від Гелени, яка нічого не зауважувала про існування українських труп на Галичині, в своїх спогадах Гірняк неодноразово згадує про наявність тут польських труп. Наприклад, є спогад, де йому було лише п'ять років і до Струсіва прийшли мандрівні польські актори, які влаштували видовище у підсінні корчмаря Шаї. Знайомство Гелени з театром почалося з вистав чужою німецькою, а Йосипа – чужою польською: «Із стелі звисала одна ліхтарня, що ледве освітлювала середину помосту. Сірі ряднини відгороджували сцену від глядачів. Коли ця імпровізована завіса розсунулась, на сцену вийшов пан, а потім – пані. Він дуже голосно говорив і кричав, а вона спершу плакала, а згодом стала співати. На сцені було слабе світло, акторів мало було видно, а тому, що вони сягали до самої стелі, то здавалося, що вони без голів» (Гірняк, 2022, с. 41). Звісно, зважаючи на вік, хлопчик майже всю виставу проспав у батька на руках.

У 1905 році десятирічний Й. Гірняк потрапляє у Коломию до театру Товариства «Руська бесіда» на українську виставу «Хазяїн» І. Карпенка-Карого за участі М. Садовського та М. Заньковецької. Ця інформація міститься у споминах актора і в інших джерелах, але участь М. Заньковецької у виступах саме у Коломиї нещодавно спростована (Волошенюк, Савчук, 2022, с. 59-64). У 1906 році він вчиться у Станіславівській гімназії, де також дивиться українські вистави у залі ім. С. Монюшка. Зокрема, згадує про виставу «Гандзя» Театру «Руська бесіда». У 1910 році його увагу привертає й Лесь Курбас, який на той час був актором у Гуцульському театрі Г. Хоткевича в Тернополі.

Враження Гірняка про тогочасний стан українського театру Галичини пояснюється абсолютно реалістичним сприйняттям актором тієї дійсності, з якою він зіткнувся. До речі, воно мало різнитися від спогадів про мандри Галичиною Г. Моджеєвської. Отже Й. Гірняк зазначає: «Кажуть, що український театр у Галичині був прибіжищем тих, кому не щастило на інших полях слави. Коли вірити історикам нашого театру, то 99% служителів Мельпомени були: невдачники середніх шкіл, учні дяківських бурс, розчаровані дрібні службовці і, врешті, романтична молодь села» (Гірняк, 2022, с. 45). Звісно, якщо зануритись в історію Театру «Руська бесіда» та його значення у деко-

лонізаційних поступках у площині українського питання, то з думкою митця можна сперечатися. Проте залишимо ці міркування для іншої статті.

Далі на парубоцькому шляху Йосипа постає Рогатинська гімназія, навчання у якій перериває Перша світова війна. Гірняк вступає до «Рогатинської сотні» Українських січових стрільців (УСС). Про цей період залишилися такі його спогади: «Ніякі москалі не були нам страшні, ми свято вірили, що червону калину підніmemo і Україну розвеселиmo» (Гірняк, 2022, с. 60).

Завершував освіту Й. Гірняк у Львові, і знову у спогадах цього періоду ми знаходимо згадку про польські трупи: «У Львові я часто забігав до міського театру і пильно приглядався до майстерності акторів тієї твердині польської культури. Багата матеріальними можливостями сцена, високої класи майстри, виховані на традиції багатьох поколінь попередників, гідно репрезентований театр, що займав не останнє місце на європейській арені» (Гірняк, 2022, с. 77). Утім, Гірняк так само мріяв про вільну Україну, як Гелена про вільну Польщу, відмовляючись грати вистави німецькою.

Йосип один з багатодітної сім'ї служив мистецтву театру (на відміну від сім'ї Гелени, де двоє старших зведених братів та рідна сестра були акторами, а ще один брат був музикантом і брав участь в музичному оформленні вистав). Відомо, що у 1916–1918 роках він є актором театру «Українська бесіда», на той час театру УСС. Спочатку диригент Ярослав Барнич запросив його до цього колективу хористом, але доволі скоро Гірняк починає виступати й у драматичних ролях. До речі, він детально згадує свій дебют у ролі Тумрія з вистави «Циганка Аза» М. Старицького, а також роль Хоми у виставі «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» цього ж автора. Непослідовність репертуару і напіваматорські штрихи акторської професії тогочасної «Української бесіди» дещо нагадували строкатий репертуар Моджеєвської, з яким вона починала на території Галичини у польських трупах.

Подальший творчий шлях Гірняка відбувався за межами Галичини. Він грав у Театрі ім. І. Франка та у Театрі-Студії ім. І. Франка, де поєднав особисте життя з акторкою Олімпією Добровольською; в МО «Березіль» з 1922 року та театрі «Березіль» поруч з Лесем Курбасом (Київ–Харків). Цей період, як для Моджеєвської – варшавський, став його зірковим часом. Навіть таборове життя Ухт-Печорського концтабору в м. Чібію не зупи-

нило бажання актора займатися творчістю. Початок Другої світової війни Гірняк зустрів у Києві, а згодом – через Харків виїхав до Галичини. Все це детально описано у спогадах актора та досліджено українськими театрознавцями.

Важливо, що у 1942–1944 роках під час німецької окупації Львова, Гірняк з дружиною О. Добровольською працюють у драматичній трупі Львівського оперного театру (ЛОТ). Тут вперше на українській сцені українською мовою Й. Гірняк ставить «Гамлета» В. Шекспіра у перекладі М. Рудницького з Володимиром Блавацьким у головній ролі (те саме, що зробила Моджеєвська у Варшаві для своєї країни майже 80 років тому!). Режисурою Гірняк почав займатися у таборі, а після еміграції ще більше заглибився у цю професію. У листі дружини О. Добровольської від 1949 року з Нью-Йорку є важлива думка про Галичину, що склалася у свідомості Гірняка: «Юзюк, нарешті працював у своєму “рідному Львові”. І хоч він прожив довгі роки на Україні, але цілком зрозуміло, – мріяв про свою батьківщину. Діставшись до “своїх”, почав працювати “не за страх, а за совість”» (Гайдабура, 2013, с. 145). Тобто у митця виникало певне виокремлення Галичини саме як Батьківщини.

Попри патріотизм і мрії бачити незалежну і єдину Україну, так само як і Моджеєвська, яка прагнула цього для Польщі, навесні 1944 року Гірняк емігрував до Австрії. Згодом він переїздить до Німеччини, де працює в українському табірному театрі (м. Ляндек, м. Міттенвальд). 1946 року з дружиною О. Добровольською організував Театр-студію, де поставив 15 вистав. Займав відповідальні посади в Асоціації українських акторів Німеччини. Його вистави-ревію за текстами І. Алексевича (І. Чолгана) відзначалися «сатиричною проникливістю в емігрантську дійсність» (Театр-студія Йосипа Гірняка і Олімпії Добровольської, с. 56).

Про повоєнні табори переміщених осіб з України у Європі В. Гайдабура зазначав: «На нових землях, навіть втративши можливість своєю професією заробляти на життя, театральні митці продовжували вечорами – після денної роботи на фабриках, підприємствах, заводах – збиратися на репетиції, готувати вистави і спілкуватися з глядачами» (Гайдабура, 2013, с. 21). Мистецтво театру і тут не відпускало, без нього Гірняк аж ніяк не міг обійтись. Подолавши певний етап адаптації міграції колективно (чого прагнула і «комуна» Мо-

джеєвської), Й. Гірняк з дружиною від 1947 року оселяються в Америці, в Нью-Йорку, де вони очолювали Український театр та Театр слова.

У постановках подружжя виразно звучала сатира на комуністичний устрій. Наприклад, вистава «За двома зайцями» визначалась як «гротесковий римейк» М. Понеділка на М. Старицького (1950). Голохвастий, якого грав Гірняк, ставав радянським генералом з пропаганди (а його грим нагадував риси обличчя Гітлера), Прокіп Сірко (М. Герус) та його дружина Явдоха (О. Добровольська), Секлета Лимериха (Л. Крушельницька) – колгоспниками, Проня Прокопівна (Т. Позняківна) – комсомолкою. В схожому руслі вирішували і виставу «Пошились у дурні в Америці» І. Керницького за М. Кропивницьким (1950). Постановки йшли в середньому п'ять разів, на стільки вистачало інтересу української діаспори, більшість текстів були переробкою класики і не збереглися.

Той факт, що з 1956 року Й. Гірняк став продюсером і диктором української студії радіо «Свобода», свідчить про бажання тримати зв'язок з Україною. У листах 1972 року до колишнього колеги-березільця А. Магеровського, який проживав в Англії, 77-літній Й. Гірняк-пенсіонер писав свої «гіркі» думки про сучасний український театр. Водночас він визнавав і своє нелегке становище в США і навіть робив такі гіркі висновки: «Знову арешти, знову хамський москаль розгулює своїми лаптями по рідній нашій землі. Невже цьому не буде кінця? Щось не впорядку є з нами... Така велика нація і так дає себе нищити всяким зайдам і всякій наволочі. Чи не ми самі тому виною, чи не в нас заложений якийсь первородний гріх, що на протязі всієї нашої історії не дає нам розвивати крил до мети, яку менші народи давно досягли?! Чи не слід нам перестати нарікати на вороженьків, а критично на себе самих поглянути і там знайти першопричину всіх народних нещастя та трагедій. Ми здатні воювати тільки із собою, а не з ворогами. Навпаки, перед ворогами ми згинаємось у чотири погібелі, а один одному ножі пхаємо під саме серце з великим ентузіазмом і насолодою. Чи не тут вся наша трагедія і чи не вона є причиною нашої приреченості?!» (Гайдабура, 2013, с. 139). Ці думки відлунюють ідеями галицьких станьчиків у бажанні розібратися в причинах краху і всередині країни, а не лише зовні.

Й. Гірняк помер 17 січня 1989 року у Нью-Йорку. Поховано митця на українському католицькому цвинтарі Фокс Чейз у Філадельфії.

Висновки. Обидва вихованці Галичини мали багато спільних точок у своєму мисленні, бо фактично формувалися у соціокультурному середовищі однієї території. Втім, для кожного з них Галичина утворювала інакшу візію, вона була прикордонням (периферією) їх держав: для Гелени – **Польщі**, а для Йосипа – **України**. Таким чином, золота доба творчості Гелени – це все ж Варшава, а творчості Йосипа – це Київ і Харків. Однак Гірняк більше розумів перетин польсько-українських відносин Галичини та їх взаємовплив, ніж Моджеєвська, яка взагалі не звертала уваги і не занурювалася в українське питання.

Для обох Галичина визначалася як Батьківщина (як мала батьківщина у великій Польщі чи Україні). Для обох було важливе питання деколонізації: для Гелени – Польщі, а для Йосипа – України. Неможливість побачити свої країни вільними та незалежними, страх за власне життя та загальні політичні обставини ставали мотивацією їхньої еміграції, і, звісно, після переїзду вони проходили нелегкі етапи адаптації.

Моджеєвська в Польщі була актрисою національного рівня. В США вона втратила свою «національну» першість, але, граючи англійською, отримала практично світову популярність. Творчість Й. Гірняка і О. Добровольської в США мала значення лише для української діаспори. Гірняк був і залишається одним з лідерів театрального процесу української діаспори.

У порівняннях польської актриси та українського актора постає ще одне важливе питання: розуміння природи їхньої ностальгії за Батьківщиною. Власне ностальгія підтверджує мотив написання спогадів цих митців, як реконструкції минулого. У цьому контексті пригадаємо, що вже маючи «національний» статус, попри політичні загрози, Моджеєвська поверталася і грала у Польщі. Можливо, вона це робила і через ностальгію за відчуттям «першості» серед поляків. На жаль, шлях Гірняка у повоєнні радянські часи проліг в один кінець.

Джерела та література

Бондар, О. (2011). Генрі Лонгфелло і Гелена Моджеєвська: до питання про польсько-американські куль-

- турні та літературні зв'язки XIX ст. *Волинь філологічна: текст і контекст*. С. 22-31.
- Волошенюк, Б., Савчук, М. (2022). До питання про гастролі руського народного театру Товариства «Руська бесіда» під дирекцією М. Садовського (1905 р., Коломия). Львів: *Просценіум № 1-3*. С. 59-64.
- Гайдабура, В. (2013). Театр, розвіяний по світу. Феномен сцени повоєнної української діаспори (Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія). Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». 324 с.
- Гарбузюк, М. (2019). Моджеєвська Гелена. *Енциклопедія Сучасної України*. URL : <https://esu.com.ua/article-69562> (дата звернення 30.12.2024).
- Гірняк, Й. (2022). Спомини. Упорядн. Богдан Бойчук, авторка передм. Тетяна Бойко ; худ. оформл. Олексій Чекаль. Х. : Видавець Олександр Савчук. 512 с., 139 іл.
- Закшевський, П. (2022). Жінки незалежності. URL : <https://culture.pl/ua/stattia/zhinky-nezalezhnosti> (дата звернення 30.11.2024).
- Лехнюк, Р. (2023). Хто такі станьчики, або Підйом і занепад краківського консерватизму у монархії Габсбургів. URL : <https://tyzhden.ua/khto-taki-stanchyky-abo-pidjom-i-zanepad-krakivskoho-konservatyizmu-u-monarkhii-habsburgiv/> (дата звернення 08.12.2024).
- Онщенко, О. (2023). Історія та теорія художньої творчості : навч. посіб. Київ: Вид-во Ліра-К. 284 с.
- Слюсаревський, М. (2013). Психологія міграції: навч. посіб. Національна академія педагогічних наук, Інститут соціальної та політичної психології. Кіровоград: ТОВ «Імекс ЛТД». 244 с.
- Театр-студія Йосипа Гірняка і Олімпії Добровольської (1975). Упорядн. Богдан Бойчук. Видавництво Нью-Йоркської групи. Нью-Йорк. 348 с.
- Modjeska, H. (1910). *Memories and impressions of Helena Modjeska*. The Macmillan company. New York. 643 p.
- lomylia) [On the issue of the tour of the Folk Theater of the Ruska Besida Society under the direction of M. Sadovsky (1905, Kolomyia)]. Lviv: *Protsenium Nr. 1-3*. S. 59-64 [in Ukrainian]
- Haidabura, V. (2013). *Teatr, rozviiani po svitu. Fenomen stseny povoiennoi ukrainskoi diaspory (Nimechchyna, Avstriia, Frantsiia, SShA, Kanada, Avstraliia)* [Theater scattered around the world. The phenomenon of the post-war Ukrainian diaspora scene (Germany, Austria, France, USA, Canada, Australia)]. Kyiv: *Vydavnychy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia»*. 324 s. [in Ukrainian]
- Harbuziuk, M. (2019). *Modzheievska Helena. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. [Helena Modzheievska. Encyclopedia of Modern Ukraine]. URL : <https://esu.com.ua/article-69562> (data zvernennia 30.12.2024) [in Ukrainian]
- Hirniak, Y. (2022). *Spomyny [Memories]*. Uporiadn. Bohdan Boichuk, avtorka peredm. Tetiana Boiko ; khud. oforml. Olexsii Chekal. Kh. : Vydavets Olexsandr Savchuk. 512 s., 139 il. [in Ukrainian]
- Zakshevskiy, P. (2022). *Zhinky nezalezhnosti [Women of independence]*. URL : <https://culture.pl/ua/stattia/zhinky-nezalezhnosti> (data zvernennia 30.11.2024) [in Ukrainian]
- Lekhniuk, R. (2023). *Khto taki stanchyky, abo Pidiom i zanepad krakivskoho konservatyizmu u monarkhii Habsburgiv [Who are the Stanieczki, or the Rise and Fall of Krakow Conservatism in the Habsburg Monarchy]*. URL : <https://tyzhden.ua/khto-taki-stanchyky-abo-pidjom-i-zanepad-krakivskoho-konservatyizmu-u-monarkhii-habsburgiv/> (data zvernennia 08.12.2024) [in Ukrainian]
- Onishchenko, O. (2023). *Istoriia ta teoriia khudozhnoi tvorchosti : navch. posib. [History and theory of artistic creativity: a textbook]*. Kyiv: *Vyd-vo Lira-K*. 284 s. [in Ukrainian]
- Sliusarevskiy, M. (2013). *Psykhologhiia mihratsii: navch. posib. [Psychology of migration: a textbook]*. Natsionalna akademiia pedahohichnykh nauk, Instytut sotsialnoi ta politychnoi psykhologhii. Kirovohrad: TOV «Imeks LTD». 244 s. [in Ukrainian]
- Teatr-studiia Yosypa Hirniaka i Olimpiii Dobrovolskoi [The Theater-Studio of Yosyp Hirniak and Olimpiya Dobrovolska] (1975). Uporiadn. Bohdan Boichuk. Vydavnytstvo Niu-Yorkskoi hrupy. Niu-York. 348 s. [in Ukrainian]
- Modjeska, H. (1910). *Memories and impressions of Helena Modjeska*. The Macmillan company. New York. 643 p. [in English]

References

- Bondar, O. (2011). *Henri Lonhfello i Helena Modzheievska: do pytannia pro polsko-amerykanski kulturni ta literaturni zviazky XIX st. [Henry Longfellow and Helena Modrzejewska: to the Problem of American Poet's Contacts with Polish literature XIX century]*. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*. S. 22-31. [in Ukrainian]
- Volosheniuk, B., Savchuk, M. (2022). *Do pytannia pro hastroli ruskoho narodnoho teatru Tovarystva «Ruska besida» pid dyrektsiieiu M. Sadovskoho (1905 r., Ko-*

Lilia Danyleiko

Polish and Ukrainian visions of Galicia and its image in the minds of emigrant artists (on the example of Polish actress Helena Modrzejewska and Ukrainian actor Yosyp Hirniak)

Abstract. The purpose of the article is to record and comprehend the national difference in the vision of artists of one territory (Galicia) during their creative formation and its nostalgic image after emigration (on the example of the Polish actress G. Modrzejewska (1840–1909) and the Ukrainian actor Y. Hirniak (1895–1989)). Since the main source of the article is the memoirs of the artists, the main method used is the *biographical method* (a thematic «life story» that reflects one aspect of the life of the selected artists). *Empirical research methods* are also used. The methods of *comparison and contrast are important*. **The novelty** is to show how one geographical territory (Galicia) is perceived differently in the minds of artists of different nationalities. **As a conclusion**, it is noted that Modrzejewska, a Polish actress, fought for the national interests of Poland all her life, experienced the consequences of the liberation uprisings in her childhood and later during her active career; she could not stay in the country, despite her success and recognition, and emigrated to America. Hirniak, a Ukrainian actor who also went through recognition and success, was in exile for seven years, saving his life, forced to emigrate, and eventually also ended up in America. For both of them, Galicia was the territory of their first creative impressions and determination of their future acting vocation, and later became a nostalgic image in exile, which led to the reconstruction of events in their memoirs.

Keywords: Galicia, theatre, Ukrainian-Polish relations, acting, emigration, nostalgia, image.

УДК 792.97.024:687.16]:688.723]:398.54](4)(045)
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2277-5240>
DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332754

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

ВПІЗНАВАНІСТЬ КОЛЬОРІВ, ТОТОЖНІСТЬ СИЛУЕТУ – СПІЛЬНИЙ ПАТЕРН ЗОВНІШНЬОГО ВИГЛЯДУ НАРОДНОГО ЛЯЛЬКОВОГО ГЕРОЯ ЄВРОПИ

Анотація. *Мета статті* – дослідити основні елементи зовнішньої характерності народних лялькових героїв Європи, виявити їхню подібність та засвідчити ідентичність образу лялькового маскота народних театрів ляльок європейських країн. **Методологія дослідження** базується на таких наукових методах: пошуково-аналітичний (для збору інформації про народні театри ляльок Європи), компаративний (для порівняння візуальних характеристик ляльок), метод аналогій (для встановлення відношення тотожності між основними ляльковими персонажами європейських народних театрів), метод узагальнення (для роботи над висновками). Дослідження спирається на наукові принципи об'єктивності, системності, історизму. **Наукова новизна** полягає в тому, що дослідження представляє одну з перших в українському театрознавстві розвідок, яка працює з проблемою компаративістського аналізу образів народних героїв театрів ляльок Європи, пошуком і доведенням рис їхньої ідентичності, зокрема у зовнішньому вигляді. В науковий обіг уперше вводяться розвідки провідних європейських учених, які досліджували проблему генези, історичного та культурного розвитку лялькових маскотів. **Висновки.** Сформовано джерельну базу для дослідження народного театру ляльок Європи. Розглянуто візуальні образи лялькових маскотів – найяскравіших представників народних театрів західної та східної Європи. З'ясовано, що колористична гама костюма, форма та призначення головного убору, обрис силуету та особливості фізіологічного вирішення обличчя ляльок у цих театрах є в корені синонімічними. Ця тотожність пояснена з огляду на історичні підвалини розвитку театрів ляльок Європи. Дослідницькі матеріали статті стануть у пригоді в навчальних курсах з історії театру, сценографії, костюма та драматургії.

Ключові слова: театр ляльок, народний театр, народний ляльковий герой, маскот, рукавичкова лялька, маріонетка, Європа, зовнішня характерність, костюм.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У статті «Португальський народний ляльковий герой Дон Роберто: не подібний до подібних», опублікованої у попередньому випуску «Наукового вісника...» (№ 35 (2024)) нами вже порушувалося питання відсутності в сучасному українському театрознавстві достатньо ґрунтовних праць, які б досліджували процеси становлення і розвитку театру ляльок Європи як окремого і самобутнього напрямку перформативного мистецтва з історією, що сягає корінням доби античності. Зокрема наголошувалося, що таких досліджень бракує для викладання дисциплін з історії театру ляльок для студентів вищих і фахових закладів мистецької освіти (Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, 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, Дніпропетровський фаховий мистецько-художній коледж культури, Одеський театральний-художній фаховий коледж), які готують фахівців у галузі акторського мистецтва, режисури та сценографії театру ляльок за освітньо-кваліфікаційними рівнями бакалавр, магістр і молодший спеціаліст відповідно. Дана стаття є продовженням анонсованої серії тематичних публікацій, присвячених питанням особливостей формування характерів народних лялькових героїв країн Європи. Власне, ця праця є спробою узагальнити образ європейського лялькового маскота, зокрема його подоби і типових впізнаваних рис костюма і зовнішності.

Мета статті – віднайти та зафіксувати синонімічність рис візуального образу народних лялькових героїв Європи та віднайти спільний історичний патерн їхньої зовнішньої характерності.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Оскільки обрана тема дослідження ще недостатньо опрацьована українськими театрознавцями, лівову частку літератури представляють праці зарубіжних вчених. Цінними джерелами стали тематичні збірки доповідей, виголошених під час проведення міжнародних наукових симпозіумів, присвячених аналізу образу народного лялькового героя: «Внесок в історію вивчення кумедної фігури в лялькових виставах» (м. Мюнхен, Німеччина, 1991) та «Кумедна персона на сцені» (м. Зальцбург, Австрія, 1993). Для дослідження історичних шляхів розвит-

ку візуального образу лялькового європейського маскота та закладання належної наукової аргументації було вивчено праці наступних істориків театру ляльок, чий тексти були включені до згадуваних збірок: Олафа Бернштенгля, Джини Вайнкауф, Енно Поделя, Лінн Снук, Хенріка Юрковського. Особливої уваги заслуговує розвідка Олафа Бернштенгля «Касперль & Со. Словник ключових термінів», яка є порівняльною таблицею низки ключових характерологічних рис та особливостей народних лялькових персонажів Європи.

Належно було вивчено питання генеалогії лялькового родоvodu, зокрема теорію щодо походження мережі сучасних лялькових героїв від протагоніста давньоримських ателлан Маккуса і переймання ними його важливих ознак внутрішньої та зовнішньої характерності. Вірогідність цієї версії розвитку спадковості серед лялькових європейських героїв засвідчує корпус наступних праць: Хенрік Юрковський «Історія театру ляльок: від античності до “бель епок”», Макс фон Бон «Іграшки та ляльки», Мадж Андерсон «Герої лялькової сцени» та Йоганес Рабе «Каспер Путшенель: історичні факти про рукавичкові ляльки та старі гамбурзькі сцени Касперль театру». Дві останні монографії представляють рідкісні видання – 1923 р. та 1912 р., відповідно. Матеріали були надані ексклюзивно авторці статті очільницею Колекції театру ляльок та ярмаркових видовищ Мюнхенського міського музею (Німеччина) Машею Ербелдінг у рамках програми наукового стажування «Мистецькі резиденції міста Мюнхен».

Для аналізу концепту «центральної фігури» народного театру ляльок Європи було детально проаналізовано статтю сучасного італійського лялькаря французького походження Альберта Бagnьо «Популярна традиція : словник живого мистецтва». Ця праця є частиною його промови, виголошеної під час Міжнародного симпозіуму «Велика усмішка» (Лондон, Велика Британія, 2013). Цей науково-практичний захід (знаний у професійних колах лялькарів з 1985 року) присвячений дослідженню образу народних лялькових героїв та інтерпретації старовинних традицій вуличних лялькових комедій у сучасному театральному процесі.

Також авторкою було опрацьовано низку періодичних видань празького фахового журналу «Лялькар» театального сезону 1954-1955, оскільки саме в цей період розгорталася дискусія чеських і словацьких лялькарів щодо доцільності збережен-

ня класичного образу народного лялькового героя Кашпарека. У статті використано публікації Яна Маліка та Дж. Геллера. Матеріали надані Музеєм лялькової культури у місті Хрудім (Чехія).

Виклад основного матеріалу. У своїй статті «Дурень-національний герой-соціальний бунтар. З історії модернізації комічних персонажів театру ляльок», а саме у її першому розділі «Глупота і реалізм», шанований польський театрознавець Хенрік Юрковський декларує думку, що «всі комічні персонажі європейського лялькового театру походять від дурня» (Jurkowski, 1994, с. 61). Він визнає, що цей умовивід, ретельно обґрунтований «у значній частині міжнародних досліджень» (Jurkowski, 1994, с. 61) його попередників і сучасників. Тобто глупота і шалапутство є спадковими рисами, які є обов'язковими у ляльковій генеалогії Європи. Вони ж визначають комплекс рис зовнішньої та внутрішньої характерності лялькових бовдурів.

Щодо першого, то, справді, більшість лялькових героїв візуально подібні до середньовічних блазнів – вони невисокі на зріст, їхні силуети деформовані певними фізіологічними особливостями (горб на спині або ж великий живіт, гіперболізований ніс), голови прикрашені клоунівськими головними уборами, голоси навмисно кумедно модифіковано. Проте, «всупереч тому, що деякі з цих персонажів ніколи не носили горба чи блазнівського ковпака», а, навпаки, «радше одягали костюм, адаптований з повсякденного одягу їхньої глядацької аудиторії» (Jurkowski, 1994, с. 61), Хенрік Юрковський дотримувався думки, що всі лялькові протагоністи вуличних лялькових комедій схожі між собою априорі. Театрознавець спеціально проводить паралелі між дурнуватим гротесковим англійцем Панчем XVII ст. та раціональним реалістичним французом Гіньюлем XIX ст. задля утвердження цієї, на перший погляд, невлонної спорідненості між ляльковим маскотом різних поколінь.

Звернімося до розвідки сучасного дослідника, який розглядає проблему розвитку традицій мандрівного європейського лялькарства на чолі з його народними героями. Йдеться про статтю «Популярна традиція: словник живого мистецтва» італійського лялькаря – практика і теоретика Альберта Багньо. Він пропонує використання терміна «центрального героя» (Bagno, 2016, с. 13) як аналога для визначення «лялькового» героя або ж персонажа. Для Альберта Багньо важливо наголосити саме на цій властивості героя, його

центральної, значущості для формування багатостолітньої перформативної традиції в різних лялькових культурах.

Доводячи тезу, що всі центральні лялькові герої Європи між собою не лише схожі, а й споріднені, він виокремлює декілька невіддільних рис їхньої тотожності, що є тією чи іншою мірою їм притаманними і проявляються у найголовніших лялькових європейських героїв, про яких, зокрема, йтиметься у запропонованій статті. На переконання італійського лялькаря, «центрального героя можна впізнати» за «його/її зовнішнім виглядом (часто певного типу)», «його/її костюмом», «кольором/ами, з якими він/вона асоціюється» (Bagno, 2016, с. 13), «хворобою та деформацією» (Bagno, 2016, с. 14). Відтак костюм, його кольорова гамма, силует лялькових персонажів стануть головними предметами аналізу у запропонованому дослідженні. Всі ці параметри, запропоновані Альбертом Багньо, зводяться до одного знаменника, а відповідно, ним пояснюються – блазнівською вдачею лялькових протагоністів.

Комічна природа народних лялькових героїв має своє пояснення. Цей «клан дурнів» (Snook, 1994, с. 470) (за визначенням німецької дослідниці Лінни Снук) був міцно пов'язаний із фігурою паяца. В європейському театрознавстві налічується безліч підтверджених теорій стосовно походження лялькових маскотів від колишніх «штатних» жартівників-можновладців. Приміром, чеський історик театру ляльок Ян Малік переконаний, що Кашпарек походить від «середньовічних придворних блазнів» (Malik, 1954, с. 267). Подібної думки доходить і польський вчений Хенрік Юрковський: «Панч походить від блазнівських традицій», пройшовши «шлях від фарсових сценічних пранків і знущань над суперниками до того, щоб стати єдиним господарем гри, вбиваючи всіх, хто трапляється на його шляху» (Jurkowski, 1994, с. 65).

Хоча сценічні характери європейських лялькових героїв під впливом історичних змін зазнали трансформації, суттєво віддаляючись від образу трюкача та жартівника «на вимогу», блазнівське минуле назавжди закарбувалося у їхньому зовнішньому вигляді, зокрема у яскравій «сукні, традиції якої в театральному світі можна простежити через комедію дель арте до Шекспіра» (Malik, 1954, с. 267), та у головному уборі.

Саме вбрання є своєрідною візитівкою лялькового маскота будь-якої країни Європи. Він має чи-

мало рис схожості. Колір є одним з найхарактерніших їхніх маркерів. Центральний ляльковий герой, як правило, одягнений у барви червоних і багряних відтінків. Попри географічну віддаленість, лялькарі майже кожної європейської країни воліли бачити свого героя у багряних тонах. Цей вибір логічно пояснюється приналежністю лялькових маскотів до старовинного клану дурнів, тобто «простаків, які могли відповісти єпископу та королю», яким «дозволено насміятися з будь-кого» та «підбурювати на різні розіграші» (Spreaigh, 1955, с. 44). Ці лобуряки, тобто професійні дурні, як у житті, так і на сцені, мали «власну уніформу» (Spreaigh, 1955, с. 44). Вона складалася з трьох основних елементів: «пальта і панчіх» (Spreaigh, 1955, с. 44), «каптура, схожого на чернечий головний убір, часто з висляченими вухами, головою або ж гребенем півня» (Spreaigh, 1955, с. 45). Одяг та його елементи були зазвичай «строкатими або ж різнокольоровими, часто червоного, зеленого або синього та жовтого кольорів» (Spreaigh, 1955, с. 44).

Численні дослідження, а також перформативна практика лялькарів попередніх поколінь і сучасності підтверджує, що центральні лялькові фігури вуличних комедій з'являлися і з'являються перед глядачами у платтях червоної палітри. Приміром, у п'єсі «Трагічна комедія, або Комічна трагедія про Панча і Джуді» 1828 року народний ляльковий герой Англії, улюбленець публіки, з'являється з монологом-пісенькою, де в перших же рядках згадана колористична гама костюма персонажа: «Mr. Punch is one jolly good fellow, / His dress is all scarlet and yellow» (Martyn Jacques) («Містер Панч – дуже веселий хлопець, / У нього все вбрання багряно-жовте¹»). Слід додати, що вибір цього уривка драматургічного тексту початку XIX продиктований тим, що сучасні панчмени Великої Британії зберігають саме цю пісеньку для першої появи англійського лялькового забіяки перед публікою і сьогодні. Відповідно, зберігається ними і традиційність кольорової гама костюма містера Панча.

Попри географічну віддаленість туманного Альбіону від материкової частини континенту, потрібно відзначити, що аналогічні кольори бачимо в убранні й інших народних героїв східної Європи. Зокрема в угорського Вітезя Ласло червоний домінує не лише в одязі («червоний одяг; відносно коротка загострена червона шапочка; чорні чобо-

ти») (Bernstengel, 1994, с. 193), а й у колористичному вирішенні обличчя. Німецький вчений Олаф Бернштengel наголошує, що Ласло має «різко червоний ніс; круглі, близько посаджені очі; широкий червоний рот» (Bernstengel, 1994, с. 193).

Чеська ж маріонетка, відома під прізвиськом Кашпарек, вбрана у «веселий костюм клоуна з переважаючим червоним кольором і дзвіночками» (Heller, 1955, с. 104). Так характеризує візуальне рішення чеського народного героя Дж. Геллер (Heller, 1955, с. 104) у своїй статті «Кашпарек має право на повернення» 1955 року у тамтешньому журналі «Лялькар». Завважимо, що сама назва статті оприявнює наміри театрознавця реабілітувати старовинного героя лялькового кону. Говорячи про модернізацію образу Кашпарека у другій половині XX ст., він радить практикам театру ляльок не надто захоплюватися «цивілізованим» одягом для народного маскота, навпаки – «трохи цього веселого червоного <...> залишити <...>, щоби зберегти Кашпарека» (Heller, 1955, с. 104).

Центральноєвропейський народний ляльковий герой німецького та австрійського походження Касперль (майже тезко чеського Кашпарека) – своїм «гардеробом» мало чим відрізняється від своїх сценічних побратимів. За словами австрійської дослідниці Б. Мюллер-Кампель, він носив «жовті штани з підтяжками, червоний жакет, намальоване серце на нагруднику, широкий пояс, пишний комір» (Linhardt, Müller-Kampel, 2019, с. 332). Вона наголошує, що одяг Касперля багато в чому повторює «частини костюма Гансвурста» Linhardt, Müller-Kampel, 2019, с. 332) – свого попередника, також лялькового героя Австрії та Німеччини, чиє вбрання складалося «з червоного жакета, підтяжок, синьої нашивки на грудях, жовтих штанів з високою посадкою, грубих черевиків, жабо (так звана «корона дурня»), і зеленого гостроверхого капелюха» Linhardt, Müller-Kampel, 2019, с. 394), за Беатрікс Мюллер-Кампель, цей опис датують 1720-ми роками).

Впізнаваності мініатюрних ляльок у виставах просто неба на чималих ігрових майданчиках (площах, ринках, ярмарках) сприяла також і строкатість вбрання. Герой англійсько-німецького походження, добре знаний у Голландії під прізвиськом Пікельхерінг, мав «сукню наполовину жовту, наполовину червоного кольору», «зім'ятий

¹ Переклад Д. Іванової-Гололобової

каптур з обвислими вухами й паперовий пишний комір» (Asper, 1980, с. 22). Додамо, що цей ляльковий блазень привертав увагу глядачів у натовпі «великою рудою бородою» (Asper, 1980, с. 22).

Слід зазначити, що історія театру ляльок Європи знає щонайменше два приклади, коли лялькари не наряджали народних лялькових героїв своїх країн у строкатий одяг і не обирали для них червоно-багряних відтінків. Цю думку можна проілюструвати образами італійського Пульчинелли та французького Гіньюля. Прототипом Пульчинелли слугував художній образ давньоримської ляльки Макка (Маккуса), традиційно одягнутої у світлий костюм. Подібно до свого сценічного «батька», Пульчинелла мав лише «велику білу сорочку, зав'язану на талії, і довгі штани, вочевидь, білі» (Greco, 1990, с. 14). Водночас історики театру підтверджують, що згодом наступники Пульчинелли «змінити білий мішкуватий одяг, який він мав в Італії, на червоний, зелений і золотий костюм» (Anderson, 1923, с. 287), в який і нині вбрані його лялькові побратими по всій Європі.

Щодо Гіньюля, то цей персонаж з'явився за екстремальних історичних обставин – після Великої французької революції та громадянської війни, коли країна в глибокій соціально-економічній кризі потребувала «особливого типу ляльки» (Voehn, 1966, с. 322). Автор ляльки ліонський ткач Лоран Мурге, відчуваючи нерв епохи та запит глядачів, що склалися з розчарованих народних мас, створив максимально натуралістичний образ – «наділив Гіньюля костюмом шовківника і змусив говорити на діалекті простого народу» (Voehn, 1966, с. 322).

Це лише невеликий огляд костюмів, наведений провідними театрознавцями у тематичних розвідках, присвячених центральним постатям лялькового європейського кону. За винятком двох останніх описаних історичних кейсів, подібних паралелей у візуальному вирішенні ляльок можна встановити набагато більше. Проте навіть на позір видно, що колористична гама костюмів для лялькових героїв Європи, попри географічну дистанцію та відмінний локальний історико-культурний дискурс, є майже ідентичною. Причина цієї конгруентності криється у матриці їхнього образу – в образі блазня, яким завжди виступає ляльковий герой.

Інший невіддільний елемент блазнівського костюма – це капелюх. Він є одним із найвпізнаваніших фіглярських атрибутів. Важливо, що такий специфічний головний убір і досі тради-

ційно доповнює вбрання майже кожного народного героя театру ляльок Європи. Здебільшого це – гостроверхий капелюх, подібний до блазнівського ковпака, що також є спадкоємною рисою лялькового родоводу Європи. Наприклад, Олаф Бернштengel пропонує розглядати двокутний капелюх Полішинеля «як рудимент гостровершого капелюха Пульчинелли» (Bernstengel, 1994, с. 187). Фіглярську атрибутику останнього й досі зберігають народні лялькові герої, які виходять на кін у сучасних постановках, хоча Полішинель уже давно не є активним учасником перформативної практики лялькарів Європи.

Найкращий візуальний доказ такої тяглості – сучасний вигляд чеського Кашпарека в «одно- або трикутному червоному або червоно-білому блазнівському ковпаку із дзвіночками» (Podeh, 1994, с. 85). Подобу блазнівського ковпака сьогодні носить і англійський Панч («загострена, загнута вперед шапка» (Bernstengel, 1994, с. 189), і румунський Васілаке («шапка з висунутим і трохи загнутим уперед кінчиком» (Bernstengel, 1994, с. 192)), і нідерландський Ян Клаассен («гостра шапка з дзвіночком або помпоном» (Bernstengel, 1994, с. 197)).

Слід зазначити, що певні персонажі з європейського лялькового родоводу, які віджили своє, попри відмінність головного убору, однаково входять до окресленого «клану дурнів». Досить яскраво цей факт ілюструють давні зображення австрійського і німецького Гансвурста, який, «згідно з його вигаданою біографією» за авторства австрійського лялькаря Йозефа Страницького, «народився у Зальцбурзі та був фермером, свинорізом» (Linhardt, Müller-Kampel, 2019, с. 394). Його портрет завершує «зелений гостроверхий капелюх почесної гільдії свинорізів із Лунгао» (Snook, 1994, с. 472), тобто цеху каструвальників свійських тварин із провінції поблизу Зальцбурга. Хоча капелюх не свідчив про приналежність до блазнівського клану, він, «як символ ремесла кастрації, викликав сміх під час появи» героя перед публікою, тим паче, той не пропускав нагоди підперчити свої діалоги «свинячими натяками» (Snook, 1994, с. 472). Тобто у такий спосіб Гансвурст залишився вірним істинній ляльковій шуткарській натурі, а його капелюх – візуальний маркер і тригер для глядачів.

Важливою складовою зовнішньої характерності центральної лялькової фігури як кліше для творення візуального образу лялькового героя є фізі-

ологічні особливості портрета й фігури, які, так само як і яскравий костюм, також роблять персонажа помітним і впізнаваним. Хенрік Юрковський так описує характерні прикмети узагальненого образу лялькового блазня: «він був незграбний, з великим животом і часто з горбом» (Jurkowski, 2014, с. 143), зауважуючи, що «останню властивість перейняли більшість лялькових персонажів» (Jurkowski, 2014, с. 143). Таким чином, не буде помилкою стверджувати, що більшість ляльок Європи – опецькуваті горбуни, носачі й товстуні.

Визнаючи спорідненість лялькових маскотів Європи, театрознавці різних мистецтвознавчих шкіл погоджуються, що всі вони успадкували основні риси своєї зовнішності та фізіології за «батьківською лінією» Маккус-Пульчинелли. Англійська дослідниця Мадж Андерсон обстоювала версію, що «усі вони [народні лялькові герої – Д. І.-Г.] були зроблені за образом веселого неаполітанського клоуна з його подвійними горбами, підборіддям як горіхокол, носом з курячим дзьобом» (Anderson, 1923, с. 123). Вона наполягає на тому, що «маріонетка Пульчинелла носила все це за собою, хоч куди б ішла», та передавала далі своїм спадкоємцям – народним ляльковим героям інших країн. Ці риси зберігалися в образах ляльок навіть уже після того, як у театральних культурах інших країн вони змінювали свої прізвиська з Пульчинелли на інші – фонетично подібні або ж геть відмінні. Згідно з характеристикою, наданою народним героям європейської лялькової сцени Мадж Андерсон, їх можна з легкістю назвати «куродзьобими та горбатими хлопцями» (Anderson, 1923, с. 121).

Наприклад, німецький театрознавець Йоганнес Рабе змальовує зовнішність гамбурзького варіанта Касперля та його «молодшого» колеги – голландця Яна Классена – таким чином: «кумедна фігурка, її фізіономія, успадкована від пташиної маски “курки” Пульчинелли й тіла ляльки, що характеризується горбистими наростами» (Weinkauff, 1994, с. 19). Спираючись на історичні першоджерела, дослідник змальовує майже аналогічним портрет англійського Панча: «ви можете побачити випнутий горб і живіт, а також гігантський ніс, що нагадує пташиний дзьоб, і загнуте вгору підборіддя». Цей образ доповнює «косокий погляд» (Rabe, 1912, с. 43) англійського блазня. Отже, як бачимо, майже всіх «дерев'яних пульчинел [тут у значенні узагальнюючого поняття народних лялькових героїв] творці наділи-

ли усіма принадами оригіналу» (Anderson, 1923, с. 123).

Висновки. На основі усталеної в європейському театрознавстві теорії щодо блазнівської природи походження лялькового маскота, а також керуючись запропонованими Альбертом Багньо параметрами синонімічності зовнішнього образу центральних лялькових героїв Європи (костюм, його компоненти, зокрема головний убір, кольорова гама одягу, портрет, фізіологічні параметри силуету і фігури), було проведено порівняльний аналіз головних лялькових героїв західної та східної Європи. Проаналізовані праці провідних теоретиків і практиків лялькової культури, зокрема порівняльні таблиці Олафа Бернштengelа дали підстави стверджувати, що у зовнішньому вигляді головних лялькових героїв традиційних європейських комедій і по сьогодні зберігається тотожність образу, закладена ще на початку зародження цього різновиду театру у Європі. Доведено, що, навіть попри географічну віддаленість, цей комплекс синонімічних рис є актуальним для зовнішньої подоби лялькового маскота різних європейських країн. Встановлено, що цей типізований образ використовується і у сучасній постановницькій практиці лялькарів.

Джерела та література

- Anderson, M. (1923). *The Heroes of the Puppet stage*. New York: Harcourt, Brace and Company. 420 p.
- Asper, H. G. (1980). *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf dem deutschen Theater im 17. und 18. Jahrhundert*. Emsdetten: Lechte Verlag. 426 p.
- Bagno, A. *The popular tradition: dictionary of a living art. Tracing past and present [22nd Congress of UNIMA 2016] / Bratislava, 2016*. P. 11-22.
- Balme, C. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Paperback. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2021. 225 p.
- Bernstengel, O. (1994). *Kasperl & Co. Ein Stichwort-Lexikon. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel / Nold*. Frankfurt/Main. P. 173-194.
- Boehn, M von. (1966). *Dolls and Puppets*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers. 552 p.
- Greco, F. G. (1990). *Pulcinella, Maschera Del Mondo: Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*. Milano: Mondadori Electa. 478 p.
- Heller, J. B. (1955). *Kašpárek má právo na návrat. Loutkář. Květen*. P. 104.
- Jurkowski, H. (2014). *Dzieje teatru lalek: od antyku do “belle époque”*. Lublin: Teatr im. H.Ch. Andersena w Lublinie. 510 p.

- Jurkowski, H. (1994). Narr-Nationalheld-Sozialrevell. Zur Modernisierungsgeschichte der komischen Charaktere im Puppentheater. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 61-74.
- Linhardt, M., Müller-Kampel, B. (2019). Puppentheater im 19. Jahrhundert : mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hännchen, Peter und Polichinell : Studien zur Figuralität, Motivik und Komik. Graz: Uni-Press Verlag. 708 p.
- Malik, J. (1954). Tradiční loutkový Kašpárek – legenda a skutečnost. *Loutkář*. Prosinec. P. 265-268.
- Martyn, Jacques (Tiger Lillies) / Michael Simon. Punch & Judy [Електронний ресурс]. URL: <https://www.dtver.de/downloads/leseprobe/11433.pdf> (дата звернення: 13.05.2025).
- Podehl, E. (1994). Der unzeitgemäße Narr. Die Lustige Figur im Puppentheater des 18. Jahrhunderts im Spiegel der Zensur – ein phänomenologischer Versuch zu einem Volktheaterprinzip. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 75-90.
- Rabe, J. E. (1912). Kasper Putschenelle: Historisches über die Handpuppen und Althamburgische Kasperszenen. Hamburg: Salzwasser Verlag. 286 p.
- Snook, L. (1994). Unser Hanswurst war ein Salzburger. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* / Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg. P. 469-482.
- Speaight G. (1955). The History of the English Puppet Theatre. London: G.G. Harrap & Co. Ltd. 350 p.
- Weinkauff, G. (1994). Kasperforschung. Über die wissenschaftliche Rezeption des Grotesk-Komisches und der Lustigen Figur des Puppentheaters vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis heute. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 13-38.
- Bernstengel, O. (1994). Kasperl & Co. Ein Stichwort-Lexikon. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 173-194.
- Boehn, M von. (1966). Dolls and Puppets. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers. 552 p.
- Greco, F. G. (1990). Pulcinella, Maschera Del Mondo: Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento. Milano: Mondadori Electa. 478 p.
- Heller, J. B. (1955). Kašpárek má právo na návrat. *Loutkář*. Květen. P. 104.
- Jurkowski, H. (2014). Dzieje teatru lalek: od antyku do “belle époque”. Lublin: Teatr im. H.Ch. Andersena w Lublinie. 510 p.
- Jurkowski, H. (1994). Narr-Nationalheld-Sozialrevell. Zur Modernisierungsgeschichte der komischen Charaktere im Puppentheater. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 61-74.
- Linhardt, M., Müller-Kampel, B. (2019). Puppentheater im 19. Jahrhundert : mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hännchen, Peter und Polichinell : Studien zur Figuralität, Motivik und Komik. Graz: Uni-Press Verlag. 708 p.
- Malik, J. (1954). Tradiční loutkový Kašpárek – legenda a skutečnost. *Loutkář*. Prosinec. P. 265-268.
- Martyn, Jacques (Tiger Lillies) / Michael Simon. Punch & Judy [Електронний ресурс]. URL: <https://www.dtver.de/downloads/leseprobe/11433.pdf> (дата звернення: 13.05.2025).
- Podehl, E. (1994). Der unzeitgemäße Narr. Die Lustige Figur im Puppentheater des 18. Jahrhunderts im Spiegel der Zensur – ein phänomenologischer Versuch zu einem Volktheaterprinzip. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 75-90.
- Rabe, J. E. (1912). Kasper Putschenelle: Historisches über die Handpuppen und Althamburgische Kasperszenen. Hamburg: Salzwasser Verlag. 286 p.
- Snook, L. (1994). Unser Hanswurst war ein Salzburger. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* / Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg. P. 469-482.
- Speaight G. (1955). The History of the English Puppet Theatre. London: G.G. Harrap & Co. Ltd. 350 p.
- Weinkauff, G. (1994). Kasperforschung. Über die wissenschaftliche Rezeption des Grotesk-Komisches und der Lustigen Figur des Puppentheaters vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis heute. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main. P. 13-38.

References

- Anderson, M. (1923). The Heroes of the Puppet stage. New York. Harcourt, Brace and Company. 420 p.
- Asper, H. G. (1980). Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf dem deutschen Theater im 17. und 18. Jahrhundert. Emsdetten: Lechte Verlag. 426 p.
- Bagno, A. The popular tradition: dictionary of a living art. *Tracing past and present [22nd Congress of UNIMA 2016]* / Bratislava, 2016. P. 11-22.
- Balme, C. Einführung in die Theaterwissenschaft Paperback. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2021. 225 p.

Daria Ivanova-Hololobova

**Colour recognisability, silhouette similarity – a common pattern of appearance
of the European folk puppet hero**

Abstract. The purpose. To study the main elements of the visual appearance of European folk puppet heroes, to discover their similarities and to testify to the identity of the image of the puppet mascot of folk puppet theatres of European countries. **The research methodology** is based on the following scientific methods: search and analytical (for collecting information about European folk puppet theatres), comparative (for comparison of visual characteristics of puppets), method of analogies (for establishing the relationship of identity between the protagonists of European folk theatres), method of generalisation (for working on conclusions). The study is based on the scientific principles of objectivity, systematicity, and historicism. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that it is one of the first researches in Ukrainian theatre studies that deals with the problem of comparative analysis of the images of folk heroes of European puppet theatres, the search for and proof of the features of their identity, in particular in their appearance. For the first time, the research of leading European scholars who studied the genesis, historical and cultural development of central puppet heroes is introduced into scientific circulation. **Conclusions.** A source base for the study of European folk puppet theatre has been formed. The visual images of puppetry mascots – the brightest representatives of folk theatres – are considered. It has been found that the colour palette of the costume, the shape and function of the headdress, the outline of the silhouette and the peculiarities of the physiological solution of the faces of the puppets in these theatres are fundamentally synonymous. This identity is explained by the historical background of the development of European puppet theatres. The research materials of the article will be useful in courses on theatre history, scenography, costume and dramaturgy.

Keywords: puppet theatre, folk theatre, folk puppet hero, mascot, glove puppet, marionette, Europe, external character, costume.

УДК 792.072.3:[050.489:7](477)''1930/1931''Мисц(045)
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8329-6828>
DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332755

Щукіна Юлія Петрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри театрознавства.
Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського,
Харків, Україна

Julia Shchukina,
Associate Professor and the head
of the Dept of Theatre Studies.
Ivan P. Kotliarevskiy National
University of Arts, Kharkiv, Ukraine

ЖУРНАЛ «МИСТЕЦЬКА ТРИБУНА» (1930-1931): ОСОБЛИВОСТІ ПОЗИЦІОНУВАННЯ СЕРЕД ВИДАНЬ ПРО ТЕАТР

Анотація. *Мета статті* – з'ясувати особливості позиціонування журналу «Мистецька трибуна», органу «Робмис» (робітників мистецтва). *Методологія дослідження* включає системний, порівняльний, статистичний методи, методи класифікації, синтезу, узагальнення, а також процедуру рейтингування. Задля дослідження були фронтально переглянуті та частково проаналізовані всі 864 матеріали з видання «Мистецька трибуна». *Наукова новизна* дослідження полягає в тому, що вперше встановлено місце у цьому журналі публікацій про театр; виявлено коло авторів, яких класифіковано згідно з фаховістю або профанністю. Аналіз низки публікацій про театр «Березіль» допоміг уточнити професійні стосунки Л. Курбаса і Д. Грудина поміж театральним диспутом 1929 року і публікацією Д. Грудиною у московському виданні «Театр и драматургия» наклепницької статті «Против “курбасовщины” в театре» у 1934 році. **Висновки.** «Мистецька трибуна» була переважно масово театрознавчим, а не мистецтвознавчим журналом. Дослідження виявило пріоритетність висвітлення у журналі постановок творів радянських авторів; класову симпатію редакторів видання до робітничо-селянських театрів, ТРОМів; прагнення витіснити «інститут рецензентства» та протиставити йому бригадну робітничу критику. Ставлення редакції «Мистецької трибуни» до органів робітничої преси було наставницьким, у той час, як проти політики журналу «Радянський театр» видання системно спрямовувало свою критику. Дореволюційна українська театральна культура знаходила на сторінках «Мистецької трибуни» лише саркастичне заперечення. Особливостями жанрової палітри матеріалів у виданні стала перевага дискусійних статей над рецензіями, відсутність жанру інтерв'ю, поступове витіснення інформативних матеріалів статтями-сигналами щодо «контрреволюціонерів» в радянському театрі.

Ключові слова: театральна аналітика, театральні видання, жанри театральної критики, театрознавство, театральна культура України, «Мистецька трибуна», Дмитро Грудина, Лесь Курбас, театр «Березіль».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Щодвотижневне ілюстроване видання «Мистецька трибуна» було офіційним органом спілки «Робмис». Журнал виходив з лютого 1930 по липень 1931 року раз на півмісяці (починаючи з № 8-9 влітку 1930 року нерідко – у форматі одразу двох чисел). Усього видано 33 числа. Попри універсальну назву, журнал практично спеціалізувався на висвітленні театрального мистецтва (582 матеріали, 67% від загального обсягу). У той час, як лише 37 % відводилося матеріалам про музику, кіно і фотографію, образотворче мистецтво, літературу. Читачем журналу був «рядовий робітник нашої спілки» та «робітничо-селянський глядач» (Грудина, «Мистецька трибуна», 1930, с. 2).

На шпальтах журналу відбивалися офіційні наративи влади щодо завдань митців у «реконструктивну добу» театру, формувалася рейтинг найпрогресивніших театрів і митців. Водночас з тим, відсутність на сторінках цього видання матеріалів, присвячених, зокрема, М. Садовському, П. Саксаганському, М. Синельникову, свідчить про індекс замовчування його редколегією творчості визначних лідерів мистецтва попередньої доби.

Беручи до уваги недостатню дослідженість цього сегменту театральної аналітики 1930-х років, зокрема, той факт, що в академічному виданні («Історія українського театру», 2009) є розділ про становлення театральної критики на більш ранньому етапі, втім, відсутнє дослідження театального письма 1920-х – початку 1930-х, очевидною є актуальність нашого дослідження. Практична актуальність розробки обраної теми у період російсько-української війни полягає у необхідності з'ясувати механізми проштовхування офіційних наративів про сценічне мистецтво в тоталітарному суспільстві та використання популярного видання про театр в пропагандистських цілях.

Мета статті – виявити редакційну політику журналу «Мистецька трибуна» в контексті видань, що висвітлювали театральне життя на початку 1930-х рр.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Теоретичні аспекти театральної аналітики та її історія в персоналіях 1920-1930-х частково досліджені українськими театрознавцями О. Клековкіним, Ю. Поляковою, В. Собіянським. Виданню «Мистецька трибуна» присвячено гасло Н. Полянської в «ЕСУ» (Полянська, 2018). Понятійну та методологічну основу утворили такі академіч-

ні словникові видання, як «Театральна культура України: матеріали до історичного словника» (Клековкін, Бентя, Кулінська, 2023), «Соціалістичний реалізм: словник» О. Клековкіна (Клековкін, 2021). Розумінню суспільно-політичного і естетичного контексту діяльності видання «Мистецька трибуна» посприяло опрацювання академічного видання «Історія українського театру» (*Історія українського театру*, 2009). Усвідомити позицію в театральному середовищі редактора «Мистецької трибуни» Дмитра Грудини дали змогу театрознавчі дослідження Г. Ботунової (Ботунова, 2017) та Н. Губрій (Губрій, 2018).

Вклад основного матеріалу. Видання «Мистецька трибуна» виходило в столиці республіки Харкові українською мовою. Редакція розташовувалася у «Палаці праці» – своєрідному холдингу української преси 1920-1930-х рр. Наклад першого номера журналу становив 5000 прим. Утім, пізніше коливався від 4000 до 7500 прим. Обсяг – 26 сторінок в одинарному числі, 40 – у подвійному. Придбати номер «Мистецької трибуни» міг будь-який робмисівець – його ціна (20 коп.) дорівнювала ціні буханця хліба. Водночас з тим, редакція постійно нагадувала своїм читачам про необхідність оформити передплату на журнал (3 карбованці за півріччя). Мета створення нового журналу взимку 1930 року зазначалася в його першому номері: «Саме в час, коли роля мистецтва в соціалістичній перебудові суспільства і будівництво українсько-радянської культури висуюють на передові позиції питання політичного, професійного та мистецько-виробничого виховання робітників мистецтва, – потреба в органі, що правив би за дійсну трибуну, стає особливо актуальною» («Ми починаємо», 1930, с. 1.). Програму (фактично 15 рубрик змісту) перед читачем розгорнули аж сім місяців потому (Грудина, «Мистецька трибуна», 1930, с. 3). Редагувала журнал колегія, про склад якої з самого журналу відомо небагато – відповідальним редактором у першому числі значиться в минулому актор Державного театру ім. М. Заньковецької, функціонер, а з 1926 року – ректор Харківського муздрамату Д. Грудина (в багатьох номерах видання він подає передові статті, нові рубрики відкривають його тексти, що підтверджує цей статус Д. Грудини впродовж всього існування «Мистецької трибуни»). Заступником головного редактора був Д. Альтшулер, який подавав стенограми пленумів, виступів партійних керівників.

Багато офіційних матеріалів і проблемних статей виходили за авторства Я. Кацанова. Колегія не приділяла багато уваги редагуванню. Досить часто в прізвищах авторів виникали помилки. Частина статей були підписані повноцінно, частина – криптонімами, інколи – прізвищем без ініціалу. Траплялися і статті без заголовку. Часто фото з вистав, якими ілюструвалися статті, не мали стосунку до її змісту. Візуально «багато ілюстроване видання» тяжіло до конструктивістської графіки. Фотографії акторів у ролях часто подавалися колажованими. У перший рік видання пропагувало фото сценографії (без акторів) і макету як джерело інформації про вистави. «Мистецька трибуна» мала кольорові, щоразу індивідуальні обкладинки, дизайнерська виразність яких часто-густо привертала увагу, окрім змістовності фото. Лише дві обкладинки прикрашали портрети акторів у ролях (перше число вийшло з портретом Г. Юри в ролі Малоштанга з «Диктатури»). Часто на обкладинці подавалися портрети пролетарських вождів, індустріальні пейзажі. Проте траплялися і портрети символів дореволюційної української культури – Т. Шевченка і М. Заньковецької.

«Мистецька трибуна» позиціонувалася як видання, в якому матеріали про театр подавали частіше практики виробництва, ніж відомі критики. Статті характеризувалися інформаційністю змісту. Фахова лексика була необтяжливою, адже видання було адресовано і робітникам сільського театру, і керівникам столичної опери, і ТРОМівцю, і глядачеві-робітникові. У першому півріччі про вистави писали оглядово, без елементів реконструкції, з перевагою змістово-класової оцінки репертуару. У назвах статей редакція вдавалася до мітингової риторики: «Акторство та актив театрів України! А чи немає у вас «лудовщини»¹», «Колективізм у критику», «Ми почали... Давайте далі». Водночас з тим, на початку відчувався дух експерименту з формою викладу проблемної статті. Зокрема, О. В. (ймовірно, Олексій Варавва), у вміщеному в № 4-5 журналу полемічному матеріалі «Про спеціалізацію театру» вдався до форми белетризованого діалогу умовного новатора Режисера та умовного конформіста Директора (О. В., 1930).

Ставка редколегії не на фахову, а на профанну робітничу критику відчутна вже у переліку авторів, серед яких лише зрідка присутні знані

театрознавці або дописувачі про театр – С. Гец, Б. Сіманцев, Л. Дмитрова, Л. Болобан, М. Евенлев. Лише один матеріал (про функціонування театрального музею ВУАН) подав до «Мистецької трибуни» П. Рупін. Характерно, що лідер дореволюційної оціночної критики в Україні, професор Харківського муздрамату І. Туркельтауб тут не друкувався. По одній-дві публікації зробили в журналі практики театру: режисери, актори, директори театрів – П. Вершигора, К. Діхтяренко, І. Земгано, С. Каргальський, С. Макаrenchенко, Л. Пясецький, Д. Ровінський, М. Рудзевич, І. Шахивець. Директор Вседонбаського театрального тресту І. Дорожній висвітлював роботу театру у своєму відомстві. Часто писали до журналу Д. Меєров, С. Сільванський, А. Соколовський, В. Чайка, А. Швидлер, професійний статус яких встановити поки не вдалося. Так само нам нічого невідомо про К. К. та В. Луппа (які коментували сценічне мистецтво Дніпропетровського). Б. Бродський подавав інформацію про театри, естраду і цирк в Одесі, Херсоні й Миколаєві. Мінімальний обсяг їх публікацій дає змогу припустити, що вони були місцевими репортерами або практиками сцени. Разом з тим, Д. Мосін-Вітгоф, який регулярно писав про Державний єврейський театр, з великою вірогідністю, був викладачем Харківського муздрамату.

У рубриці сатири і карикатури (останні доповнювали специфіку ілюстрованого видання) виступали автори під псевдонімами Ілько, Гридус, Потап Черешня (аналогія з дуже популярним в той час Остапом Вишнею).

Серед публікацій колективного авторства у «Мистецькій трибуні» – матеріали фахівців балету Г. Лерхе і М. Мономахова, митців драматичного театру і цирку Р. Мілявської, Б. Балабана, М. Броніна, представниці 1-ї ударної бригади Державної опери Дмитрієвої, бригадира ударної бригади Театру Читця на Донбасі О. Кобця, представників Сталінського² колективу Васермана, Воротничука, Едельштейна. Інша категорія колективних авторів – бригади «Мистецької трибуни», першими і найбільш активними серед яких були А. Чернявський і С. Кармазін (А. Чернявський часто писав для видання сам). У 1931 році наповнювати журнал матеріалами допомагали Касьян, Животівська, Даньшев, а також М. Хайкін, П. Анісімова, С. Цвіт-

¹ ЛУД – Лівобережна українська драма.

² Сталіно – нині Донецьк.

ков. Судячи з «усеядності» тем, за які бралися робітники, їх бригади виконували функції інспекторів підприємств – писали про стан підготовки до перевиборів рад або колумов (колективний договір), про шефство заводів над театрами і про діяльність муздрамину.

Показовою є гендерна тенденція серед робітничих кореспондентів. На відміну від фахової критики, до бригад регулярно входили жінки.

Вже у четвертому номері журналу було вміщено програмну статтю С. Сільванського про колективну критику вистав як нагальну вимогу часу. Автор констатував: «За робітника висловлюється <...> рецензент, який часто свої художні критерії вибудовує з ідеалістичних джерел буржуазного мистецтвознавства» (Сільванський, с. 8) і пропонує «знищити інститут рецензентів» (Сільванський, с. 9). Маніфест і методику критики «Мистецької трибуни» автор сформулював так: «Робітника не можуть цікавити думки окремих рецензентів, робітникові не треба оцінювати гру окремих акторів, така оцінка цікава лише тим, кого вона стосується. <...> мусить цікавити лише така критика, що зможе об'єктивно і по марксистськи освітити йому роботу театру» (Сільванський, с. 9). Цікаво, що вже наступного року автор нотаток «Мистецько-творче життя “Березоля”» свідчив: «При театрі організовано також рецензентський гурток, в якому працює 25 чол. робітників з підприємств» (М. Ж., 1931).

Д. Грудина нарікав: «Жодне підприємство, жодне виробництво не може вести нормально своєї роботи, коли у нього нема сталих, постійно зв'язаних кадрів. Плинність (текучість) співробітників “М. Т.” безумовне зле відбивається на роботі. Не можна такими нестійкими “кадрами” вести ані виховної роботи, ані заходів щодо підняття їхньої (дописувачів) кваліфікації, ані здійснювати пляну» (Грудина, «Мистецька трибуна», 1930, с. 3). Опосередковану відповідь на запитання чому журнал припинив виходити, знаходимо в словниковому гаслі «Критика театральна» О. Клековкіна: «Надзвичайно багато надій у створенні такого резонансу (що відповідав би політичним тенденціям і театральній справі пролетарської партії), – Лесь Курбас, цит. за О. К.) – покладалося на робітничу критику, теа-робкорів (театральних робітничих кореспондентів), колективну і масову критику, однак, за відсутності достатньої кількості навичок

і вмінь, з цим завданням вони не впоралися» (Клековкін, 2021, с. 73).

Найпоширенішими рубриками і жанрами «Мистецької трибуни» були: передові статті, у яких формувався офіційний дискурс про театр; дискусійні статті (часто переходили в іншу рубрику «Наша трибуна»); статті про проблеми театральної освіти; огляди гастролей українських, російських, грузинських та білоруських театрів; театри на засівній компанії; розвідки про театр за кордоном; рецензії на вистави; матеріали з технології сцени; рубрика, матеріали якої були покликані привернути увагу до здирництва і шкідництва на театральному виробництві («На чорну дошку»); сатира, фейлетони, карикатури, некрологи; бібліографія; хроніка подій; реклама (на внутрішніх обкладинках друкувалися повний склад, репертуар театрів, афіші прем'єрних вистав – оголошення були платними, редакція була в них комерційно зацікавленою). Рубрика «Літературна сторінка робмисівця», на думку редколегії, була призначена для творів у жанрах: «Художній нарис, вірш, оповідання, вдала епіграма чи частівка, уривок більших творів – повість, роман, – увесь той багатий естрадний матеріал, що його, здебільшого, пише собі сам робмисівець, багатий літературний матеріал наших стінгазет, спогади і вражіння» («З олівцем по чужих шпальтах», 1930, с. 18).

Позиціонування журналу «Мистецька трибуна» по відношенню до традицій українського театру попередньої доби найвиразніше проступило у трьох публікаціях. Редакційна стаття – вирок «контрреволюціонеру» Сергієві Єфремову як головному обвинувачувальному в сфабрикованій спецслужбами справі СБУ – містила в собі такий брутальний пасаж проти традицій дореволюційного українського театру: «...який театр мислить собі оцей курячий ідеолог української контрреволюції в “визволеній” Україні. Що більше задовольнить його щиро національні почуття. Гриць з чуприною та пляшкою горілки біля матні, чи голісінька Пріська на взірць паризького рев'ю? Які національні танки будуть у “справжній” Україні: гопак у присядку, чи може українізований фокстрот?» («Визволителі...», 1930).

Петро Вершигора, характеризуючи невдалі підходи режисерів до п'єси «Диктатура», вдавався до образливої аналогії: «Другі театри теж пішли по лінії найменшого опіру матеріалові, <...> а де хто одягом з костюмерні Старицького, солон'я-

ними стріхами і перуками, стриженими під “макітру”, розв’язував проблему спілки робітників і селян» (Вершигора, 1930).

Суцільно проти «назадницької» традиції українського театру було спрямовано статтю М. Шліосберга про висновки кваліфікаційної комісії, яка атестувала робітників мистецтва на півострові Крим: «Тут, далеко від національного ока, вони чинять такі діла, що їх можна розглядати лише, як шкідництво: “Циганку Азу”, “Запорожець за Дунаєм”, “Ой, не ходи, Грицю”, вони подають кримському населенню, як “українську культуру”. Вони уявляють собі український театр не інакше як “зі співами та танками”, в безсоромному “малоросійському вигляді”. Ціла низка робітників виявила обурливу неосвідомленість про існування театрів “Березіля” та “Франка”, визнаючи єдиним “українським” театром театр “Батька Садовського»» (Шліосберг, 1930). Показовими у цій цитаті є і вкрай негативна опосередкована характеристика Першого українського стаціонарного театру М. Садовського, і фактичне визнання, що пролетаріат Криму у 1930 році залюбки дивився традиційні українські постановки.

Рубрика, найвлучнішою назвою для якої було б «На чорну дошку» (за аналогією з назвою однієї з публікацій («На чорну дошку рвачів “Теа-Джазу”», 1931), була покликана до життя появою в лексиконі радянських громадян слова «самокритика». Академічне видання фіксує активне впровадження його в риторику драматургів-функціонерів І. Микитенка, І. Кулика у 1929-1930 роках («Театральна культура України», 2023. Т. 2, с. 218). Ця рубрика в «Мистецькій трибуні» ставала дедалі більш наповненою матеріалами, що роздмухували в робко-рах і особливо в представниках творчих колективів темні імпульси «павликів морозових». Показовим у цьому сенсі є виступ частини творчого колективу Лівобережної української драми проти свого директора («В ЛУД’і не все гаразд», 1931) і написана від редакції під криптонімом Ол. А. стаття-провокація до викриття (доносів на) своїх колег і колективної самокритики – «Акторство та актив театрів України! А чи немає у вас “лудовщини”?» (Ол. А., 1931). На відміну від сторінки сатири, де проблеми в театральній сфері не персоніфікувалися у прізвищах реальних працівників, рубрика з умовною назвою «На чорну дошку» перетворювала «Мистецьку трибуну» на загрозливий для всіх митців і керівників закладів культури чи педагогів

мистецьких вишів «репресивний» друкований орган. Після спрямованих на конкретних завпостів, директорів, головних художників, акторів обвинувачень у розкраданнях, зловживанні родинними зв’язками на підприємстві, публічно засвідчених контрреволюційних поглядах, з кожним числом «Мистецької трибуни» серед діячів сцени зростає страх також бути звинуваченими. Сьогодні вже важко зрозуміти, чи мав рацію Робкор у своїй нищівній статті-сигналі про директора Київської державної опери, чи це було просто зведення рахунків, адже стаття завершувалася по суті виразом керівникові: «Хто за це несе відповідальність? Хто винен, що маси театру було цілком відсунуто від участі в підготовці вистави. Чи не занадто дорого стоять державі ці “наради” в кабінеті директора Київської опери?» (Робкор, 1931).

Водночас з тим, редколегія журналу, не бажаючи того, фактично залишила нам портрет середньостатистичного працівника театру тринадцять років потому після більшовицького перевороту: і цей портрет, як, до прикладу, актора Російського драматичного театру 2-го об’єднання, не завжди був співчутливим до радвлади: «... в театрі мав місце й ганебний випадок: актор театру Любімов категорично відмовився підписати угоду соцзмагання, мотивуючи, що це “дитяча гра”, на постанову загальних зборів, щодо відрахування одноденного заробітку на користь Палацу Мистецтв, підняв галас, що жити не дають, “душать”, “воздуха нема”» (В. В., 1931).

На сторінках журналу досить часто виникала полеміка з іншими виданнями або покликання на них. За браком матеріалів власних кореспондентів, редакція, наприклад, подала статтю про дві постановки «Коммольців», посилаючись на газету «Пролетарська правда». В одному з перших номерів було вміщено привітання «Мистецької трибуни» редактором видання «Радянське мистецтво» Кравченком. В іншому – рекламу єдиного в УРСР місячника масової музичної роботи «Музика – масам». У № 3 за 1931 рік було вміщено редакційне оголошення «На шпальтах низової преси»: «З цього номеру “М. Т.” систематично даватиме на своїх сторінках огляд низової преси підприємств та установ, де працюють робітники мистецтва. Мета цих оглядів – давати керівні вказівки низовій пресі, як перебудувати свою роботу відповідно до умов реконструктивної доби, виправляти на ходу хиби й помилки в роботі багатотиражних

і стінних газет...» (Гид, 1931). У наступних номерах наочно подавалися і аналізувалися сторінки «малотиражек» в оригінальних верстках (органу київської кінофабрики «Об'єktiv», стінної газети Державного єврейського театру «Прожектор», газета робітників Харківської державної опери «Радянська опера»).

У надрукованих в «Мистецькій трибуні» матеріалах тенденційно продовжилася театральна дискусія 1929 р., головним об'єктом критики в якій став Лесь Курбас і його театр «Березіль». Театрознавиця Г. Ботунова писала про взаємини двох театральних діячів і керівників: «Однією з причин небажання режисера працювати в муздраміні могло бути й особисте несприйняття ним керівництва інституту, насамперед, ректора Д. Грудини, представника ВУСПівської критики, яка різко засуджувала творчу діяльність театру “Березіль” та особисто Леся Курбаса» (Ботунова Г., с. 63). Тож не дивно, що в очолюваному ним журналі Д. Грудина продовжив системно завдавати удару по репутації Леся Курбаса як автора методики виховання актора і режисера та сценічного практика. Для розуміння інтенцій редакційної колегії «Мистецької трибуни» важливим є той факт, що перший номер був присвячений десятиріччю Театру ім. І. Франка. Тоді як «Березоль» не було присвячено жодного. Втім, саме «Березіль» більше за інші колективи, висвітлювався у поточних матеріалах на сторінках видання (20 публікацій). «Наздоженали» його в рейтингу «Мистецької трибуни» лише Київський державний театр ім. І. Франка, Одеський державний драматичний театр, Перший драматичний театр ім. Т. Шевченка, Державна українська опера (по 14 публікацій про кожен театр).

У першому номері журналу було вміщено відповіді на запитання, якою вони бачать «Мистецьку трибуну», поета М. Семенка («Його завдання – покласти край мистецькій сплячці»), пролетарських драматургів І. Микитенка («“Мистецька Трибуна” повинна <...> допомогти тим, хто помилявся, знайти правдивий шлях, а нікчемних -- примусити звільнити місце для тих, хто може творити пролетарське мистецтво»), Я. Мамонтова («“Трибуна мусить передусім давати широку інформацію про мистецьке життя України, всього Радянського Союзу і закордону»), одразу трьох вихованців «Березоля»: В. Василька («щоб „Мистецька Трибуна” – був живим, масовим, цікавим, різноманітним і актуальним журналом; щоб він не відставав у темпах своєї роботи від темпу со-

годнішнього дня; щоб він якнайтісніше зв'язався з великою масою нового глядача, що прийшов до театру за часів революції, щоб регулярно виходив і був дешевий та приступний ціною»), Й. Гірняка («...ми, робітники мистецтва, вітаємо новий журнал – наш журнал – і обіцяємо йому найширшу підтримку»), М. Крушельницького («Журнал має відігравати ролю організатора суспільної думки пролетарського активного свідомого читача, а так само розшифровувати формальні шляхи розвитку театрив не лише для читача, а й для саміх театрив»). Висловив своє побажання редколегії і сам Лесь Курбас, який висловив сумнів у реальності справи створення журналу, що об'єктивно відобразить мистецьке життя: «З того дня, коли новий журнал за відомими провінціальними харківськими традиціями стане на шлях безпринципности мистецької, почне приписувати незаслужені балі митцям та стане займатися дрібною дипломатією, роля його безславно скінчиться як і його попередників» («Ми починаємо...», 1930, с. 1).

Наступна публікація, в якій фігурував театр «Березіль», вийшла на початку літа – стаття В. Чайки про «перебудову пролетарської художньої самодіяльності» для «виконання завдань художнього агітпропа» (Чайка, 1930). Автор іронізує з проблем «березильців» у комунікації з робітниками, вдаючись до інтонації повчання Л. Курбаса: «Треба організувати виступ арбітра – пролетаря. Треба дійти з ним спільної мови. Вивчати мову його, а разом ще інтенсивніше вчити його нашої мови, бо ми ж митці-професіонали. Тоді не треба буде т. Курбасу говорити, що „Диктатури критика не прийме, „бо це не буде “просто”, а тому мило робочому серцю”» (Чайка, 1930). Втім, завершив В. Чайка статтю комплементарним цитуванням очільника «Березоля»: «Мистецтво і в самодіяльному гуртку мусить бути, як каже т. Курбас, “тяжкою роботою, як добування вугілля у шахті”» (Чайка, 1930).

У серпні в «Мистецькій трибуні» вийшла перша повноцінна рецензія, присвячена саме березильській постановці – «Диктатура». Її автор П. Вершигора був випускником Одеського муздраміну і працював актором та режисером на Київській кіностудії. Рецензія вийшла після відомого громадськості факту неприйняття трактування його твору І. Микитенком і кількох негативних публікацій про нову постановку Л. Курбаса. Рецензент газети «Пролетар» В. Морський вважав п'єсу недосконалою, але й виставу незадовільною, наголошуючи на відсутності в роботі Л. Кур-

баса політичної заостреності. Спровокувала ж П. Вершигору на написання першого в «Мистецькій трибуні» аналітичного дослідження про виставу (обсягом 4 сторінки) рецензія Г. Шевльова (під цим псевдо дебютував у театральній критиці студент-лінгвіст Ю. Шевельов) у журналі «Радянський театр» (1931, № 1). П. Вершигора вважав нову драму І. Микитенка фальшивою. Рецензентський підхід автора П. Вершигора у першій частині статті назвав «накидуванням низки обвинувачень і в політичних і в художніх гріхах» та «анархією думок» (Вершигора, 1930, с. 12). У другій частині П. Вершигора, акцентуючи увагу не лише на задумі, а й на його реалізації в мізансценах, художньому світлі, назвав попередні постановки «Диктатури» режисерами М. Терещенком і В. Васильком слабкими, такими, що паразитували на авторському тексті. В їх оцінці рецензент цілком збігається і з Л. Курбасом, і, парадоксально, з Ю. Шевельовим. У третій частині П. Вершигора наголосив на тому, що театр «Березіль» став першим, який спромігся редагувати невдалу п'єсу. У заключній частині статті автор аналізував засоби втілення Л. Курбасом переосмисленого ним матеріалу та наголосив на позитивному ставленні до еkleктизму постановки. Згідно з декларованими у статті С. Сільванського правилами не характеризувати гру окремих акторів, П. Вершигора, проте, дав детальний аналіз функцій кожного з основних персонажів у постановці та сценічних планів, в яких їх вирішено. Фактично, публікація П. Вершигори у «Мистецькій трибуні» стала значною підтримкою репутації Л. Курбаса як провідного режисера України і однією з перших (на рівні з оцінкою Л. Болобаном «Диктатури» як подвійної перемоги у журналі «Радянський театр» 1930 р.), що розцінювали виставу в «Березолі» як тріумф.

Показово, що не лише Л. Курбас, а й «березильці» не друкувалися у «Мистецькій трибуні» (за винятком статті К. Діхтяренка про виступи «Березоля» у шахтарів у жовтні 1930 і публікації влітку 1931 року колишнього молодотеатрівця Л. Болобана про агітаційні вистави «Березоля»). Все це давало підстави редакторові через сім місяців після заснування журналу ображено натякати: «Зовсім не пишуть наші кваліфіковані режисери <...>. Дехто, правда, задекларував у першому числі “М. Т.” “важливість”, “кончу потребу” нашого журналу... та й по всьому... <...> невідомі нікому й причини такого ігнорування свого професійно-

го органу кваліфікованими майстрами» (Грудина, «Мистецька трибуна», с. 2).

У першому числі журналу в 1931 році редакція одразу привертала увагу до недоліків ідеологічної роботи «Березоля». Зіставляючи стан підготовки до перевиборів рад у низці театрів і цирку, В. Мосін-Відгоф писав: «У “Березолі” кампанія проходить незадовільно <...> розгортається мляво й з великим запізненням» (Мосін-Відгоф, 1931).

Упродовж існування редакція «Мистецької трибуни» демонструвала як зацікавленість діалогом з колективом «Березоля», так і різке охолодження стосунків з «курбасівцями». Та, зрештою, насамкінець активно формувала і самому режисеру, і учням Леся Курбаса імідж класово підозрілих, а отже – відіграла роль у підготовці сприятливого ґрунту для подальшого усунення Леся Курбаса від керівництва театром. У двох числах журналу в лютому 1931 року Д. Грудина в різкій формі критикував не лише «Березиль», а й редакційну політику журналу, який, вочевидь, вважав основним конкурентом «Мистецької трибуни», – «Радянський театр».

Розлогу статтю, в якій Д. Грудина через учня Л. Курбаса М. Верхацького зводить рахунки з ним самим, написано з інтонацією доносу: «У “Радянському театрі” № 3-5 за 1930 рік маємо появу нового Стаканчика із старими рецептами “негайної реформи” театру» (Грудина, «Стаканчик з Березоля», 1931, с. 17). Використавши у статті наскрізну аналогію між підданим критиці колегою і антисоціалістичним героєм вистави «Народний Малахій», Д. Грудина екстраполював гнів «трудящих» з персонажа вистави театру «Березиль» на М. Верхацького. Для вагомості своєї оцінки редактор починає статтю з цитати з промови М. Скрипника: «Нам не треба схоластиків, маніпуляторів і спекулянтів, що теоретичними “ухищрениями” хотять нас одірвати від практики...» (Грудина, 1931, с. 17). Тональність цієї статті вибивається зі стилю «Мистецької трибуни» одверто брутальним тоном розмови з представниками впливового державного театру: «У формуванні мистецтва театру беруть участь такі рушійні сили, як свідомість (та що ви кажете?! Д. Г.) <...> Ви бачили аристократа! <...> Верхацький, проте, сміливішає і, хоч і з чужого голосу – на жаль, свого учителя – співає таке...» (Грудина, «Стаканчик з Березоля», 1931, с. 17-18). Як писала Н. Губрій, Д. Грудина «пішов у наступ, використовуючи політичні маркери тієї доби» (Губрій, 2018, с. 181). Аргументація ре-

дактора була спрямована на обвинувачення учня Л. Курбаса в дуже тяжких гріхах: поверхневого знання праць вождів пролетаріату, зловживання «ідеалізмом, формалістикою, механістичністю», в тому, що метод театру «Березіль» М. Верхацький вбачає у філософії, у відриві від зв'язку з волею мас трудівників. Завершує статтю Д. Грудина погрозою: «За “Березіль” взагалі, як і за його систему, ми дозволимо собі взяти слово іншим разом» (Грудина, 1931, с. 20). У «Мистецькій трибуні» такої редакційної статті не було надруковано, але в цьому ж році Д. Грудина вступив у полеміку з М. Верхацьким на сторінках «Радянського театру». А завершення його антиберезільська позиція набула у статті Д. Грудина в московському виданні «Театр и драматургия» у 1934 році.

Через півмісяця після статті «Стаканчик з Березоля» Д. Грудина виступив у «Мистецькій трибуні» проти способу ведення справ у редакції «Радянського театру». До основних зауваг редактор відносив: розмиту програму («...діапазон програмових і “персональних” настанов журналу – досить широченький. А коло спеціальних завдань, якщо не рахувати “емоцій” (як основного завдання), досить таки вузьке» (Грудина, «Радянський театр», 1931)); часту зміну редакційного «керунку»; вкрай не регулярне видання нового числа журналу; відсутність у харківському виданні матеріалів про театри з інших міст України; акцент на статті теоретиків театру («вельми академічні статті Білокриницького, Шевченка <...>, “профессора” Палфьорова»); непривабливий дизайн («Увесь журнал має якийсь сіруватий колір ... Тон його нуднуватий»). По суті, Д. Грудина визнає, що тон у виданні задає Лесь Курбас, проте гідного опонента в дискусії на сторінках «Радянського театру» він не має, а тому «невідомо, куди він прийде» (Грудина, «Радянський театр», 1931).

Видавнича криза «Мистецької трибуни» виявляла себе поступово. Дедалі наполегливіше редакція подавала до видання оголошення із закличками до робітників мистецтва оформлювати передплату журналу, при цьому неодноразово вибачаючись за те, що пошта не доставляла журнал до адресатів, або – за затримку виходу нового числа з друку. 14 жовтня 1930 редакція оголосила проведення читачької конференції «Мистецької трибуни», втім, оскільки інформації про її підсумки наступне число не містить, можна припустити, що задумана конференція не відбулася. І. Полянська зазначила, що журнал «В окремих статтях, зокрема в оцінці

й популяризації Асоц. художників Червоної України та АРМУ, припустився помилок» (Полянська, 2018). Можна припустити, що саме критика редакційної політики видання «згори» у поєднанні з постійним браком авторів і матеріалів, призвели до того, що у липні 1931 року вийшло останнє, 12 (33), число «Мистецької трибуни».

Висновки. Дослідження виявило пріоритетність висвітлення у журналі профспілки «Робітників мистецтв» «Мистецька трибуна» постановок творів радянських авторів; класову симпатію редакторів видання до робітничо-селянських театрів, ТРОМів; прагнення витіснити зі шпальт видання «інститут рецензентства» та протиставити йому бригадну робітничу критику (не принесло результатів). Аналіз низки публікацій, присвячених театру «Березіль» допоміг уточнити професійні стосунки Л. Курбаса і Д. Грудина поміж театральним диспутом 1929 року і наклепницькою публікацією Д. Грудина «Против “курбасовщини” в театре» у 1934 році. У ході дослідження було виявлено, що ставлення редакції «Мистецької трибуни» до органів робітничої преси було наставницьким, тоді як проти політики журналу «Радянський театр» видання системно спрямовувало свою критику. Дореволюційна українська театральна культура знаходила виявлення на сторінках «Мистецької трибуни» лише у формах заперечення. Особливостями жанрової палітри стала перевага дискусійних статей над рецензіями, відсутність жанру інтерв'ю, поступове витіснення інформативних матеріалів статтями-сигналами щодо «контрреволюціонерів» у радянському театрі. Від другої половини 1930 року спосіб письма про театр в «Мистецькій трибуні» ставав дедалі агресивнішим, висвітлення мистецьких питань у журналі поступалося вульгарно пропагандистським інструментам впливу на масову аудиторію. В плані тенденційності, офіційності матеріалів «Мистецька трибуна» стала одним з об'єктивних маркерів стосунків преси і театру, преси і соціуму на початку 1930-х рр.

Джерела та література

Ботунова, Г. (2017). Театральна освіта у Харкові: від драматичної школи до національного університету. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917-2017* : мала енциклопедія : у 2 т. / Харків. нац. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. Т. 2. С. 11-150.

- В. В. (1931). Любимову не довподоби. *Мистецька трибуна*, № 9. С. 11.
- Вершигора, П. (1930). Плюси і мінуси. *Мистецька трибуна*, № 12-13. С. 12-15.
- «Визволителі...» (1930). *Мистецька трибуна*. № 3, С. 1.
- В ЛУД'ї не все гаразд (1931). *Мистецька трибуна*. № 9, С. 10.
- Гид (1931). На шпальтах низової преси. *Мистецька трибуна*. № 3, С. 24.
- Грудина Д. (1930). Про «Мистецьку трибуну». *Мистецька трибуна*. № 15, С. 2-3.
- Грудина, Д. (1931). «Радянський театр». *Мистецька трибуна*, № 4. С. 12-14.
- Грудина, Д. (1931). Стаканчик з Березоля. *Мистецька трибуна*, № 3. С. 17-20.
- Губрій Н. (2018). Творче становлення Михайла Верхацького як теоретика театру: його дискусія з Дмитром Грудиною на шпальтах харківської преси (1930-ті роки). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, № 18. С. 174-185.
- З олівцем «по чужих шпальтах». (1930). *Мистецька трибуна*, № 10. С. 18-20.
- Історія українського театру* (2009) : у 3 т. / за ред. Г. Скрипник. ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Т. 2. 876 с.
- Клековкін, О., Бентя, Ю., Кулінська, С. (2023). *Театральна культура України: матеріали до історичного словника* : у 2 т. Київ : ПСМ НАМ України. 2 т.
- Клековкін, О. (2021). *Соціалістичний реалізм: словник*. Київ : Арт-економі. 144 с.
- М. Ж. (1931). Мистецько-творче життя «Березоля». *Мистецька трибуна*, № 4. С. 22-23.
- Ми почали... давайте далі (1931). *Мистецька трибуна*, № 1. С. 1-2.
- Ми починаємо. Яким буде наш журнал (1930). Інтерв'ю з М. Семенком, Л. Курбасом, В. Васильком, Й. Гірняком, М. Крушельницьким, Я. Мамонтовим... *Мистецька трибуна*, № 1. С. 2-5.
- Мосін-Відгоф (1931). Харків. У «Березолі». *Мистецька трибуна*, № 1. С. 12.
- На чорну дошку рвачів «Тea-Джазу» (1930). *Мистецька трибуна*, № 13. С. 33.
- О. В. (1930). Про спеціалізацію театру. *Мистецька трибуна*. № 4, С. 10-11.
- О. В. (1930). Про спеціалізацію театру. *Мистецька трибуна*. 1930, № 5. С. 8-9.
- Ол. А. (1931). Акторство та актив театрів України! А чи немає у вас «лудовщини»? *Мистецька трибуна*, № 9. С. 10-11.
- Полянська, Н. І. (2018). Мистецька трибуна. *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол. : І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. Режим доступу : <https://esu.com.ua/article-64676>
- Робкор. (1931). Наслідки кабінетних нарад. *Мистецька трибуна*, № 6. С. 32.
- Сільванський, С. (1930). Колективізм у критику. *Мистецька трибуна*. № 4, С. 8-9.
- Чайка, В. (1930). Лицем до пролетарської художньої самодіяльності. *Мистецька трибуна*, № 8-9. С. 6.
- Шліосберг, М. (1930). Національна безсоромність (Лист з Криму). *Мистецька трибуна*, № 6. С. 20.

References

- Anonym (1930). My pochinaemo. Yakym bude nash zhurnal. Interviu z M. Semenkom. L. Kurbasom, V. Vasylkom, Yo. Hirniak, M. Krushelnytskyi, Ya. Mamontov [We begin. What will our journal be like? Interviews with M. Semenko, L. Kurbas, V. Vasylko, Yo. Hirniak, M. Krushelnutskyi and Ya. Mamontov]. *Mystetska trybuna*, Nr.1. S. 2-5. [in Ukrainian]
- Anonym (1931). My pochaly... davaite dali [We started... Come on continue]. *Mystetska trybuna*, Nr.1. S. 1-2. [in Ukrainian]
- Anonym (1930). Na chornu doshku rvachiv «Tea-Jazzu» [Put the “Tea-Jazz” grabbers on the wall of shame]. *Mystetska trybuna*, Nr.13. S. 33. [in Ukrainian]
- Anonym (1931). V LUDi ne vse harazd [Not everything is good in the LUD]. *Mystetska trybuna*, Nr.9. S. 10. [in Ukrainian]
- Anonym (1930). «Vyzvolyteli»... [«Liberators»...]. *Mystetska trybuna*, Nr. 3. S. 1. [in Ukrainian]
- Anonym (1930). Z olivtsem to chuzhykh shpaltakh [With a pencil through the pages of other editions]. *Mystetska trybuna*, Nr. 10. S. 18-20. [in Ukrainian]
- Botunova. H. (2017). Teatralna osvita u Kharkovi: vid dramatychnoi shkoly do natsionalnoho universytetu [Theatre education in Kharkiv: from drama school to national university]. In Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. 1917-2017: mala entsyklopediia. In 2 vols. Vol. 2. Kharkiv: ‘Vodnyi spektr GMP’ Publishers. S. 11-150. [in Ukrainian]
- Chaika, V. (1930). Lytsem do proletarskoi khudozhnioi samodiialnosti [Facing the proletarian amateur art activity]. *Mystetska trybuna*, Nr. 8-9. S. 6. [in Ukrainian]
- Hrudyna, D. (1930). Pro “Mystetsku trybunu” [On “Mystetska trybuna (Artistic Tribune)”]. *Mystetska trybuna*, Nr. 15. S. 2-3. [in Ukrainian]
- Hrudyna, D. (1931). Radianskyi teatr [Soviet theatre]. *Mystetska trybuna*, Nr. 4. S. 12-14. [in Ukrainian]
- Hrudyna, D. (1931). Stakanchyk z «Berezolia» [Stakanchyk of the «Berezil» Theatre]. *Mystetska trybuna*, Nr. 3. S. 17-20. [in Ukrainian]
- Hubry, N. (2018). The creative formation of Mykhailo Verkhatsky as a theorist of the theater: his discussion with Dmytro Grudyna on the pages of the Kharkiv press (1930s). *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theater, Film and Television*. Nr. 18. S. 174-185. [in Ukrainian]
- Hyd (1931). Na shpaltakh nyzovoi presy [On the pages of factory newspapers]. *Mystetska trybuna*, Nr. 3. S. 24. [in Ukrainian]

- Klekovkin, O. (2021). *Sotsialistychnyi realism. Slovnyk* [Socialist Realism. Dictionary]. Kyiv: Art-Economy. [in Ukrainian]
- Klekovkin, O., Bentia, Yu. & Kulinska, S. (2023). *Teatralna kultura Ukrainy. Materialy do istorychnoho slovnyka* [Theatrical Culture of Ukraine. Materials for the Historical Dictionary]. Kyiv: IPSM NAM Ukrainy. [in Ukrainian]
- M. Zh. (1931). Mystetsko-tvorche zhyttia "Berezolia" [Artistic and creative life of the "Berezil" Theatre]. *Mystetska trybuna*, Nr. 4. S. 22-23. [in Ukrainian]
- Mosin-Widhoff V. (1931). Kharkiv. U "Berezolia" [Kharkiv. Having visited the "Berezil" Theatre]. *Mystetska trybuna*, Nr. 1. S. 12. [in Ukrainian]
- O. V. (1930). Pro spetsializatsiiu teatru [On specialisation of the theatre]. *Mystetska trybuna*, Nr. 4. S. 10-11. [in Ukrainian]
- O. V. (1930). Pro spetsializatsiiu teatru [On specialisation of the theatre]. *Mystetska trybuna*, Nr. 5. S. 8-9. [in Ukrainian]
- Ol. A. (1931). Aktorstvo ta aktyv teatriv Ukrainy! A chy nemaie u vas "ludovshchyny"? [The acting fraternity and activists of the theatres of Ukraine! Do you have any "ludovshchyna"?]. *Mystetska trybuna*, Nr. 9. S. 10-11. [in Ukrainian]
- Polianska, N. I. (2018). Mystetska trybuna [Artistic Tribune]. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskiy, M. H. Zhelezniak et al. (Eds.), *Entsyklopedia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. <https://esu.com.ua/article-64676> [in Ukrainian]
- Robkor (1931). Naslidky kabinetnykh narod [Consequences of chamber discussions]. *Mystetska trybuna*, Nr. 6. S. 32. [in Ukrainian]
- Skrypnyk, H. (Ed.) (2009). *Istoriia ukrainskoho teatru* [The History of Ukrainian Theatre]: in 3 vols. Vol.2. Kyiv: 'M.T. Rylskiy' Institute of Art History, Folklore Studies and Ethnology. [in Ukrainian]
- Silvanskyi, S. (1930). Kolektyvizm u krytyku [Bring collectivism into criticism]. *Mystetska trybuna*, Nr. 4. S. 8-9. [in Ukrainian]
- Shliosberg, M. (1930). Natsionalna bezsornnist (Lyst z Krymu) [National shamelessness (A letter from the Crimea)]. *Mystetska trybuna*, Nr. 6. S. 20. [in Ukrainian]
- V.V. (1931). Liubymovu ne do vpodoby [Liubymov does not like it]. *Mystetska trybuna*, Nr. 9. S. 11. [in Ukrainian]
- Vershyhora, P. (1930). Plusy i minusy [Pros and cons]. *Mystetska trybuna*, Nr.12-13. S. 12-15. [in Ukrainian]

Julia Shchukina

«Mystetska Trybuna (Artistic Tribune)» fortnightly (1930-1931): features of its positioning among other theatre-related periodicals

Abstract. The *Aim* is to find out the peculiarities of positioning of the «Mystetska Trybuna (Artistic Tribune)» fortnightly, the printed body of the «RobMys» (Trade Guild of Artistic Workers). The **Research Methodology** includes systems, comparative, statistical, classification and content analysis methods, analysis, synthesis, generalisation, as well as the rating procedure. For the study, all 864 materials published in the «Mystetska Trybuna» were frontally reviewed and partially analysed. The **Research Novelty** consists in the fact that for the first time the place of publications about the theatre in this mouthpiece was established; the circle of authors classified in accordance with professionalism or profaneness in criticism was identified. The analysis of a number of articles about the «Berezil» theatre helped to clarify the professional relations of Les Kurbas and Dmytro Hrudyna between the theatrical dispute of 1929 and the publication of slanderous article «Protiv "kurbasovshchyny" v teatre (Against Kurbasovism in the Theatre)» by D. Hrudyna in the Moscow illustrated magazine «Teatr i dramaturgiia (Theatre and Dramatic Art)» in 1934. **Conclusions.** «Mystetska Trybuna» was primarily a theatre studies magazine, not an art studies one. The study revealed the priority of the magazine's coverage of productions of works by Soviet authors; the class sympathy of the publication's editors for the workers' and peasants' theatres, TROMs (theatres of young workers); the desire to displace the «institution of reviewing» and oppose it with brigade workers' criticism (did not bring results). The attitude of the editors of «Mystetska Trybuna» to the organs of the workers' press was approving, mentoring, while its publications systematically directed its criticism against the policy of «Radianskyi teatr (Soviet Theatre)» bimonthly. Pre-revolutionary Ukrainian theatre culture found only sarcastic denial on the pages of «Mystetska Trybuna». The peculiarities of the genre palette of materials in the magazine were the predominance of discussion articles over reviews, the absence of the interview genre, and the gradual displacement of informative materials by signal articles unmasking «counter-revolutionaries» in the Soviet theatre.

Keywords: theatre analytics, theatre criticism, theatre studies, theatrical editions, genres of theater criticism, theatre culture of Ukraine, «Artistic Tribune», Dmytro Grudyna, Les Kurbas, «Berezil» theatre.

Сухорукова Карина Сергіївна,
доктор мистецтва, старший викладач кафедри
сценічної мови. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Karyna Sukhorukova,
Doctor of Arts, Senior Lecturer of Stage Language
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
University of Theatre, Cinema and Television,
Kyiv, Ukraine

СЦЕНІЧНА МОВА В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРІВ: СУЧАСНІ ПЕДАГОГІЧНІ ВИКЛИКИ

Анотація. *Мета статті* – зробити аналіз та систематизувати характерологічні властивості методологічних принципів, що їх мають дотримуватися молоді педагоги сценічної мови в контексті професійної підготовки акторських курсів. **Методологія дослідження.** У статті використаний метод наукових фактів, що допомагає аргументовано висвітлити проблематику шляхом емпіричного досвіду. Також застосовані методи спостереження та порівняння як планомірного накопичення й систематизації судження про навчальні форми рольової моделі співіснування педагог-студент. Зрештою, відбулося звернення й до методів аналізу та експерименту, що допомогли виявити ключові етапи навчання педагогів-початківців, встановити взаємозв'язок варіативності підходів, їх професійної ефективності. **Наукова новизна** дослідження полягає в детальному аналізі основних параметрів, що забезпечують функціонування унікальної в змістовній сутності та самодостатньої в емпіричній реалізації дисципліни «Сценічна мова». Визначення цих дефініцій продукує переінакшення звичних професійних формацій навчальної практики. Лімітована кількість дослідницько-методичної бази сприяє висвітленню проблематики театральної педагогіки в класі сценічної мови на етапі сучасного розвитку. У статті описані концепції, надані рекомендації, сформульований план дії для молодих викладачів. Водночас виявлені проблемні та позитивні аспекти в роботі над сценічною мовою впродовж навчання акторів у профільному мистецькому університеті. **Висновки.** Зазначена типологія теоретико-практичної моделі навчання містить раціонально апробований принцип, що є актуальним у вихованні молодих акторів. Творчо-виконавський рівень мовно-голосової оснащеності виконавців, варіативність в арсеналі їх навичок залежить від театральних традицій, системності, яку сповідує викладач-сценмовник. Тому навчання має здійснюватися не як одноманітна дія, а як пошуки потенціально результативних напрямів у педагогічно-студентському осередку.

Ключові слова: педагог-початківець, сценічна мова, заняття, завдання, акторський курс.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. На сучасному етапі розвитку театральної педагогіки виникає потреба переосмислення усталених традицій сценічно-мовного виховання акторів драматичного театру та кіно. У ретроспекціях напрацьованих прийомів відбувається певна девальвація, спричинена впливом новосформованих форм виконавського професійного існування. Як справедливо зазначає одна

із фахівчинь, « <...> подеколи методичні й практичні способи для виховання уміння органічної мовленнєвої виразності при виконанні дії на майданчику, потребують аналізу, вдосконалення, уточнення» (Кобзар, 2019, с. 152). Звісно, докорінно деконструювати перевірені досвідом ефективні принципи навчання й моментально створити нові – хибний шлях. При акторській підготовці в університеті дотримуються ретельного, різноа-

спектного, довготривалого навчання, завдяки якому легко обирати ті інструментарії, що ведуть до творчої свободи в професії. Але в постійних пошуках важко втримати рівновагу між мовленнєвою модою нинішніх часів і прогнозованою перспективою розвитку тих чи інших слововживаних пристосувань. Ба більше, наразі існує колосальна проблема «кадрового голоду»: спеціалістів зі сценічної мови. Вона виникла на перетині часів між пострадянською добою та нововведеннями в фокусі європеїзації у сфері вищої мистецької освіти. Проблема набула активного розвитку, що призвело до змін у стратегії кадрової політики. У даний момент в нашій державі немає вузько кваліфікованої навчальної установи чи факультету, де б готували педагогів зі сценічної мови.

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого впродовж тривалого часу активно здійснює підготовку майбутніх викладачів практичних дисциплін, таких як: «Сценічна мова», «Майстерність актора», «Сценічний рух», «Режисура театру, кіно і телебачення», «Режисура театру ляльок» тощо. Це відбувається завдяки навчанням в творчій аспірантурі (раніше асистентурі-стажування), де здобувачі впродовж трирічної програми комплексно освоюють базові принципи творчо-наукової діяльності. Втім, опанувати педагогічно-дослідницьку царину можливо лише по завершенню акторської магістратури (раніше спеціаліста). У такому разі молодий викладач прикріплюється до досвідченого фахівця та співпрацює разом із ним на одному курсі. Найкращий варіант – почати свій педагогічний шлях на першому році навчання студентів. За таких умов можливо зберегти систематичний підхід до засвоєння закономірностей у викладанні. Педагог-початківець має попрацювати мінімум один набір (8 навчальних семестрів) поруч із провідним спеціалістом кафедри сценічної мови. Завдяки такому принципу роботи: 1. накопичується багаж знань про організацію навчального процесу; 2. формується уявлення про методи та підходи; 3. створюється педагогічна індивідуальність. У цьому розумінні дана наукова публікація постає як практичний регламент у підручному користуванні для молодих викладачів і творчих аспірантів, які мають педагогічне навантаження.

На жаль, лімітований обсяг науково-методичної літератури призводить до розмитих канонів, нерозбірливої упорядкованості, регресії в сучас-

ній педагогіці цієї самодостатньої дисципліни мистецької освіти. Попри це, на кафедрі сценічної мови університету наявні робочі програми, методичні рекомендації, що допомагають оволодіти структурними векторами роботи. Однак такі розробки не передбачають усі творчі виклики, що трапляються у процесі професійної підготовки майбутніх митців. Так, зокрема, для оволодіння акторською професією потрібна своєрідна атмосфера, де пануватимуть емоційна жвавість, обмін енергією, гармонія, дисципліна. Це мінімальний перелік пунктів, без яких не відбудеться навчальний процес у галузі театрального та кіномистецтва. Тож пропонуємо дослідити основні принципи, що створюють і налагоджують механізм опанування сценічною мовою у процесі підготовки молодих акторів.

Мета статті – проаналізувати та систематизувати особливості методологічних принципів, що супроводжують педагогів у класі сценічної мови в процесі фахової навчальної практики на акторських курсах.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Серед окремих зарубіжних спеціалістів проводилися розвідки та аналіз тих технік і підходів, які необхідні для вдосконалення системи навчання сценічної мови. Зокрема, іноземні фахівці П. Роденбург, К. Фіцморіс, А. Харінг, Д. Кінгхорн доволі ґрунтовно займалися розробкою актуальних методів освоєння словесного інструментарію. Їхні науково-творчі інтереси концентруються на знаходженні балансу тілесного вираження в поєднанні з диханням та голосом, а також на акторській органіці в авторському тексті.

Поглиблений аналіз у векторі діапазонної виразності звучання, насиченості тембру за допомогою тілесного розкріпачення й дихальної техніки в педагогічних підходах досліджували К. Лінклейтер, Т. Паркер, П. Філіпс. Вони дотримувалися принципів поступового набуття дихально-голосової техніки, засвоєння словесної ритміки й інтонаційної виразності поміркованим навчальним шляхом. Проте в дослідженнях вищезгаданих спеціалістів не зазначено педагогічних орієнтирів, що спираються на організаційно-методичні та науково-імпровізаційні напрями. Натомість вони діляться власним досвідом, спостереженнями, цінними знахідками, які сприяють дієвій мовленнєвій роботі з різноманітними драматичними п'єсами, а також важливими ресурсами для запобі-

гання голосовим перевантаженням, підтримання тонізації акторсько-мовного апарату, розширення індивідуальних даних.

У публікаціях вітчизняних фахівців театральної педагогіки Т. Кобзар, Р. Короткової, О. Завальсько-го, А. Коленко, Л. Підлісної фрагментарно висвітлено аспекти рекомендаційного характеру. Однак тут, на жаль, немає деяких роз'яснень, певних вказівок для викладачів-початківців і творчих аспірантів у навчанні студентів профільно-прикладного предмету (навчальних та організаційних моментів). Ба більше, теоретичний опис не відображає практичну реалізацію, що втілюється в аудиторному просторі. Крім того, є індивідуальний педагогічний стиль, що містить власне розуміння методологічних засад, їх наочного дотримання в рамках профільної дисципліни. Тому обмеженість наукових праць у питанні висвітлення сучасних педагогічних технологій дисципліни «Сценічна мова» спонукає до зосередження на цій проблематиці.

Виклад основного матеріалу. Є підстави вважати, що профільний предмет «Сценічна мова» – один із найскладніших для викладання та засвоєння. Адже він містить цілий спектр елементів у контексті міждисциплінарних зв'язків. Під час вивчення дисципліни студенти опановують матеріал, який об'єднує як звуко-словесний напрям, так і рухливо-психологічний, «мозковий штурм». Що ж до педагога-початківця, то для напрацювання власного стилю викладання йому доведеться освоювати нові знання, розвивати вміння й набувати навички, що сформують його як професіонала. Вчити майстерно говорити слід фахівцеві найвищої кваліфікації, який обізнаний у різноманітних галузях знань: 1) теоретико-практичних канонах майстерності актора; 2) логопедії; 3) акмеології; 4) фоніатрії; 5) психології; 6) фізіології; 7) мовознавстві; 8) літературознавстві. Цей фрагментарний перелік неодмінний для ознайомлення й подальшого застосування засвоєних знань у процесі викладання предмету «Сценічна мова».

Ерудованість сценмовника (так прийнято називати педагогів зі сценічної мови) компілює єдність трьох компонентів:

1. Знання (студіювання джерельної бази та творчий досвід);
2. Вміння (майстерне володіння навичками);
3. Ставлення до професії.

Безперечно, лише тріадність вищевикладених завдань може гарантувати очікуваний успішний результат.

Насамперед, педагог-початківець формує базисні засади розуміння предмету – ознайомлюється з професійною літературою (поновити знання, розширити уявлення, вивчити незнайомі теми чи розділи) та студіює дотичні дисципліни. Важливо вправно володіти практично-профільною складовою у викладанні. Адже: «Техніка мовлення – це базовий компонент професійної майстерності, який пов'язаний з формуванням і проявом педагогічного голосу, фонаційного дихання, чіткої дикції і є засобом педагогічного впливу» (Короткова, 2019, с. 164-165). Викладач зі сценічної мови, як правило, майстерно виконує різноспрямовані вправи, а також доступно пояснює студентам-акторам мету, завдання, взаємозв'язок між вправою та її прикладним значенням до професії. Педагогічна обізнаність, творча вмільість постає стимулом для вивчення предмету. Крім того, викладачеві варто навчитися розпізнавати аудіальним та фонематичним слухом помилки й знатися на методиці їх виправлення. Фахівець має вміти чітко ставити мету – позитивний результат навчання, що досягається шляхом педагогічних і психологічних засобів донесення думки. Разом із тим, слід зауважити про внутрішню вмотивованість педагога, яка ґрунтується на ставленні до професії. Творча дисципліна, особиста зацікавленість, повага до студентів-акторів, дотримання норм гуманності, небайдужість до навчального процесу – це елементи навчально-виробничих взаємин, що допомагають налагодити контакт під час на заняттях.

Як правило, для педагогів-початківців процес оволодіння професією поділяється на два конститутивні етапи. Перший охоплює: 1) знайомство з навчально-методичною літературою; 2) споглядальну практику (присутність на лекційних, практичних та індивідуальних заняттях або в рамках взаємовідвідування занять між науково-педагогічними працівниками кафедри); 3) створення опорного конспекту (запис прочитаного та наочно зафіксованого матеріалу). Цей підхід до освоєння вузькоспеціалізованої професії надає молодому педагогу можливість зі сценічної мови:

– осмислити теоретико-практичну місткість і перспективи ведення акторських курсів;

– зробити порівняльний аналіз між теоретичними принципами предмету та його прагматичною візуалізацією;

– послуговуватися в роботі теоретичними розробками та практичними знахідками в самостійній підготовці та подальшому викладацькому досвіді;

– усвідомити квінтесенцію студентоцентричності при переході між теоретичними концепціями та практичним втіленням їх;

– уточнити методика і з'ясувати затверджені методи навчання мовно-голосової техніки сценічної мови;

– напрацювати власні критерії в підборі навчального матеріалу з кореляцією природних і напрацьованих (впродовж семестрів) даних індивідуумів одного акторського набору;

– зрозуміти організаційні засади навчального процесу (за необхідності запропонувати їх оптимізацію);

– порівняти мету та завдання, що висувуються перед акторами-студентами й молодим педагогом;

– удосконалити власну мовно-голосову техніку та рівень володіння українською мовою, згідно з сучасними нормами.

Перший етап дуже важливий для формування педагогічної компетентності. Адже в ньому закладається основа науково-практичних знань ключових розділів предмету, а також створюється і отримує поштовх для розвитку комунікативна викладацька культура. Щоб удосконалити організаційні моменти навчального процесу на цьому етапі рекомендовано вести рукопис, де фіксувати особисті професійні враження від прочитаного, побаченого та почутого. Стенографія впродовж навчальних зустрічей і позааудиторний час допомагають структурувати аналітичну базу знань і вмінь, сприяють виникненню раціоналізаторських концепцій, що можуть бути застосовані на другому етапі. Проте слід наголосити на тому, що дисципліна «Сценічна мова» базується на закономірностях методико-методологічних напрямів, які не варто докорінно переінакшувати.

Другий етап навчання – це самостійна викладацька робота. Впродовж довгострокового періоду відбувається:

– стабілізація педагогічної особистості;

– визначення найпродуктивніших методів роботи;

– осмислення ролі відповідальності перед студентами-акторами;

– формування педагогічних прийомів у комунікації з курсом;

– напрацювання власних критеріїв оцінювання роботи акторів-початківців;

– дефініція критеріїв самооцінки;

– підвищення інтересу та вмотивованості до театральної педагогіки.

Другий етап має базуватися на безперервному поглибленому аналізі, уточненні навчальних завдань, а найголовніше – шляхах досягнення мети запропонованих напрямів. Потрібно весь час перебувати в пошуку, ставити конкретні запитання, виокремлювати проблемні зони, компактно вирішувати комплікації, аби ефективно передавати професійні знання студентам.

Навчаючи сценічної мови, потрібно обговорити та встановити певні домовленості: починаючи від чітко встановленого графіка занять та до наведення порядку в аудиторії, де вони відбуваються.

Слід зауважити, що зазвичай студенти, які виконують такі домовленості, серйозніше ставляться не лише до занять під час навчального процесу, а й до майбутньої професії загалом. Такому студентському контингенту легше доносити інформацію, а у свою чергу – виказуючи готовність до будь-якої праці і дисциплінованість – майбутні актори стимулюють фантазійний розмах педагога та постають прикладом для інших. Подеколи трапляються випадки, коли студенти можуть поставити під сумнів важливість запропонованого викладачем матеріалу, чим, звичайно, підривають авторитет і професіоналізм педагога та провокують до нездорової, антитворчої навчальної атмосфери на курсі. Такі студенти, як правило, прагнуть керувати викладачем, часто-густо висувують власні пропозиції, недоречні припущення щодо виконання вправ, вважаючи, що вони – це вершина геніальності. У разі виникнення таких непередбачуваних ситуацій педагогу слід бути мобільним: 1) перевлаштувати порядок проведення заняття (в аудиторному чи в дистанційному режимі); 2) підготувати варіативні пропозиції навчальних завдань відповідно до тематики опанованого розділу; 3) здійснити або перенести перевірку запланованих домашніх завдань.

Подібних ситуацій можна взагалі уникнути, якщо педагог із перших зустрічей правильно налагодить роботу: виставить кордони спілкування та продемонструє дисциплінарну манеру введення предмету, свою компетентність і, таким чином, досягне необхідного взаєморозуміння.

До початку навчальних зустрічей сценмовник проводить пошуково-дослідницьку роботу, продумує виклад основних тем, підбирає і логічно компілює вправи по темах, створює план роботи тощо. Опорний конспект можна робити перед кожним заняттям або заздалегідь на один семестр – ця домашня робота запобігає методичним промахам під час проведення різних вправ і перевірки самостійних завдань студентів. Для оптимізації розробки навчальних зустрічей пропонується вести рукописи (друкований чи рукописний варіант) за основними напрямками студіювання сценічної мови. Тобто створити власний «острівець знань», де відобразатимуться ключові теоретичні підвалини, назви й короткі описи вправ за темами конкретного розділу, педагогічна мета й очікувані результати від виконання поставлених завдань та індивідуальних напрацювань студентів. Із часом такі рукописи доповнюватимуться, конкретизуватимуться чи наново створюватимуться – в залежності від глибшого сприйняття педагогічних технологій і розуміння предмету.

Для засвоєння студентами матеріалу слід спиратися на гасло: «Зрозуміти – продемонструвати – зафіксувати». Педагогу, передусім, треба поцікавитися: «Чи зрозуміла техніка опрацювання завдання?» Зауважимо, не слід сліпо вірити й зголошуватися з позитивною відповіддю майбутніх акторів після показу і пояснень викладача: «Запитань немає, все зрозуміло». Буває так, що студенти не наважуються говорити правду, бо мають страх публічної оцінки. Або не усвідомлюють, що зрозуміли не до кінця питання щодо техніки тренування, її мети тощо. Спираючись на власний досвід, зазначимо, що в переважній більшості випадків початківці-актори не ставлять запитань. Хоча зрідка все ж таки бувають допитливі курси, але їх суттєва меншість.

Навчальні завдання полягають в тому, щоб досягнути від всього курсу вправного виконання різного виду вправ під наглядом і самостійно. Саме за таких умов є надія, що студенти зуміють коректно опанувати певне завдання наодинці чи групою й поза навчальним процесом. Ми суголосні з думкою, що «мовно-голосові тренування – це не лише «підтримка форми», а й обов'язкове надбання нових якостей і можливостей» (Завальський, 2021, с. 58). Тому й процес їхнього відпрацювання має бути безперервним, із дотриманням правильності виконання й конкретизацією надзавдань.

У дидактичній меті сценмовника передбачено не лише виклад тем дисципліни, а й усні зауваження та акцентування уваги на вдалих моментах творчих спроб. На цьому, фактично, ґрунтується методика викладання предмету «Сценічна мова». Головне, словесно переконати студентів у їхній обдарованості, але й не обманювати в контексті фахової непридатності. У конфліктних ситуаціях слід не переходити особисті кордони, виявляючи обопільну антипатію в словесному спілкуванні, навпаки, слід стримано пояснити важливість виконання пропонованого навчального матеріалу й наслідки уникнення роботи над ним.

Важливо також для продуктивного засвоєння навчального матеріалу не прискорювати поетапні стадії розвитку, не квапити студентів, а терпляче очікувати на результат. За допомогою чітко узгодженого навчального графіка в класі сценічної мови можливо збалансувати енергетичні затрати як студентів, так і викладача. Для цього необхідно здійснити правильний розподіл опрацювання тих розділів, що передбачені програмою. Зазвичай найкраще поставити практичні чи лекційні заняття на початку тижня в першій половині дня, а в середині та наприкінці тижня індивідуальні – загалом три зустрічі. На основі власного досвіду зроблено висновки, завдяки яким підтверджена висока результативність ранішніх кількісно збільшених навчальних зустрічей для оволодіння та закріплення вправ.

Визначальна тема педагогічної стурбованості – безупинний пошук, пізнання нового, відпрацювання знайденого, розвинення набутого серед вихованців-акторів. Інакше кажучи – безперервність навчального періоду.

Довіра в навчальних взаєминах, виховання почуття відповідальності, застосування стимулів до підвищення працездатності, все це, безсумнівно, посприяє утворенню відповідної творчої атмосфери.

Зупинимось ще на одному аспекті навчального процесу. Студіювання сценічної мови відбувається шляхом проведення індивідуальних і групових занять (лекційних, практичних). На індивідуальних заняттях деталізовано опрацюються персональні мовленнєві недоліки та розвиваються позитивні якості мовно-голосового апарату, а також набувається вміння органічного існування в різних за жанром і стилем художньо-драматичних текстах. Упродовж такої роботи варто доторкнутися до «<...> вироблення технічних засобів

мистецтва читання, так і до розвитку індивідуальних здібностей та хисту <...>» (Ревуцький, 2001, с. 132). Буває, що активний на групових заняттях, наполегливий, талановитий студент із Прикарпаття потребує марудних індивідуальних занять щодо виправлення діалектного промовляння слів (дикційних і голосових відхилень від норми). А сором'язливий, нерішучий киянин, переконавшись у правильності персональної роботи над собою на індивідуальних заняттях, несподівано «пробуджується» при курсі.

Педагогічне завдання спільних групових занять полягає у дотриманні таких пунктів:

- організувати творчу, доброзичливу атмосферу для комфортного самопочуття в навчанні;
- підібрати навчальний матеріал;
- встановити творчий дисциплінарний порядок;
- обумовити мотиваційну необхідність усіх розділів дисципліни;
- знати мовні норми та виявляти мовно-голосові помилки студентів-акторів;
- розвинути професійний слух;
- оволодіти технічним аспектом сценічної мови;
- прищепити розуміння безперервної роботи над собою;
- надати завдання для самостійної роботи;
- спонукати до творчої курсової ініціативи.

Педагогічне завдання індивідуальних занять:

- налагодити людські та професійні взаємини;
- розпізнати персональні мовно-голосові дефекти;
- прибрати психологічні студентські блоки;
- перевіряти напрацьовані навички на практичних заняттях;
- сформувати, надати та тренувати комплекс вправ, зважаючи на індивідуальну специфіку майбутніх акторів;
- обґрунтувати аподиктичну цінність при виборі та затвердженні конкретного художнього матеріалу для кожного студента;
- контролювати самостійну роботу.

Визначення й розуміння педагогічних завдань практичної дисципліни «Сценічна мова» спонукає до зваженого та логіко-послідовного ведення акторського курсу – мінімізації у відхиленнях від розділів робочої програми та професійного засвоєння їх.

Побудова занять впродовж навчальних семестрів відрізняється від показів (заліків, іспитів), хоча й містить спільні визначальні методичні ознаки. Відмінності полягають у завданнях та цілях, що

стоять на кожному із вищезазначених різновидностей роботи. Навчальний період – це, насамперед, творчо-пошуковий процес, що спрямований на свідоме засвоєння професійної мовленнєвої специфіки акторського ремесла. На заняттях реалізуються теоретичні розвідки, втілюються практичні спроби в обробці сценічного слова. Тобто вивчається великий пласт тренінгових технік, необхідних для акторської професії. На заліках (іспитах) демонструється стислий результат, показ курсової роботи. За нашими переконаннями, публічний показ – це шлях (його часткова демонстрація), методик викладання, яких дотримується педагог у веденні майбутніх акторів до визначеної мети: майстерно оволодіти сценічним словом. Відтак студенти чітко працюють у запланованих навчальних рамках, вправно відтворюють вправи й уривки з творів (зважаючи на реакції глядацької аудиторії), представляють результат навчального семестру всім курсом та індивідуально.

Отже, показ – це буфер між навчальними зустрічами на заняттях та їх результатом – досконалим виконанням ролей у дипломних виставах (по лінії словесної інтерпретації), подальшої професійної придатності в кіно-, театральній сфері.

Висновки. Спираючись на вищесказане, можна впевнено стверджувати, що порушені в науковій публікації питання дають поштовх і відкривають шлях для подальших досліджень. Виконаний аналіз окремих етапів і методів підготовки акторів дає змогу пересвідчитись у продуктивності системного підходу в цьому процесі, а також накреслює шляхи подолання тих викликів, що стоять перед молодими професіоналами – фахівцями сценічної мови.

У дослідженні узагальнено напрацьовані механізми навчальних взаємин та конкретизовано логіко-послідовні зв'язки в студіюванні сценічної мови. На основі власного досвіду окреслена практична ефективність двох конститутивних напрямів навчання для педагога-початківця. Вони наочно демонструють різноаспектність викладацької компетентності, що передбачає позитивну динаміку в результативності від навчального процесу. До того ж обумовлено завдання групових та індивідуальних занять, їх вплив на формування майбутніх митців кіно, театральної справи.

Як результат, виявлене значення вираженості у методичних підходах наголошує й важливе місце логічної послідовності, її продуктивність і перспективність у засвоєнні сценічної мови на акторських курсах. Крім того, дає поштовх до по-

дальшої науково-творчої перманентності в пошуках педагогічних експериментів.

Джерела та література

- Завальський, О. (2021). Особливості мовно-голосового тренінгу на старших курсах мистецьких навчальних закладів. *ВД «Освіта України»: зб. наук. праць*, № 27-28. С. 56-62. Київ.
- Кобзар, Т. (2019). «Сценічна мова»: до питання необхідності оновлення методики викладання на сучасному етапі. *ВД «Освіта України»: зб. наук. праць*, № 25. С. 151-155. Київ.
- Ковалів, Б. (2021). *Мистецтво слова*. Київ: Центр учбової літератури. 114 с.
- Короткова, Р. (2019). Формування техніки мовлення як умова розвитку мовленнєвої майстерності студентів. *ВД «Освіта України»: зб. наук. праць*, № 25. С. 164-168. Київ.
- Ревуцький, Д. (2021). *Живе слово. Теорія виразного читання для школи: перевидання*. Львів: ЛНУ імені Івана Франка. 200 с.

Karyna Sukhorukova

Stage speech in the context of actors' professional training: contemporary pedagogical challenges

Abstract. The purpose of this article is to analyse and systematize the characteristic feature of methodological principles that young stage speech teachers should adhere to in the context of professional actor training. **Research Methodology.** The article employs the method of scientific facts, which helps highlight the issues through empirical experience. Additionally, observation and comparison methods are used as a systematic accumulation and structuring of judgments regarding the educational forms of the role-based teacher-student interaction model. Furthermore, the research incorporates analysis and experimentation methods, which allow for identifying key stages in training novice teachers, establishing the relationship between the variability of approaches and their professional effectiveness. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of this study lies in the detailed analysis of key parameters that ensure the functioning of the unique and self-sufficient discipline of «Stage Speech». Defining these concepts leads to a re-evaluation of conventional professional approaches in educational practice. The limited amount of research and methodological resources highlights the challenges of theatrical pedagogy in the stage speech classroom at the current stage of development. The article outlines concepts, provides recommendations, and formulates an action plan for young instructors. Moreover, it identifies both problematic and positive aspects on stage speech throughout actors' training at a specialized arts university. **Conclusions.** The proposed typology of the theoretical and practical training model introduces a well-tested principle relevant to the training of young actors. The creative-executive level of performers' speech and vocal proficiency, as well as the variability of their skill set, depends on theatrical traditions and the systematic approach of the stage speech instructor. Therefore, training should not be approached as a monotonous process but rather as an exploration of potentially effective directions within the teacher-student dynamic.

Keywords: notice teacher, stage speech, lesson, assignment, acting course.

References

- Zavalskiy, O. (2021). Osoblivosti movno-golosovogo treningu na starshih kursah mistetskih navchalnih zakladiv [Features of speech and vocal training in senior courses of arts education institutions]. *VD «Osvita Ukraini»: zb. nauk. prats*, Nr. 27-28. S. 56-62. Kyiv. [in Ukrainian]
- Kobzar, T. (2019). «Stsenichna mova»: do pitannya neobhidnosti onovlennya metodiki vikladannya na suchasnomu etapi [Stage Speech: On the Need to Update Teaching Methods at the Present Stage]. *VD «Osvita Ukraini»: zb. nauk. prats*, Nr. 25. S. 151-155. Kyiv. [in Ukrainian]
- Kovaliv, B. (2021). *Mistetstvo slova* [The Art of Speech] Kyiv: Tsentru uchbovoyi literaturi. 114 s. [in Ukrainian]
- Korotkova, R. (2019). Formuvannya tehniky movlennya yak umova rozvitku movlennєvoyi maysternosti studentiv [Developing speech technique as a condition for students' speech mastery]. *VD «Osvita Ukraini»: zb. nauk. prats*, Nr. 25. S. 164-168. Kyiv. [in Ukrainian]
- Revutskiy, D. (2021). *Zhive slovo. Teoriya viraznogo chittannya dlya shkoli: perevidannya* [The Living Word: Theory of Expressive Reading for School (Republished Edition)]. Lviv: LNU imeni Ivana Franka. 200 s. [in Ukrainian]

УДК 792.028:808.55]:[378.093.5:792.071.2.028]

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7625-4416>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0708-2309>

DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332759

Стадніченко Надія Василівна,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
акторської майстерності, заслужена артистка
України. Запорізький національний
університет, Запоріжжя, Україна

Nadiia Stadnichenko,
Candidate in Pedagogy, Associate Professor
of Acting Department, Honored Artist of
Ukraine. Zaporizhzhia National University,
Zaporizhzhia, Ukraine

Соколовська Наталія Петрівна,
старший викладач кафедри акторської
майстерності, заслужена артистка
України. Запорізький національний
університет, Запоріжжя, Україна

Nataliia Sokolovska,
Senior Lecturer of Acting Department,
Honored Artist of Ukraine. Zaporizhzhia
National University, Zaporizhzhia, Ukraine

МЕТОДИ ТА ПРИЙОМИ ФОРМУВАННЯ ОСНОВ ПРОФЕСІЙНОГО СПІЛКУВАННЯ В АДАПТАЦІЙНИЙ ПЕРІОД ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Анотація. *Мета статті* – аналіз ключових аспектів формування вербальних і невербальних вмінь і навичок професійного спілкування актора упродовж фахової підготовки. *Методологія дослідження* ґрунтується на поєднанні комплексу методів, а саме: теоретичних – аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення й систематизації наукових положень, емпіричних – стандартизованих діагностичних методик, анкетування, педагогічного тестування, спостереження тощо. *Наукова новизна* полягає у зосередженні уваги науковців на дослідженні процесу підготовки майбутніх акторів до професійного спілкування як на специфічній педагогічній проблемі. **Висновки.** У статті розглянуто процес підготовки майбутнього актора до професійного спілкування впродовж початкового періоду освітнього процесу. Початковий період є вкрай важливим для майбутнього фахівця і визначається авторами як адаптаційний, як етап особистісного та професійного становлення, усвідомлення психофізичних можливостей як єдиного інструмента для виконання професійних обов'язків. У статті наголошується важливість розуміння здобувачем вищої освіти цілей навчання, поєднання набуття теоретичних знань із фахових дисциплін з практичною частиною професійної підготовки. Авторки акцентують важливість максимального наближення умов фахової підготовки майбутнього актора у цей період до виробничих або ж проходження процесу виконання освітніх завдань безпосередньо на виробництві, у закладах культури та мистецтва в межах виробничої практики.

Ключові слова: професійне спілкування актора, засоби спілкування, невербальне спілкування, вербальне спілкування, сценічне мовлення, партнер, психофізичний тренінг, сценічний рух, театральна педагогіка, мізансцена, пластика, взаємодія, художній образ, фахова підготовка, засоби сценічної виразності.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Системний аналіз підготовки майбутніх акторів у площині професійного спілкування як визначальної характеристики фахової діяльності наразі не лежить у центрі уваги науковців, попри зростаючу увагу до проблем вищої мистецької освіти взагалі. Складність полягає у тому, що сучасні реалії, зокрема цифровізація комунікації, знижують рівень живого міжособистісного контакту, що є критично необхідним для мистецтва театру. Здобувачі вищої освіти не зовсім усвідомлюють важливість набуття належного мовного, культурного, емоційного досвіду, потрібного для здійснення повноцінного професійного спілкування актора. Тому перед викладачами фахових дисциплін вищого навчального закладу стоїть завдання не лише допомогти опануванню основ виконавської техніки, а й створити умови для становлення і розвитку творчої особистості як відкритого, переконливого, чуйного та відповідального комунікатора, здатного до виконання актуальних творчих завдань.

Мета статті – аналіз ключових аспектів формування вербальних і невербальних вмій і навичок професійного спілкування актора, дослідження взаємозв'язку між рівнем сформованості засобів професійного спілкування і рівнем розкриття творчого потенціалу здобувача вищої освіти, висвітлення ефективних методів і прийомів підготовки майбутнього актора в умовах адаптаційного періоду фахової освіти.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Питання загальних засад професійної підготовки у закладах вищої освіти, а також формування культури професійного спілкування майбутніх фахівців у різних галузях діяльності знайшли відображення у наукових дослідженнях А. Алексюк, В. Андрущенко, Н. Волкової, І. Зязюна, О. Канюк, В. Кудіної, О. Куліш, В. Лівенцової, О. Литвинової, Н. Логутіної, Г. Локаревої, Л. Міщик, С. Сисоевої, М. Фіцули, В. Ягупова та інших учених. Проблематика розвитку комунікативних умінь у представників різних професій, а також теоретико-методологічні, методичні і практичні аспекти формування вербальних засобів спілкування розкриваються у працях філологів, зокрема С. Амеліної, А. Бичок, Ю. Єлісовенко, Н. Костриці, Л. Кравець, Л. Мацько, О. Березюк, О. Канюк та ін. Теоретичні засади професійної підготовки актора висвітлено в роботах С. Беррі, А. Глади-

шевої, Є. Гротовського, Н. Грицан, О. Кривошеєвої, Леся Курбаса, К. Лінклейтер, А. Лобанова, С. Мейснера, В. Тополевського, Р. Черкашина та інших теоретиків і практиків театру.

Але, попри загальну зацікавленість наукової спільноти питаннями вищої освіти, проблематика професійного спілкування актора наразі ще не набула статусу окремого об'єкта системного наукового аналізу. Існує фрагментарне висвітлення цієї теми в межах суміжних дисциплін: сценічної мови, майстерності актора, сценічного руху, психології творчості, однак, бракує міждисциплінарного підходу, який би дав змогу глибше осмислити специфіку акторського спілкування як професійної компетенції. Як відомо, мистецтво театру сприяє налагодженню комунікативних зв'язків у суспільстві, а професія актора безпосередньо пов'язана зі спілкуванням і взаємодією. Питання підготовки майбутнього актора до професійного спілкування набуває дедалі більшої значущості та потребує комплексного підходу як на практиці, так і в теорії, актуальність і необхідність нагального його вирішення обумовили тему нашого дослідження.

Вклад основно матеріалу. У контексті професійної підготовки майбутнього актора нами було взято за основу загальнодидактичні принципи, які визначаються сучасними науковцями як «... система основних вимог до навчання і виховання, дотримання яких дає змогу ефективно вирішувати проблеми всебічного розвитку особистості. Визначення єдиних принципів цілісного педагогічного процесу не виключає специфіки навчання і виховання, оскільки кожен із принципів зумовлений своєрідністю змісту, форм і методів педагогічної діяльності» (Гурський, Присакар, 2014, с. 99).

До основних загальнодидактичних принципів належать: *принцип науковості*, згідно з яким навчальний матеріал має бути об'єктивним, достовірним, базуватися на досягненнях сучасної науки; згідно з *принципом системності і послідовності*, знання мають подаватися у логічно впорядкованій формі, від простого до складного; відповідно до *принципу доступності*, освітній процес відбувається з урахуванням індивідуальних можливостей кожного здобувача вищої освіти та, за необхідності, адаптації складного матеріалу; *принцип свідомості та активності* вимагає від здобувача вищої освіти бути відповідальним суб'єктом навчання, усвідомлено засвоювати матеріал; використання візуальних, слухових, просторових засобів

для полегшення сприйняття знань є властивим для *принципу наочності*; *принцип міцності знань* забезпечується збереженням знань через практику, повторення, застосування; завдяки *принципу індивідуального підходу* відбувається орієнтація на особливості кожного здобувача вищої освіти, розвиток особистісного потенціалу; дотримання *принципу єдності навчання, виховання і розвитку* сприяє формуванню не лише знань, а й ціннісних орієнтацій, емоційно-етичного досвіду; специфічні особливості процесу фахової підготовки майбутнього актора демонструє *принцип поєднання колективних та індивідуальних форм навчальної роботи*.

Загальнодидактичні принципи є не лише теоретичною основою, а й практичним інструментом організації освітнього процесу. Їх інтеграція у програму фахової підготовки сприяє комплексному розвитку здобувача вищої освіти як фахівця і як творчої особистості. Актуальність цих принципів зберігається у сучасному мистецькому освітньому просторі, особливо в умовах використання новітніх технологій. *Окрім педагогічних принципів* фахова підготовка актора має керуватися специфічними принципами мистецтва театру, які нерозривно пов'язані з особливостями професійної діяльності актора і впливають на формування різноманітних систем і методів виховання майбутнього фахівця.

Підготовка актора до професійного спілкування концептуалізується нами як цілісний процес, що включає три взаємопов'язані періоди формування комунікативної готовності: адаптаційний, реалізаційний і креативно-професійний. Упродовж першого року навчання студенти адаптуються до особливостей освітнього середовища, опановують базові навички сценічного мистецтва та поступово долають психологічні бар'єри, пов'язані з умовами публічного самовираження. Кожен із цих періодів структуровано на відповідні блоки. Перший передбачає діагностичне *оцінювання* знань, умінь і навичок здобувачів вищої освіти; *аналіз* попереднього досвіду; визначення основних труднощів у засвоєнні матеріалу; постановку навчальних цілей. Другий блок спрямований на засвоєння основ *теоретичних* знань, вивчення театральної термінології, аналіз наукових джерел, ознайомлення з різноманітними системами фахової підготовки актора, авторськими навчальними методиками; розгляд історико-культурного контексту теми. *Практичне* застосування

отриманих знань, розвиток навичок професійного спілкування, виконання вправ, етюдів, тренінгів, індивідуальна та групова практика здійснення освітньої діяльності, робота з художніми текстами, використання спеціальних виконавських технік дихання, володіння голосом, мовленням є завданням третього блоку адаптаційного періоду. Підбиття підсумків оцінювання досягнень здобувачів вищої освіти шляхом здійснення заходів підсумкового контролю – тестів, заліків, публічних показів, презентацій, формування висновків щодо рівня набутих фахових компетентностей, аналіз виконаної роботи, самоаналіз студентів здійснюється у межах *підсумкового* блоку адаптаційного періоду освітнього процесу.

У межах кожного блоку деталізуються форми та методи навчання, уточнюються завдання щодо засвоєння комплексу загальноосвітніх і фахових дисциплін, передбачених програмою, а також визначаються засоби контролю за виконанням навчальних завдань.

Завдяки втіленню принципів театру у навчальний процес, відбувається формування готовності актора до професійного спілкування в різних аспектах: у творчому чи навчальному колективі, з колегами в репетиційному залі, з партнерами під час демонстрації вистави, з глядачами, а також спілкування у соціумі. Принципи різноманітних методик і систем фахової підготовки актора є провідними положеннями організації освітнього процесу і відображають загальні закономірності навчання у вищій школі та визначають вимоги до вибору прийомів професійної підготовки майбутнього фахівця. Поєднання загальнодидактичних принципів і різноманітних творчих методів надає можливість відповідно організувати освітній процес, забезпечуючи поступове формування професійних якостей актора – від початку опанування вправ психофізичного тренінгу та етюдів під час адаптаційного періоду, до участі у кваліфікаційних виставах і творчих проєктах з поетапним ускладненням навчально-творчих завдань в останній рік навчання.

Упродовж адаптаційного періоду відбувається становлення світоглядних орієнтацій майбутнього актора та закладаються базові засади професійного спілкування. Цей етап передбачає опанування теоретичних знань із соціально-економічних, гуманітарних і фахових дисциплін. Засвоєння теоретичного матеріалу супроводжується практичними заняттями, які є критерієм перевірки здобутих

знань. Як зазначає А. Лобанов, на початковому етапі навчання важливо зосередити увагу студентів не лише на оволодінні елементами акторської майстерності, а й на обговоренні суспільного значення театрального мистецтва, етичних норм поведінки актора, питань професійної дисципліни, яка є необхідною умовою ефективної колективної взаємодії (Лобанов, 2012, с. 177).

Аналіз результатів спостережень і співбесід надає викладачу цінну інформацію для добору адекватних засобів педагогічного впливу, які відповідають загальнодидактичному принципу індивідуального підходу і сприяють ефективному розвитку творчого потенціалу майбутнього актора. У період адаптації основними завданнями освітнього процесу є виявлення художньо-естетичних потреб здобувача вищої освіти, його прагнення до професійної самореалізації, діагностування комунікативної активності, емпатійних здібностей, рівня творчого потенціалу та рівня емоційного інтелекту. На думку О. Кривошеєвої, «...теорія акторського інтелекту сприяє більш індивідуалізованому і збалансованому підходу до навчання акторів, допомагаючи їм розвивати різноманітні інтелектуально-творчі здібності й досягати високої професійної якості у своїй галузі» (Кривошеєва, 2024, с. 111).

Особлива увага приділяється здатності здобувача вищої освіти до художнього осмислення творів образотворчого, музичного мистецтва, літератури як основи формування креативного мислення та естетичної чутливості. Виконання зазначених завдань реалізується методами анкетування, співбесіди, спостереження та перегляду творчих робіт. Зазначені методи є ефективними, оскільки забезпечують безпосередню комунікацію між педагогом і здобувачем вищої освіти, що дає змогу виявити труднощі, пов'язані з процесом самореалізації студента в навчальному середовищі, а також із налагодженням взаємодії з колективом. Як наголошує Л. Гринь, «ефективне застосування студентом фахових умінь і навичок має супроводжуватися позитивним емоційним станом, зокрема задоволенням від власних досягнень, прагненням до міжособистісних контактів, що стали підґрунтям позитивного результату» (Гринь, 2013, с. 160).

У межах адаптаційного періоду професійної підготовки виокремлюється **теоретичний модуль**, основною метою якого є формування базових знань, необхідних для подальшого про-

фесійного становлення. Освітній процес у цьому модулі передбачає опанування навчальних дисциплін гуманітарного та професійного спрямування. До ключових завдань модуля належить активізація пізнавальної діяльності здобувачів вищої освіти, формування професійного тезауруса, розвиток аналітичних здібностей, інтелектуального потенціалу, а також здатності до критичного мислення, необхідного для майбутньої творчої діяльності.

Навчальний матеріал подається у форматі лекцій, тематичних бесід, обговорень під час аудиторних занять. Засвоєння теоретичних знань перевіряється в межах практичних занять, індивідуальної взаємодії з викладачем і самостійної роботи студента. Для забезпечення ефективного розуміння теоретичного матеріалу застосовуються методи наочності: ілюстрації, демонстрації, доповнені розширеними поясненнями з боку викладача. Такий підхід сприяє цілісному засвоєнню навчального матеріалу та створює підґрунтя для подальшої професійної і творчої самореалізації майбутнього актора.

Практичний блок адаптаційного періоду орієнтований на реалізацію низки освітніх завдань, спрямованих на формування первинних професійних умінь майбутнього актора в контексті комунікативної компетентності. Зокрема, акцент робиться на опануванні навичок вербального спілкування, до яких належать: внутрішнє та зовнішнє мовлення, діафрагмальне дихання, чітка дикція, розвиток голосових якостей. Особлива увага приділяється формуванню засобів невербального спілкування: екстралінгвістичних (наголоси, інтонаційні засоби, немовні вирази тощо), оптико-кінематичних компонентів комунікації (міміка, жести, пантоміміка, пластика тіла).

Практичний блок передбачає опанування навичок міжособистісної взаємодії у процесі виконання етюдів, роботи над етюдами літературного походження, сюжетною основою яких є яскрава подія або психологічно напружений момент. У цьому контексті важливим педагогічним інструментом виступають інтерактивні психофізичні тренінги, що сприяють розвитку комунікативних якостей здобувачів вищої освіти, гармонізації взаємодії в навчальному колективі, а також створенню необхідного креативно-інформаційного освітнього простору.

Одним із ключових чинників успішного професійного становлення майбутнього актора

є формування ефективних комунікативних моделей взаємодії між викладачами фахових дисциплін і студентами. Це пояснюється тим, що «...відносини в освітньо-виховному процесі фахової підготовки майбутнього актора спираються на систему принципів: загальнодидактичних та специфічних (принципи театру та принципи системи професійної підготовки майбутнього актора)» (Стадніченко, 2017, с. 112).

Навчальна діяльність відбувається у різноманітних формах, що охоплюють як аудиторну (практичні та індивідуальні заняття), так і позааудиторну роботу (самостійна підготовка, участь у творчих проєктах навчального театру). Важливою умовою ефективного засвоєння змісту дисциплін професійного спрямування є гнучке застосування відповідних методів навчання, адаптованих до конкретної педагогічної ситуації, а саме репродуктивного, ілюстративного, методу демонстрації, пояснення, системи підготовчих вправ, а також етюдного методу, який широко використовується для формування навичок комунікативної взаємодії у межах імпровізаційних акторських завдань. «Під час заняття одне із головних завдань педагога полягає в тому, щоб не дати студентам розхолодитися, вони весь час мають перебувати в стані причетності до процесу. Студента потрібно переключати від однієї вправи до іншої, від однієї події уроку до іншої. По можливості, робити це потрібно раптово, азартно, при цьому важливо, щоб студенти бачили постійну зацікавленість педагога і проявляли таку ж зацікавленість самі» (Хім'як, 2014, с. 5)

Завданням підсумкового модуля адаптаційного періоду є перевірка теоретичних знань з фахових дисциплін, рівня опанування сформованості пластичних і комунікативних навичок, особистісних і професійних якостей майбутніх акторів. У процесі виконання завдань здобувачі вищої освіти демонструють акробатичні трюки, складні фізичні вправи, що потребують розвиненої координації рухів, а також уміння використовувати як вербальні, так і невербальні засоби сценічного спілкування. Зокрема, йдеться про свідоме оперування словом, жестом, рухом, паузою, поглядом, інтонаційним забарвленням мовлення та під текстовим посилом під час виконання етюдів, інтерпретації художніх текстів та інших форм сценічної діяльності.

Висновки. Отже, формування вербальних і невербальних умінь та навичок професійного

спілкування майбутнього актора започатковується у період адаптації фахової підготовки й має здійснюватися як безперервний, цілеспрямований процес упродовж усіх наступних освітніх періодів. Аналіз специфіки професійного спілкування актора крізь призму загальнодидактичних принципів і принципів театру, методологічних засад акторської освіти та педагогічних стратегій свідчить, що воно реалізується в контексті різноманітних форм взаємодії. З урахуванням особливостей акторської діяльності як соціокультурного феномену, положень провідних науковців у галузі педагогіки й театрознавства щодо якості професійної підготовки актора, позиції театру як засобу суспільної комунікації в умовах сучасної соціокультурної дійсності, освітній процес має бути орієнтований, насамперед, на формування у здобувачів освіти готовності до професійного спілкування, що є ключовою характеристикою фахової діяльності й детермінує розуміння професійного спілкування актора як складного, поліфункціонального, інтегративного виду діяльності, в основі якого лежить соціальна перцепція учасників комунікативного процесу, налагодження інтерактивної взаємодії і транслявання художньо-естетичного змісту твору театрального мистецтва вербальними і невербальними засобами.

Джерела та література

- Гринь Л. О. (2013). Педагогічні умови використання вокального мистецтва у професійній підготовці актора музично-драматичного театру: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Запорізький національний ун-т. Запоріжжя. 363 с.
- Гурський В. А., Присакар В. В. (2014). Педагогіка. Загальні основи педагогіки теорія освіти і навчання. У двох книгах. *Книга 1: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів*. Видання 2-ге, доопрацьоване і доповнене. Кам'янець-Подільський. Медобори-2006. 218 с.
- Кривошеєва О. В. (2024). Організаційно-педагогічні умови використання ігрового тренінгу в професійній підготовці майбутнього актора: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Запорізький національний ун-т. Запоріжжя. 300 с.
- Лобанов А. П. (2012). Школа майстерності: навчальний посібник. Харків: Федорко. 668 с.
- Стадніченко, Н. В. (2017). Організаційно-педагогічні умови підготовки майбутнього актора до професійного спілкування: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Запорізький національний ун-т. Запоріжжя. 397 с.

Хім'як В. А. (2014). Акторська майстерність: тренінг: навчально-методичний посібник. Тернопіль: ТЗОВ «Терно-граф». 96 с. іл.

References

- Hryn, L. O. (2013). Pedagogichni umovy vykorystannia vokalnogo mystetstva u profesiinii pidhotovtsi aktora muzychno-dramatychnoho teatru [Pedagogical conditions for the use of vocal art in the professional training of an actor in a musical and dramatic theater]: [Doctoral dissertation]. Zaporizhzhia: Zaporizkyi natsionalnyi un-t. 363 s. [in Ukrainian]
- Hurskyi, V. A., & Prysakar, V. V. (2006). Pedahohika. Zahalni osnovy pedahohiky teorii osvity i navchannia [Pedagogy. Basic principles of pedagogy, theory of education and teaching]. Kamianets-Podilskyi: Medobory. 218 s. [in Ukrainian]
- Kryvosheieva, O. V. (2024). Orhanizatsiino-pedahohichni umovy vykorystannia irovoho treninhu v profesiinii pidhotovtsi maibutnoho aktora [Organizational and pedagogical conditions for the use of acting training in the profession of a future actor's assistant]: [Doctoral dissertation]. Zaporizhzhia: Zaporizkyi natsionalnyi un-t. 300 s. [in Ukrainian]
- Lobanov A. P. (2012). Shkola maisternosti: navchalnyi posibnyk [School of Mastery]. Kharkiv: Fedorko. 668 s. [in Ukrainian]
- Stadnichenko, N. V. (2017). Orhanizatsiino-pedahohichni umovy pidhotovky maibutnoho aktora do profesiinoho spilkuvannia [Organizational and pedagogical conditions for preparing a future actor for professional communication]: [Doctoral dissertation]. Zaporizhzhia: Zaporizkyi natsionalnyi un-t. 397 s. [in Ukrainian]
- Khimiak, V. A. (2014). Aktorska maisternist: treninh. [Acting skills. Training] Ternopil: TzOV «Terno-hraf». 96 s. [in Ukrainian]

Nadiia Stadnichenko

Nataliia Sokolovska

Methods and techniques for developing professional communication tools in future actors at key stages of professional training

Abstract. *This article aims* to analyze the key aspects involved in the development of verbal and non-verbal communication skills, along with professional interaction competencies of actors during their professional training. **Research methodology.** The study employs a combination of methods, including: theoretical approaches – analysis, synthesis, comparison, generalization, and systematization of scientific concepts; and empirical tools – standardized psychodiagnostic techniques, questionnaires, pedagogical testing, observation, and others. **Scientific novelty** lies in drawing scholarly attention to the process of preparing future actors for professional communication as a distinct pedagogical challenge. **Conclusions.** The article examines the process of preparing future actors for professional communication across the key stages of the educational process. The authors identify the adaptation period as a critically important stage in a future specialist's personal and professional development, marked by an awareness of their psychophysical capabilities as the primary tool for fulfilling professional responsibilities. The article emphasizes the importance of students' awareness of educational objectives and the integration of theoretical knowledge in professional disciplines with the practical components of professional training. The authors underscore the importance of aligning the conditions of professional training during this stage with real-world production environments, or of performing educational tasks directly within workplaces – such as cultural and artistic institutions – as part of production practice.

Keywords: actor's professional communication, communication tools, non-verbal communication, verbal communication, stage speech, partner interaction.

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

Dmytro Khodakivskiy,
Postgraduate student (Creative postgraduate
program) of the Acting and Directing Second
Department. I. K. Karpenko-Karyi National
Theatre, Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

РЕЖИСЕРСЬКА РОБОТА НАД ФІКСАЦІЄЮ ВИСТАВИ: ДОСВІД СЦЕНІЧНОЇ АДАПТАЦІЇ ПІСЛЯ ПРЕМ'ЄРИ

Анотація. *Мета статті* – розглянути явище фіксації вистави після прем'єри як завершального етапу режисерської роботи, зосередженого на аналізі взаємодії постановочного задуму з глядацьким сприйняттям. У центрі уваги – фіксація як етап режисерського доопрацювання вистави, що включає корекцію мізансцен, ритму, акцентів та інтонаційного малюнка. **Методологія дослідження** базується на поєднанні спостереження за репетиційним процесом, аналізі відеофіксацій вистав, а також елементів компаративного аналізу між прем'єрною та пізнішими версіями постановки. Застосовується також феноменологічний підхід до осмислення глядацького досвіду як фактора режисерського аналізу. **Наукова новизна** полягає в уточненні функцій фіксації вистави після прем'єри як динамічного і творчого процесу, що не лише завершує постановку, а й відкриває нові смислові рівні твору через зворотний зв'язок із публікою. Пропонується погляд фіксації не як технічного повторення прем'єрної версії, а як живого етапу взаємодії митця з глядацьким простором. **Висновки:** фіксація вистави є своєрідним синтезом режисерської інтенції та глядацької реакції, що дає змогу постановці досягти виразнішої художньої цілісності. Такий підхід акцентує роль режисера не лише як автора, а й як дослідника процесу театральної комунікації.

Ключові слова: режисура, фіксація вистави, прем'єра, глядацьке сприйняття, сценічна мова, театр, аналіз постановки.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Завершальним етапом творчого процесу, відповідно до методичних порад з теорії організації театральної діяльності є *випуск вистави – підготовка до прем'єри та прем'єрний показ* (Турчин, 2021, с. 45). Іноді термін *прем'єра* поширюється на кілька перших вистав. У широкому сенсі – перше представлення твору широкій публіці, що передбачає представлення глядачеві вистави як кінцевого продукту.

У театральній практиці прем'єрою вважається перший публічний показ нової вистави, однак

кількість наступних показів може варіюватися залежно від театру та специфіки постановки. Театральні діячі мають різні погляди щодо кількості показів, які слід вважати прем'єрними. Так, наприклад, режисер Максим Новотарський зазначає, що після прем'єри вистава потребує ще близько семи показів для досягнення задуманої форми, і справжня вистава починається з п'ятого-сьомого показу. (Новотарський, 2024) А народний артист України Олексій Богданович у своєму інтерв'ю зазначає: «прем'єри – це зі сфери несвідомого.

Внутрішня свобода у мене з'являється десь на 10-ту виставу» (Богданович, 2021).

Зокрема, засновниця «Дикого театру» Ярослава Кравченко зазначає, що в театральному менеджменті існує формула, за якою вистава окуповується за 10 показів, тобто після десяти показів досягається фінансовий баланс (Кравченко, 2017).

Різниця у наведених цифрах зумовлена тим, що для «освоєння» вистави потрібен певний час. Цей процес у режисурі називається «фіксацією».

Мета статті – проаналізувати феномен фіксації театральної вистави як специфічної форми репрезентації сценічного твору в межах науково-творчої практики, а також окреслити методологічні засади дослідження режисерського задуму через пробудову зворотного зв'язку театральної трупи з публікою.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проведення аналізу фіксації вистави як способу реконструкції й осмислення режисерської роботи ґрунтується передусім на вивченні художнього та теоретичного досвіду Леся Курбаса. Важливим напрямом сучасного осмислення методології режисера є праця О. Клековкіна «Система Курбаса: Реконструкція» (2025), де проаналізовано режисерську систему в світлі культурно-історичних реалій 1930-х років. Дослідник зосереджується на ключових поняттях і принципах взаємодії в межах «інтелектуального театру». Водночас значущим джерелом для роботи є публікація «Філософія театру» (2022), яка вперше збирає в одному томі авторські тексти, фрагменти щоденників, листи та програмові статті Курбаса, що дає змогу звернутися до першоджерела і глибше реконструювати специфіку художнього мислення режисера.

Окрему увагу в дослідженні приділено зіставленню досвіду «Березоля» з актуальними практиками сучасного українського театру. У цьому аспекті цінними є свідчення та міркування провідних діячів сцени, зокрема аналіз інтерв'ю українських акторів і режисерів державних та незалежних театрів.

Центральною ж емпіричною опорою даного дослідження став досвід Театру «Між Трьох Колон», який упродовж кількох сезонів здійснював практичне вивчення, адаптацію та актуалізацію методології Леся Курбаса в умовах новітньої театральної реальності. Практика фіксації вистав, здійснена в межах цього експерименту, дала можливість виявити потенціал курбасівського підхо-

ду як базису для розробки сучасних інструментів аналітичного та документального збереження сценічного твору.

Виклад основного матеріалу. Леся Курбас наголошував на важливості етапу фіксації, зазначаючи: «...мусить бути схоплена відповідна пропорція поміж зовнішньою силою, динамічністю прийому спектаклю – і можливістю глядача пережити цей об'єкт, ідею, яку йому підносять...» (Курбас, 2022, с. 584).

Основними факторами, що впливають на пошук цієї «пропорції», є такі аспекти:

1. **Фізичний.** У виставах де переважають динамічні мізансцени, використовуються хореографія чи вокальні елементи, важливою складовою є адаптація до фізичного навантаження зумовленого просторовим малюнком та динамічним ритмом вистави. Для цього необхідно кілька показів, які допомагають подолати фізичні труднощі та адаптувати рухові схеми.

2. **Психологічний.** Опрацювання психологічного малюнка ролі потребує кількох показів, під час яких актор проходить шлях персонажа від початкових завдань до фіналу вистави. Це дає змогу глибше проаналізувати психологічні мотивації героя, оцінити ефективність реалізації його цілей та коригувати акценти за допомогою внутрішніх і зовнішніх засобів виразності.

3. **Технічний.** Відбір технічних засобів впливу є критично важливим, оскільки під час попередніх показів можуть виявлятися недоречність або надлишковість певних реквізитів чи елементів декорації. Деякі сцени можуть вимагати зміни способу взаємодії з декорацією.

Таким чином, процес фіксації є ключовим етапом у формуванні вистави, оскільки забезпечує її художню цілісність та баланс між режисерським задумом, акторською інтерпретацією і глядацьким сприйняттям.

У подібному контексті театральна трупа стикається з методологічною дилемою: остаточне доопрацювання вистави є можливим лише за умови присутності глядача, адже саме його безпосередня реакція дає змогу об'єктивно оцінити ефективність художніх рішень. Водночас, значні зміни, що можуть бути внесені після перших публічних показів, можуть призвести до суттєвих відмінностей у сприйнятті вистави різними аудиторіями, створюючи, фактично, декілька варіантів театрального продукту. Показовою у цьому контексті є позиція

актора Олексія Богдановича щодо прем'єрної вистави *«Сірано де Бержерак»* у Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка: «Взагалі, я б не рекомендував нікому приходити на прем'єри, тому що прем'єра – це стрес. А стрес – деструктивний, ти не можеш дозволити собі якісь вольності, ти затиснутий у рамки, ти не знаєш, як буде глядач реагувати, яка буде його емоція <...> ми не мали чистих прогонів і актори просто дезорієнтовані <...> Зараз усе трошки по-іншому, ми вже освоїлися, трошки стали наглиші, сміливіші» (Богданович, 2021).

Цей коментар ілюструє важливість попередньої взаємодії з публікою: репетиції, що відбуваються в порожній залі, не дають можливості адекватно змодельовати повноцінну сценічну ситуацію. Лише безпосередня присутність глядача, як активного співучасника театрального дійства, дає змогу перевірити життєздатність обраних естетичних і драматургічних рішень та, за необхідності, здійснити їх перегляд.

Прогони на публіку як ключовий етап постановки вистави. Прогони на публіку є важливим етапом у процесі створення вистави, оскільки надають можливість творчій групі знайти оптимальний баланс художніх засобів. Їхня особливість полягає в тому, що глядачеві пропонується перегляд ще не остаточної версії вистави. З одного боку, такий формат знімає з режисерів та акторів тиск відповідальності за абсолютну завершеність сценічного продукту на етапі попереднього показу, а з іншого – створює умови для об'єктивного аналізу дієвості художніх рішень і виявлення тих елементів, які потребують подальшого вдосконалення.

У контексті аналізу впливу глядацької присутності на формування остаточної художньої структури вистави особливу увагу привертає досвід вуличного театру. У подібних формах театрального мистецтва група щоразу змушена адаптуватися не лише до специфіки відкритого простору (ринкова площа, міський парк, пішохідна зона), а й до динамічної аудиторії, яка не завжди є заздалегідь підготовленою або цілеспрямовано залученою. Саме ця необхідність постійної гнучкості та безпосередній контакт з «живим» глядачем визначають унікальність художньої мови та стратегії взаємодії з вуличним театром.

На думку керівника польсько-українського культурного проекту *Ciesz się teatrem ulicznym* Кшиштофа Дубеля, вуличний театр, як мистецтво

комунікації має акцентуватися на специфічних засобах художнього впливу, оскільки звернений саме до *«випадкового глядача, вуличного перехожого, використовуючи просту мову жестів, універсальний знак, гарантує порозуміння та відчуття спільноти. Ці дві цінності поєднують воєдино новітні тенденції світового театру»* (Дубель, 2023).

Але використання цього принципу є важливим і для стаціонарного театру. В методології Курбаса часто можна побачити акцентування впливу на глядача в поставлених акторам завданнях:

– з Лекції про сучасний «темп і ритм»: «Наприклад: скажіть фразу “Я люблю тебе”. Можна говорити інакше: “Я <...> люблю тебе”. “Я лю<...> тебе”. Пам'ятайте, що матеріал у спектаклі абсолютно сценічний. Який темп має бути в монументальній речі? Повільний. Чому? Щоб глядач мав більше асоціацій» (Курбас, 2022, с. 245);

– з Протоколів засідань станції фіксації та систематизації досвіду (Протокол № 10 – репетиція *«За двома зайцями»*): «З генеральної репетиції: 1-а дія: черга, коли вона говорить, – на мою думку, треба б її якось виділити із загального гамору, коли б її більше висунути на авансцену, ясно була б перенесена точка уваги. Коли з ширмами люди стоять ближче, тоді увага людей (глядачів) звертається на них, а не на чергу» (Курбас, 2022, с. 299);

– з лекції *«Про зв'язок театру з сучасністю»*: «...театр не є виключно мистецтвом актора, театр складається із роботи драматурга і роботи режисера, і театр, таким чином, є певним сплавом, амальгамою цих трьох головних факторів. Четвертий фактор – це глядач» (Курбас, 2022, с. 165).

Сприйняття глядача відіграє вирішальну роль у виборі художніх засобів, що застосовуються у виставі. У своїх перформансах 50-6-х років ХХ століття режисер Є. Гротовський наголошував на суті експерименту – на імпровізації у взаємодії між актором і глядачем: *«Глядачі реагували, а іноді й діяли ніби разом з акторами. Реакції акторів та глядачів були їх власними, вільними, імпровізованими»*. Але за цим стояв узурпатор, яким був я як режисер. Таким чином, ця взаємодія акторів та глядачів була заздалегідь, хоч іноді й достовірно, але все ж структурно вибудована» (Гротовський, 2021). Принципи роботи, описана Гротовським, ґрунтуються на методі «узурпації» – тобто цілеспрямованого провокування імпровізацій, орієн-

тованих на глядачів. Режисер усвідомлено обирає цей прийом ключовим засобом впливу на публіку.

Подібний досвід виникає під час гастролей постановок, створених за законами не експериментального, а академічного театру. Так, у 2018 році труппа Театру «Між Трьох Колон» зіткнулася з такою ситуацією під час виїзної вистави за п'єсою Жана-Поля Сартра «За зачиненими дверима» на відкритому майданчику.

Головна обставина цієї п'єси полягає в тому, що персонажі замкнені в кімнаті, яка, за авторським задумом, є готельним номером, що символізує пекло. Проте герої не можуть повірити, що пекло може виглядати саме так, і постійно шукають прихований сенс, очікуючи на «обіцяні» тортури. Закритий простір є ключовим елементом драматургії вистави, проте «показ просто неба» створив для акторів особливий виклик у формуванні сценічної реальності.

Принципом, який використовувався у цьому показі, стало не уявне «відтворення» стін, яких насправді не було, а трактування всього відкритого простору як замкненої кімнати. Особливого ефекту вистава набула завдяки непередбачуваному звуковому акценту: під час однієї зі сцен задзвонили дзвони Михайлівського собору, біля якого відбувся показ. Актори органічно включили цей звук у виставу, обігравши його як попередження вищих сил, що намагаються покарати персонажів.

Зворотний аналіз дилеми, що постала перед акторами під час подібного показу, свідчить про те, що одним із можливих рішень могло бути ігнорування зовнішніх чинників – «створення ілюзії» стін і відсторонення від сторонніх звуків. Проте вирішальним фактором у цьому процесі став сам глядач, який є свідком відсутності фізичних меж простору та чує навколишні звуки. Це змусило творчу групу шукати такі режисерські рішення, які не лише не руйнували, а й наголошували художню концепцію вистави, інтегруючи реальні обставини у сценічну дійсність.

Опанування вистави на фізичному, психологічному та технічному рівнях дає змогу акторам ефективно використовувати художні засоби, відібрані під час застільного періоду та відпрацьовані в процесі репетицій. Це дає можливість втілювати сюжет у різних умовах сценічного простору, а також гнучкіше зміщувати художні акценти з урахуванням реакції глядацької аудиторії. Наразі зазначимо, що Лесь Курбас наголошував важли-

вість точного балансу між задумом і сприйняттям вистави: «Великого почуття міри, великої майстерності, великої культури треба для того, щоб знайти саме цю пропорцію; великого відчуття самого глядача, великого знання його психології треба для того, щоб дати пропорцію» (Курбас, 2022, с. 158).

У методології реалізації прогонів театральної вистави перед публікою у форматі відкритої репетиції важливими складовими є два ключові аспекти:

1. *Оцінка художніх і технічних елементів постановки творчою групою під час показу глядачам;*

2. *Зворотний зв'язок з аудиторією, який дає змогу внести корективи у виставу з урахуванням глядацьких відгуків і відповідно до загального художнього задуму.*

З метою ефективної комунікації з публікою після відкритого показу, в театральній практиці зазвичай використовують три основні методи:

1. *Анкетування* – форма зворотного зв'язку, яка передбачає опитування глядачів після перегляду вистави. Цей метод активно застосовувався, зокрема, на ранніх етапах діяльності театру «Березиль» у Харкові (Курбас, 2022, с. 583);

2. *Індивідуальні обговорення*, які відбуваються у приватному форматі з окремими глядачами. Зазвичай доступ до таких показів мають особи, які перебувають у тісному зв'язку з учасниками творчої команди, що, своєю чергою, забезпечує можливість отримати персоналізований відгук;

3. *Публічна дискусія*, яка передбачає відкриту розмову між труппою і глядачами одразу після завершення показу.

Анкетування має обмеження через фіксований перелік запитань та їх формальність. Індивідуальні обговорення, хоча і дають змогу глибше зануритись у враження окремих глядачів, можуть бути неефективними через брак часу або втрату актуальності вражень до моменту спілкування.

Водночас, публічне обговорення також має певні ризики – не всі глядачі готові відкрито висловлювати свою думку перед аудиторією. Проте, за умови створення безпечної, дружньої атмосфери та чітких правил участі, цей формат може не лише стимулювати активну взаємодію, а й стати джерелом цінної інформації. Публічна дискусія дає можливість одразу реагувати на зауваження, уточнювати суперечливі моменти постановки та

зменшувати рівень непорозуміння між задумом авторів і його сприйняттям аудиторією.

Так, під час одного з прогонів на публіку вистави театру «Між Трьох Колон» за п'єсою «Маклена Граса» відбувся неочікуваний ефект: сцена «знущання Анелі з Маклени», в якій пані подає головній героїні недоїдки зі свого столу, викликала у глядачів сміх. У процесі репетицій передбачалося, що ця сцена сприятиме співчуттю до Маклени, адже її драматична лінія була окреслена ще на ранніх етапах вистави. Однак у контексті публічного показу момент, де пані Анелі «дарує» дівчині залишки свого сніданку, був інтерпретований глядачами як комічний. Ця реакція викликала певну дискусію під час відкритого обговорення вистави з публікою після прогону.

Перед творчою групою постало питання: чи є помилка у побудові відповідної сцени, чи викликаний нею сміх гармонійно співвідноситься із загальною драматичною лінією історії Маклени. У пошуках відповіді митці звернулися до дослідження О. Оніщенко, присвяченого оригінальній моделі комічного в романі «Сміх Циклопа» Б. Вербера. Відповідно до її висновків, сміх у мистецтві ґрунтується на трьох ключових аспектах: ситуативному вимірі, механізмах впливу та особливостях характерів персонажів (Оніщенко, 2017, с.146).

Аналізуючи використання Вербером ідей Бергсона, О. Оніщенко наголошує, що комічні елементи не лише не зменшують драматичну напругу твору, а й відіграють важливу роль у полегшенні сприйняття читача. Трактатування Вербера полягає в оцінці сміху не просто як реакції на комічне, а як форма протесту проти соціальних законів, які людина не може змінити, та наслідком нереалізованого самовираження (Оніщенко, 2017, с. 144).

З огляду на це, театральна трупа дійшла висновку, що реакція глядачів на сцену «знущання Анелі з Маклени» є не лише закономірним відгуком на комедійні елементи, а й виявом безвиході – несвідомої реакції на неможливість допомогти головній героїні. Використані психологічні засоби спричинили те, що ця емоція знайшла вихід не у формі відкритого обурення, а через сміх.

Висновки. Таким чином, практика публічної фіксації вистави й обговорення з глядачами виявилася важливим інструментом зворотного зв'язку. Зокрема, вона дає змогу не лише уточнювати смислове сприйняття окремих сцен (комунікація «трупа – глядачі»), а й активно реагувати на запи-

тання, пропозиції та критичні зауваження аудиторії (комунікація «глядачі – трупа»).

Такий діалоговий підхід є методологічно значущим у процесі постановочної роботи, оскільки допомагає досягти балансу між художніми прийомами та змістовою цілісністю вистави, а також своєчасно виявляти й коригувати потенційні інтерпретаційні або концептуальні похибки.

Джерела та література

- Богданович, О. (2021). Я б не рекомендував нікому приходити на прем'єри, тому що прем'єра – це стрес. Інтерв'ю взяла Любов Базів. *Українформ*. 5 червня. Режим доступу: <https://ft.org.ua/news/oleksii-bogdanovic-aktor-teatru-i-kino-uk>
- Гротовський, Є. (2021). Світ – це місце правди. *Den Humennyi*. *Кранка з комою*. 16 лютого. Режим доступу: <https://medium.com/semicolonmedia/jerzy-grotowski-22c11b022ff0>
- Дубель, К. (2023). Вуличний театр, мабуть, такий же старий, як і сама людина. *Culture.pl*. Режим доступу: <https://culture.pl/ua/stattia/kshyshtof-dubelyvulychnyy-teatr-mabut-takyy-zhe-staryyy-yak-i-samalyudyna> (дата звернення: 10.02.2025).
- Кравченко, Я. (2017). Театр повинен бути соціальним і політичним. *Розмова про головне*. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2017/02/03/yaroslava-kravchenko-3/> (дата звернення: 03.01.2025).
- Клековкін, О. (2025). Система Курбаса: Реконструкція. (Серія «Сценознавство»). Київ: Арт Економі. 320 с.
- Курбас, Л. (2022). Філософія театру / *Лесь Курбас*; упорядн. М. Лабінський; післямови М. Москаленко, Д. Лабінська; редактор М. Москаленко. Харків-Київ: Видавець Олександр Савчук; Вид-во «Основи». 920 с.
- Новотарський, М. В. (2024). В театрі ми приречені на сучасність [Електронний ресурс]. *Гал-Інфо*. Режим доступу: https://galinfo.com.ua/articles/v-teatri_my_pryrecheni_na_suchasnist__maksym-novotarskyu_422402.html
- Оніщенко, О. І. (2017). «Сміх Циклопа» як модель комічного Б. Вербера: потенціал теоретико-практичного паритету. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 20. С. 142-149. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2017_20_20
- Турчин, Т. М. (2021). Теорія і методика організації театральної діяльності в початковій школі: методичні рекомендації для студентів першого року навчання спеціальності 013 Початкова освіта. Ніжин. 45 с.

References

- Bohdanovych, O. (2021). Ia b ne rekomenduvav nikomu prykhodyty na premiery, tomu shcho premyera – tse stres. Interview by Liubov Baziv. *Ukrinform*. 5 chervnia. Retrieved from: <https://ft.org.ua/news/oleksii-bogdanovic-aktor-teatru-i-kino-uk>
- Hrotovskiy, Ie. (2021). Svit – tse mistse pravdy. Den Humennyi. *Krapka z komoiu*. 16 liutoho. Retrieved from: <https://medium.com/semicolonmedia/jerzy-grotowski-22c11b022ff0>
- Dubel, K. (2023). Vulychnyi teatr, mabut, takyi zhe staryi, yak i sama liudyna. *Culture.pl*. Retrieved from: <https://culture.pl/ua/stattia/kshyshtof-dubyel-vulychnyy-teatr-mabut-takyy-zhe-staryy-yak-i-sama-lyudyna> (accessed: 10.02.2025).
- Kravenko, Ia. (2017). Teatr povynen buty sotsialnym i politychnym. *Rozмова pro holovne*. Retrieved from: <https://rozmova.wordpress.com/2017/02/03/yaroslava-kravchenko-3/> (accessed: 03.01.2025).
- Klekovkin, O. (2025). Systema Kurbasa: Rekonstruktsiia. (Seriiia «Stsenoznavstvo»). Kyiv: Art Ekonomi. 320 p.
- Kurbas, L. (2022). *Filosofia teatru / Les Kurbas*; compiled by M. Labinskyi; afterword by M. Moskalenko, D. Labinska; editor M. Moskalenko. Kharkiv–Kyiv: Vydavets Oleksandr Savchuk; Vyd-vo «Osnovy». 920 p.
- Novotarskyi, M. V. (2024). V teatry my pryrecheni na suchasnist [Elektronnyi resurs]. *Hal-Info*. Retrieved from: https://galinfo.com.ua/articles/v-teatri-my-pryrecheni-na-suchasnist__maksym-novotarskyi_422402.html
- Onishchenko, O. I. (2017). «Smikh Tsyklopa» yak model komichnoho B. Verbera: potentsial teoretyko-praktychnoho parytetu. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, Issue 20. P. 142-149. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2017_20_20
- Turchyn, T. M. (2021). Teoriia i metodyka orhanizatsii teatralnoi diialnosti v pochatkovii shkoli: metodychni rekomendatsii dlia studentiv pershoho roku navchannia spetsialnosti 013 Pochtkova osvita. *Nizhyn*. 45 s.

Dmytro Khodakivskiy

Director's work on the fixation of the performance: the experience of stage adaptation after premiere

Abstract. Purpose. The article aims to explore the phenomenon of performance fixation after the premiere as the final stage of the director's work, focusing on the relationship between artistic concept and audience perception. The study examines fixation as a phase of directing correction involving mise-en-scène, rhythm, emphasis, and intonation adjustment. **Methodology.** The research combines direct observation of the rehearsal process, analysis of video recordings of performances, and comparative analysis between the premiere and later versions. The phenomenological approach is also applied to interpret the audience's experience as a significant factor in directing reflection. **Scientific novelty.** The article clarifies the role of post-premiere fixation as a dynamic and creative process. It is proposed that fixation should not be viewed as a mechanical repetition of the premiere, but as a living phase of interaction between the artist and the audience, which allows for the discovery of new semantic dimensions within the performance. **Conclusions.** Fixation is shown to be a synthesis of the director's intention and the audience's reaction, enabling a more coherent artistic structure. This emphasizes the role of the director not only as an author but also as a researcher of theatrical communication.

Keywords: directing, performance fixation, premiere, audience perception, stage language, theatre, performance analysis.

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

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

ФУТУРИСТИЧНІ ТЕАТРАЛЬНІ ПРОЄКТИ ФОРТУНАТО ДЕПЕРО: НА ПОЧАТКАХ «ТЕАТРУ ХУДОЖНИКА»

Анотація. *Мета статті* – презентація театральної практики провідного італійського футуриста Ф. Деперо як витoku тенденції «театру художника» задля окреслення її історичної тягlostі й кращого розуміння впливу італійського футуризму на становлення театру, в якому художник не просто оформлює виставу, а осмислює її як цілісний «синтетичний» мистецький витвір. *Методологія* дослідження базується на застосуванні аналітичного, культурно-історичного та описового методів для презентації предмета досліду та належного обґрунтування висновків. *Наукова новизна* дослідження полягає в акцентуванні ролі Ф. Деперо як предтечі концепції «театру художника» в контексті італійського футуризму, а також у спробі переосмислення його театральних проєктів як ранніх зразків «синтетичного» й візуально орієнтованого театру, що передували постдраматичним тенденціям кінця ХХ століття. У *Висновках* зазначено, що Ф. Деперо був одним із перших, хто розглядав театр не як простір для драматичного тексту чи сценічної дії, а як цілісну художню композицію. Він виступав за перевагу візуального над словесним, що повністю відповідало футуристській концепції «синтетичного» мистецтва і водночас передвіщало мультимедійний підхід у театрі кінця ХХ – початку ХХІ ст. У власних проєктах Ф. Деперо прагнув зруйнувати традиційні уявлення про міметичний характер театрального мистецтва: замість «живого актора» – маріонетка або абстрактна конструкція, замість сюжету – динаміка форми, кольору і руху. Він створював костюми, декорації, кінетичні об'єкти, що зближували театр з образотворчим мистецтвом, зокрема зі скульптурою та художньою інсталяцією. У цьому сенсі він випередив інші авангардистські течії ХХ ст.: від сценографічних експериментів художників Баухаузу до практиків «постдраматичного» театру.

Ключові слова: Ф. Деперо, футуризм, синтетичний театр, художня концепція, театр художника, сценографія, мультимедійний підхід, постдраматичний театр.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. На межі ХІХ–ХХ ст. в європейській мистецькій царині відбувалися глибокі трансформаційні процеси, спричинені технологічним проривом, урбанізацією та зміною світоглядних парадигм. У цьому вирі змін зародився італійський футуризм – мистецький рух, що оспівував настання «машинно-механістичної» епохи, відки-

дав естетико-художні традиції та канони й прагнув повного оновлення мистецьких форм. Одним із найяскравіших представників футуризму в галузі сценічного мистецтва виявився Фортунато Деперо (1892–1960) – художник, дизайнер і сценограф, який запропонував нову візію театру як тотального «синтетичного» мистецтва (Berghaus, 2019). Водночас його футуристичні експерименти в галузі

театру маріонеток, сценографії та костюмів стали одними з перших реалізацій концепції «театру художника» – форми сценічного мистецтва, в якій саме візуальна складова визначає структуру вистави, драматургію й глядацьке сприйняття.

Отож актуальність звернення до театральної спадщини Ф. Деперо зумовлена не лише інтересом до авангардного мистецтва як такого, а й глибокою резонансністю його підходів для сучасного вітчизняного театру. Адже в останні десятиліття українська сцена активно розвивається у напрямі візуального театру, перформансу та інтермедійних форм. Чимало сценічних робіт демонструють переважання візуального мислення, просторової метафори та сценічної інсталяційності над класичними драматично-вербальними чинниками (Белявцева, 2018). Так, у виставах В. Троїцького «Вій – король землі» за М. Гоголем (Центр «ДАХ», 2012) та «Про що мовчав Заратустра?» («Nova Opera», 2021), Р. Саркісян «Психоз о 4:48» С. Кейн (театр «Актор», 2018), Д. Захоженка «Птахи» Аристофана (Львівський академічний драматичний театр ім. Лесі Українки, 2024) сценографія та світлова партитура відіграють визначальну роль, а візуальний образ, музика та пластика об'єднуються в синтетичну сценічну мову. Особливий акцент на візуальності, метафоричності та художній концептуальності простору властивий і проектам незалежних платформ «Uzahvati» (режисерка П. Бараніченко), «TseSho» (мистецький керівник В. Троїцький), «Pis pis» (очільник Д. Левицький), які тяжіють до міждисциплінарних форм, створення імерсивного середовища та site-specific підходів (Григорьева, 2021). Ця перформативна практика у царині українського театру демонструє природне тяжіння до ідейної спадковості з футуристичними експериментами, що зайвий раз підтверджує актуальність звернення до творчості Ф. Деперо в контексті сучасного сценічного мистецтва.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Якщо європейське і дещо згодом американське мистецтвознавство почали вивчати театральний аспект авангардних мистецьких рухів і зокрема футуризму на межі 1960–1970-х рр. (П. Бюржер, Р. Поджоллі, Х. Фостер та ін.) й продовжили ці студії у нинішньому столітті (Г. Бергхауз, Б. Бухлох, С. Діксон, Дж. Ліста, П. Осборн та ін.), то у сучасному українському театрознавстві спостерігаємо лише спорадичні звернення до драматургічної та сценічної практики італійського футуризму

(Г. Веселовська, Н. Владимірова, М. Гринишина, О. Клековкін). Однак, як закордонні, так і вітчизняні праці з зазначеної проблематики оприявнюють той факт, що, попри визнання Ф. Деперо ключовою постаттю італійського футуризму, його театральна діяльність залишається недостатньо дослідженою загалом і в контексті формування нової сценічної мови початку ХХ ст. зокрема.

Мета статті полягає у презентації театральної практики провідного італійського футуриста Ф. Деперо як витoku тенденції «театру художника» задля окреслення її історичної тягlostі і кращого розуміння впливу італійського футуризму на становлення театру, в якому художник не просто оформлює виставу, а осмислює її як цілісний «синтетичний» мистецький витвір.

Вклад основного матеріалу. Переїхавши до Рима на початку 1913 р., Ф. Деперо познайомився із провідними футуристами Дж. Балла та У. Боччоні. Вже наступного року він разом із Дж. Балла підписався під одним із найрадикальніших документів угруповання – маніфестом «Complessi plastici – Gioco libero futurista – Creatura artificiale vivente» («Пластичні комплекси – Футуристична вільна гра – Штучна жива істота»), де обидва художники запропонували нову концепцію творчості загалом і театрального мистецтва зокрема як естетичного синтезу «живого» та «механічного».

Вже звично для футуристських опусів у маніфесті радикально заперечувалися традиційне мистецтво, зокрема театральне, модерністська ідея «краси» і стиль натуралізму. Автори пропонували замістити їх «грою» та конструюванням «нової реальності», що поєднує живопис, скульптуру, музику, рух та механіку, й висували ідею «пластичних комплексів» як витворів «нового мистецтва». Ці комплекси мали бути «автономними мистецькими об'єктами» – такими собі «механічними істотами», незалежними від реального світу й наділеними власною енергією та логікою. В маніфесті також звучала пропозиція створити «естетичний організм», який не імітує життя, а «є новою формою життя» – мистецьки витвореною, своєрідною «кібернетичною істотою»: поєднанням механіки, мистецтва і суто художніх емоцій.

Своєю чергою, театральне мистецтво, аби залишитися у майбутньому, мусило повністю «звільнитися від психологізму», імітації реального життя або природності. На переконання Дж. Балла та Ф. Деперо, театр «анти-психології, анти-реалізму» відобразатиме не навколишній

світ, а енергію, динамізм і швидкість. Традиційних акторів замінять «ляльки», «механічні структури» та «абстрактні форми», що рухаються за законами ритму, світла і звуку (Fossati, 1977, с. 29-30).

Того ж року автори маніфесту втілили ці ідеї у «поліграфічному балеті» «Типографська машина», в якому дванадцять деперсоналізованих акторів-роботів представляли різні частини друкарського приладу. На ескізах «механістичної хореографії», що збереглися до наших днів, видно, як дві пари акторів, витягнувши руки перед собою, гойдаються вперед і назад, імітуючи рухи поршня, що обертає колеса. Їхній рух утворює третя пара, яка також розмахує витягнутими руками, зігнутими у зап'ястках під прямим кутом, нагадуючи перехресні дуги. Крім того, автомати «дуже голосно» декламували уривки «безладної балачки», намагаючись досягти «чистого звуку», про який писав у маніфесті «Мистецтво шумів» інший провідний футурист, музикант і композитор Л. Русоло (Garafola, 1989, с. 338).

Кілька наступних експериментів із рухом, кольором, світлом і формою Ф. Деперо здійснив у царині сценографії та сценічного костюму. Ці проекти – яскраві приклади характерної для театрального футуризму інтеграції різних видів мистецтва та технологій для створення нового «синтетичного» виду вища. Визначимо характерні риси театральних костюмів Ф. Деперо, що об'єднують у концептуальне ціле його планові та здійснені пропозиції:

- абстрактність через використання простих геометричних фігур, таких як куби, конуси, циліндри;
- насиченість і контрастність кольорів, що акцентувало динаміку та енергію футуризму;
- незвичність текстур завдяки експериментам з різними матеріалами, включаючи метал, гуму, тканину, картон та дерево;
- функціональність і рухливість;
- трансформаційність – наявність елементів, що здатні трансформуватися, створюючи несподівані візуальні та звукові ефекти.

У 1916 р. Ф. Деперо презентував соратникам-футуристам задум «міміко-акробатичного балету» «Mimismagia», де основну роль відігравали міміка та акробатичні рухи танцівників, а не традиційний сюжет або діалоги. Ключовою особливістю вистави ставали інноваційні костюми. Збережені ескізи свідчать про те, що художник розробляв складні геометричні структури, які могли під час виступу змінювати форму, у такий спосіб перетворюючи танцівників на незвичайні,

майже неземні істоти, стираючи межу між людським тілом та абстрактною пластичною формою.

У синьому кубічному просторі по черзі виконували музично-світлові партії чотири «абстрактні індивідуальності»: пластичний яйцевидний Сірій, що верескливо скавучав, динамічний трикутний Червоний, що глухо деренчав, довгий шпильасто-смугастий Білий, який співав тонким, скляним голосом, та басовитий шароподібний Чорний. Художник доповнив вбрання персонажів яскравими прозорими драпіровками, прикріпивши їх до дротів та жердин і прикрасивши різнокольоровими ліхтариками, чие миготіння змінювало колір костюмів. Аби ще більше вразити публіку, виконавці вимовляли ритмічні звуки, на кшталт «булубу булу булу булу булу», які, на думку Ф. Деперо, відповідали різним кольорам.

Сконструйовані художником «сукні-привиди» задумувалися як «магічно-механічні еквіваленти складної одночасності форм, кольорів, онома-топоетичних слів (тобто слів, які відображають звуки – Я. Ч.) і шумів». Матеріали зшивалися разом так, щоб рухи і жести актора «відпускали певні пружини і вводили у дію віялоподібні пристосування, що будуть супроводжені спалахами світлових видінь і ритмом шумових пристроїв» (Деперо, 1970, с. 19). Механічне вбрання разом зі «зруйнованою природною зовнішністю» виконавця («перебільшений грим, химерні парики, очі, схожі на фари, рот, уподібнений мегафону, воронкоподібні вуха») були потрібні, аби «досягти у результаті ефекту усунення будь-яких індивідуальних і правдоподібних деталей» (Деперо, 1970, с. 64).

На жаль, цей проєкт не побачив світла рампи. Так само залишилися в ескізах декорації та костюми Ф. Деперо до симфонічної поеми І. Стравінського «Солов'їна пісня». Розробляючи вбрання, художник чітко йшов за власною концепцією: об'ємний і жорсткий сценічний одяг приховував тіло, руки й обличчя, а геометричні виступи позначали очі та роти. Усі танцівники мали бути у масках, аби у такий спосіб «звільнитися від зайвої характерності» та допомогти зсунути «центр інтересу» публіки у «бік масового руху» (Garafola, 1989, с. 342).

Тематика, заявлена у костюмах, була продовжена у декораціях. На зроблених у майстерні художника світлинах можна побачити величезні напіваабстрактні соняшники (половинки, кутами прикріплені до цілих дисків) з трикутними жор-

сткими ростками на узвишсях та металеві гілки, прикріплені до стійок. Інша світлина зображує стилізований футуристичний сад із пальмовим листям, квітами і кущами у вигляді довільно розташованих конусів, сегментів дуг і дисків. Для посилення яскравості фарб художник використав лак і глазур (Garafola, 1989, с. 343).

Після 1917 р. увага Ф. Деперо змістилася у бік лялькового театру – відтепер актора, який оживляв «пластичне вбрання», замінила маріонетка. Митець був упевнений: «для того аби домогтися більшої геометричності й свободи пропорцій у костюмах, треба повністю відмовитися від присутності людини і замінити її на живий автомат, тобто на нову маріонетку вільних пропорцій, виготовлену у фантастичному, вигаданому стилі, здатну забезпечити парадоксальну і дивовижну жестикуляцію» (Nell, 2019, с. 15). Ф. Деперо почав писати «футуристичні пластичні драми» – сценарії для маріонеткових вистав («Автоматичні вбивства і самогубства», «Електрична пригода», «Автоматичний крадій»). Один із цих сценаріїв був такий: «Міський пейзаж на тлі моря. Група механічних люмінесцентних квітів. Коні вулицею тягнуть віз. У готелі механічні чоловіки їдять ланч. Двері ресторану зачиняються, а на верхньому поверсі відсувається завіса. Ми бачимо, як клоун і лялька підводяться з підлоги і комічними стрибками пересуваються кімнатою. Коли завіса знову засувається, ми бачимо коня з возом із першої сцени і човен, що пливе морем. У лузі розквітає велика квітка. З її бутона виростають і тріпотять від вітру пелюстки і спіралі, а на краю луку інші квітки крутяться навколо своєї осі та дивно й виразно вібрують» (Деперо, 1970, с. 15). Художник сам продумував сценографію майбутніх вистав, неодмінно насичену кінетичними та світловими ефектами, конструював з різноманітних матеріалів «пластико-мобільні комплекси» – рухливі скульптури, призначені для використання на сцені поряд із «ритмічно вібруючими елементами, з яких з'являтимуться та щезатимуть тварини й хмари, відчинені й зачинені двері, вікна, очі та роти» (Деперо, 2017, с. 112). Невинність і грайливість цих конструкцій мали викликати у публіки почуття здивування, захоплення й радості (Berghaus, 2019, с. 19).

Восени 1917 р. Ф. Деперо умовив директора римського «Teatro dei Piccoli» В. Подрекку втілити його задум «Пластичних танців». Художник взявся за виготовлення маріонеток і рухливих де-

корацій, а також домовився з кількома молодими композиторами про аранжування готових музичних опусів і написання оригінальних композицій для вистави. Остаточні версії сценаріїв він доробляв безпосередньо у театрі. 14 квітня 1918 р. чотири номери були показані публіці.

Для «Паяців» на музику А. Казелли Ф. Деперо сконструював сільський красвид, пофарбував його в яскраві кольори та стилізував у кубофутуристичному дусі. Зелений хвилеподібний пейзаж контрастував з малиновими зигзагоподібними контурами будинків, намальованих на заднику. У нижній частині виднілися два великі геометричні різнокольорові дерева.

Під фортепіанні акорди стилізованої народної пісні сценою маршрувала шереха 30-сантиметрових клоунів, пофарбованих у металево-синій колір і покритих білим лаком, які надалі доволі незграбними рухами старанно зображували щось, схоже на танець. За ними на кін виходила 85-сантиметрова балерина у рожевій пачці, сконструйована з різнокольорових конусів, дисків та призм, яку супроводжував клоун у червоно-жовтому костюмі. Поки ці персонажі танцювали свій кумедний танець, в іншому кутку сцени курка і несла і насиджувала яйця.

У «Вусатому чоловіку» на музику Дж. Тірвітта п'яний чолов'яга вештався вимощеною золотом вулицею. Якоїсь миті він збільшувався у розмірах і випускав із нутрощів кілька мініатюрних копій. Чоловічки хапали з таці келихи, підсвічені різнокольоровим світлом, і пускалися у танець. До них приєднувалася велика маріонетка, від гучного тупоту якої починали хитатися декорації. Аж тут на кін виходила синя балерина, демонструючи елегантнішу версію танцювального мистецтва. Чорна кішка з'їдала білу мишу; на сцену дощем сипалися цигарки, що неймовірно захоплювало трьох вусатих чоловіків, і вони знову пускалися у танець.

Далі наставала черга короткої інтерлюдії – візуалізації двох композицій Б. Бартока. «Тіні» являли собою комбіновану гру абстрактних чорних і сірих форм і спалахів яскравого різнокольорового світла. У «Синьому ведмеді» мавпа з ведмедем танцювали незграбний гротесковий танець.

Заключний епізод «Дикунів» йшов під музику Ф. Маліп'єро. У танцювальному двобої за право володіти Великою дикункою сходилися загони червоних і чорних дикунів. У розпал їхньої суперечки кін раптом поринав у темряву, яку пронизували зеленими спалахами очі величезної змії, що

швидко проповзала сценою. Далі у хореографічне змагання вступали найвправніші суперники з обох боків. Коли їхній поєдинок закінчився внічию, світло згасало знову, і публіка бачила захоплююче видовище: у череві Великої дикунки танцював менует сріблястий малюк. Крихітний дикунець вискакував з материнського лона на сцену, де його ковтала велика зелена змія.

Вистава завершувалася танцем у стилі ревію і парадом-але учасників шоу. «Пластичні танці» були «майстерною презентацією театральної естетики Деперо, оскільки вони демонстрували захоплюючий досвід по-футуристському перетвореного всесвіту» (Berghaus, 2019, с. 22).

Доволі гучний успіх вистави спонукав митця до узагальненого теоретичного обґрунтування естетики «пластичного світу». У маніфесті «Il teatro plastico Depero. Principi e Applicazioni» («Пластичний театр Деперо. Принципи та застосування» (1919)) його автор закликав:

– перейти від розпливчастих імпресіоністських прийомів образотворчого зображення до точних тривимірних побудов, що утворюють єдиний і цілісний мистецький твір, в якому окремі елементи зберігають власне значення;

– уникати міметичного наслідування природі, замість цього за художніми принципами створювати нову штучну реальність;

– уникати психологізму і виражати емоції за допомогою пластичного драматизму та ритмічної динаміки матеріалів;

– перетворити скульптуру на архітектуру і організувати нове мультисенсорне середовище, в яке інкорпоровані усі візуальні й звукові форми вираження;

– передбачити майбутній театр як мультикультурну царину для презентації людей, тварин і штучних істот (Depero, 1970, с. 98-100).

Ф. Деперо не було поміж підписантів маніфесту «Естетика машини та механічна інтроспекція в мистецтві» (1922), проте той факт, що митець повністю поділяв концептуалізм футуристського «механічного» мистецтва (машинізм, автоматизм, дегуманізація та гротескність), доводив його проєкт «Anihssam del 3000» («Машина 3000 року» навпаки), 11 січня 1923 р. представлений на сцені міланського «Трианону» трупкою «Нового футуристичного театру» Р. де Анжеліса.

Вистава задумувалася як «тотальний твір мистецтва», що презентує футуристське уявлення про театр майбутнього, де людина повністю злива-

ється з машиною або ж узагалі замінена нею. За жанром це мав бути «механічний балет» – синтез театру, танцю, архітектури й машинної точності. Зрозуміло, сюжет дійства не був у центрі уваги – Ф. Деперо більше цікавили форма, рух, конструкція і візуальна естетика. Декорації, схожі з інженерними конструкціями, і костюми в стилістиці кубофутуризму та машинного дизайну відзначалися динамічними формами, яскравими кольорами та контрастністю. Актори також були стилізовані під «автоматонів» – механічних ляльок з тілами геометричних форм і незграбних пропорцій, схожих на дитячі іграшки, що рухаються жорстко та неприродно, наче роботи.

Ф. Деперо прагнув перетворити сцену на «живу конструкцію», де глядач стає свідком радикальної трансформації театру. У центральному епізоді два локомотиви у танці освідчувались начальнику станції та на звукоподібній тарабарщині співали йому серенаду, якою диригував кондуктор, вимахуючи сигнальним прапорцем (Depero, 2017, с. 136-138).

Вистава якнайкраще доводила, що концепт «механічного» театру Ф. Деперо упосліджував його ж концепт «пластичного» театру: митець наділяв ляльку людськими рисами і приписував машині людську психологію. «Машинна естетика Деперо не корінилася у світі фабрик і міських агломерацій; здавалося, вона вийшла з магазину іграшок. Машинізм (культ машини) Деперо коливався між магічною грайливістю й гротесковим гумором», – вважає німецький дослідник футуризму (Berghaus, 2019, с. 25).

Висновки. Підсумовуючи наведене вище, виснуємо: Ф. Деперо був одним із перших, хто розглядав театр не як простір для драматичного тексту чи сценічної дії, а як цілісну художню композицію. Він виступав за перевагу візуального над словесним, що повністю відповідало футуристській концепції «синтетичного» мистецтва і водночас передвіщало мультимедійний підхід у театрі кінця ХХ – початку ХХІ ст. У власних проєктах Ф. Деперо прагнув зруйнувати традиційні уявлення про міметичний характер театрального мистецтва: замість «живого актора» – маріонетка або абстрактна конструкція, замість сюжету – динаміка форми, кольору і руху. Він створював костюми, декорації, кінетичні об'єкти, що зближували театр з образотворчим мистецтвом, зокрема зі скульптурою та художньою інсталяцією. У цьому сенсі він випередив інші авангардистські течії ХХ ст.: від

сценографічних експериментів художників Баухаузу до практиків «постдраматичного» театру.

Джерела та література

- Белявцева, Н. (2018). Сценографія як мистецтво простору: навч. посіб. Київ: НАКККіМ. 184 с.
- Berghaus, G. (2019). Fortunato Depero and the Theatre. *Italian Modern Art*, Nr. 1. P. 18-28.
- Григор'єва, А. (2021). Український незалежний театр: тенденції, виклики, візуальні домінанти. *Критика*, № 6. С. 12-18.
- Depero, F. (1970). Depero e la Scena da «Colori» alla Scena Mobile. 1916-1930. B. Passamani (Ed.). Torino: Mortano Editore. 104 p.
- Depero, F. (2017). Depero Futurista. NY: Designers and Books. 240 p.
- Fossati, P. (1977). La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi. Torino: Einaudi. 264 p.
- Garafola, L. (1989). Diaghilev's Russian Ballet. Oxford: Oxford University Press. 524 p.
- Nell, A. (2019). Fortunato Depero and Avant-Garde Dance. *Italian Modern Art*, Nr. 1. P. 14-17.
- Prampolini, E. et. al. (2022). The aesthetic of the machine and mechanical introspection in art. *Broom: An International Magazine of the Arts*, Nr. 3(3). P. 235-237.

Yaroslav Chygliaiev

Fortunato Depero futurist theatrical projects: at the origins of the «artist's theatre»

Abstract. *The aim* of this article is to present the theatrical practice of leading Italian futurist Fortunato Depero as an early manifestation of the «artist's theatre» tendency, in order to outline its historical continuity and gain a better understanding of the influence of Italian Futurism on the development of a theatre in which the artist is not merely a stage designer, but conceptualizes the performance as a holistic «synthetic» artwork. *The methodology* of the study is based on analytical, cultural-historical, and descriptive approaches, which allow for a comprehensive presentation of the research subject and well-founded conclusions. The scientific *novelty* of the research lies in emphasizing Depero's role as a forerunner of the «artist's theatre» concept within the context of Italian Futurism, as well as in reinterpreting his theatrical projects as early examples of a «synthetic» and visually oriented theatre that anticipated the post-dramatic tendencies of the late 20th century. *The conclusions* indicate that Depero was among the first to view theatre not as a space for dramatic text or stage action, but as a complete artistic composition. He advocated for the primacy of the visual over the verbal, which fully aligned with the Futurist concept of «synthetic» art, while also foreshadowing the multimedia approach in theatre of the late 20th and early 21st centuries. In his own projects, Depero sought to break with traditional notions of the mimetic nature of theatre: instead of the «live actor» – puppets or abstract constructions; instead of plot – the dynamics of form, color, and movement. He created costumes, sets, and kinetic objects that brought theatre closer to visual art, particularly sculpture and installation. In this sense, he anticipated other avant-garde movements of the 20th century – from the scenographic experiments of Bauhaus artists to the practices of post-dramatic theatre.

Keywords: Fortunato Depero, Futurism, synthetic theatre, artistic concept, artist's theatre, scenography, multimedia approach, post-dramatic theatre.

References

- Bieliavtseva, N. (2018). Stsenohrafiia yak mystetstvo prostoru [Scenography as the art of space]: navch. posib. Kyiv: NAKKKiM. 184 p. [in Ukrainian]
- Berghaus, G. (2019). Fortunato Depero and the Theatre. *Italian Modern Art*, Nr. 1. P. 18-28 [in English]
- Hryhorieva, A. (2021). Ukrainskyi nezaleznyi teatr: tendentsii, vyklyky, vizualni dominanty [Ukrainian independent theater: trends, challenges, visual dominants]. *Krytyka*, Nr. 6. P. 12-18. [in Ukrainian]
- Depero, F. (1970). Depero e la Scena da «Colori» alla Scena Mobile. 1916-1930. B. Passamani (Ed.). Torino: Mortano Editore. 104 p. [in Italian]
- Depero, F. (2017). Depero Futurista. NY: Designers and Books. 240 p. [in English]
- Fossati, P. (1977). La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi. Torino: Einaudi. 264 p. [in Italian]
- Garafola, L. (1989). Diaghilev's Russian Ballet. Oxford: Oxford University Press. 524 p. [in English]
- Nell, A. (2019). Fortunato Depero and Avant-Garde Dance. *Italian Modern Art*, Nr.1. P. 14-17. [in English]
- Prampolini, E. et. al. (2022). The aesthetic of the machine and mechanical introspection in art. *Broom: An International Magazine of the Arts*, Nr. 3(3). P. 235-237. [in English]

УДК 792.94(430)''192''Бау:004.031.42J(045)
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6256-654X>
DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332764

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

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

ІНТЕРАКТИВНІ ЕЛЕМЕНТИ В ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИХ ПОСТАНОВКАХ ТЕАТРУ БАУХАУС

Анотація. *Мета статті* – аналіз внеску театру Баухаус у розвиток сучасного інтерактивного театру. У процесі дослідження особливу увагу приділено вивченню принципів інтерактивності, а також опису театральних експериментів. Для вирішення наукової проблеми використано *методи* історико-хронологічного підходу, міждисциплінарного аналізу, систематизації та синтезу. *Наукова новизна статті.* Вперше охарактеризовано інтеграцію інтерактивності в постановки театру Баухаус та описано його внесок в розвиток сучасного інтерактивного театру. *Висновки* дослідження продемонстрували, що театр та інтерактивність мають глибокий зв'язок, а ідея театру Баухаус передбачала відмову від традиційної об'єкт-суб'єктної взаємодії між акторами та глядачами і створення глибокого взаємозв'язку між простором, рухом і власне досвідом глядачів. Театри цього напрямку мали на меті залучити глядачів у більш динамічний спосіб, відмовляючись від звичайних театральних форм і наголошуючи на спільній творчості між режисерами, дизайнерами та виконавцями. У статті представлено приклади інтерактивності в театрі Баухаус, які забезпечили новаторський підхід до простору, сценографії, костюмів і акторської гри та дали змогу переосмислити традиційні уявлення про театральне мистецтво. Такими прикладами є: геометричні костюми, освітлення, кінетичні скульптури, рухома сцена, дзеркала, кольори, звертання до глядачів і механічні звуки. На основі аналізу наукових джерел, використаних у статті, було встановлено, що інтерактивність та ефект занурення суттєво впливають на глядачів, посилюють емоційне та інтелектуальне включення в театральну дію, покращують сприйняття через органи чуття, відкривають нові підходи до театру, сприяють індивідуальному розумінню постановки, активній участі у виставі, демонструють сучасні технології та надихають на творчість.

Ключові слова: інтерактивність, міждисциплінарність, геометричні костюми, освітлення, кінетичні скульптури, рухома сцена, кольорове кодування, інноваційний простір.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Театр Баухаус виник як невід’ємна частина руху Баухаус, заснованого в 1919 році Вальтером Гропіусом у Веймарі, Німеччина. Спочатку Баухаус був орієнтований на поєднання мистецтва, ремесел і технологій, а його головним завданням визначали руйнування традиційних ієрархій між художниками та ремісниками (Ting et al., 2021). Під керівництвом таких діячів, як Оскар Шлеммер, театр Баухаус зосередився на інтеграції образотворчого мистецтва, дизайну та перформансу, створивши унікальну форму експериментального театру (Trimingham, 2019). Метою такого театру було не лише розважити, а й вивчати взаємодію між простором, рухом і людською формою та підвищити можливості глядачів до сприйняття того, що відбувається на сцені.

Незважаючи на те, що театр Баухаус проіснував недовго, він мав значний вплив на сучасне театральне мистецтво, а саме: експериментальний театр, сучасний танець і мультимедійні інсталяції. Також особливу роль відігравали інтерактивні елементи в постановках Баухаусу. Так, театр був революційним завдяки інтеграції інтерактивності у свої постановки, заохочуючи глядачів долучатися до мистецтва як до дії, що забезпечує сенсорне сприйняття інформації, а не лише пасивне спостереження. Руйнуючи бар’єри між виконавцями, аудиторією та самим простором, театр Баухаус забезпечив динамічний зв’язок між мистецтвом, технологіями та людським досвідом, заклавши основу для сучасної театральної постановки та інтерактивної інсталяції.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. У сучасних дослідженнях театру Баухаус дедалі більшої уваги приділяється інтерактивним елементам, які слугують засобом взаємодії з глядачем та створюють нові форми мистецького досвіду.

Слід зазначити наукові праці О. Красенко, Б. Форисевич (B. Forysiewicz), М. Крижняка (M. Krzyzaniak), в яких подано означення інтерактивності як мистецького явища та описано його трансформаційний потенціал. Низка дослідників вивчали окремі аспекти явища Баухаус та розкрили його внесок у створення сучасного інтерактивного театру. Зокрема, К. Чарнлі (K. Charnley), Е. Кесідоу (E. Kesidou), Е. Плакойяннакі (E. Plakoyiannaki), Дж. Тардіос (J. Tardios) вивчали унікальну роль театру Баухаус та окреслили його специфічні риси.

В цьому контексті варто згадати наукові розвідки О. Зекенюк, в яких представлено вплив естетики та ідеології Баухаус на формування сучасної художньої культури. Крім того, вагомими є знахідки китайських дослідників (Е. Жоу (E. Zhou), Й. Тінг (Y. Ting), П. Лін (P. Lin)), які розкрили застосування ідеї Баухаус у відтворенні тріадного балету, а також можливостей її імплементації в сучасне театральне мистецтво. Проте сьогодні більшість досліджень фокусується на дизайнерських аспектах Баухаусу, залишаючи питання взаємодії з аудиторією поза детальним науковим аналізом.

Мета статті – аналіз впливу театру Баухаус на розвиток сучасного інтерактивного театру. У ході дослідження особливу увагу приділено вивченню принципів інтерактивності та міждисциплінарності, які впроваджувалися Оскаром Шлеммером та іншими представниками школи Баухаус (Лотар Шрайер, Ласло Могой-Надь і Вальтер Гропіус), а також описові театральних експериментів, що об’єднували елементи перформансу, світлових ефектів, кінетики й геометрії та створювали інтерактивний досвід для глядачів.

Для досягнення мети дослідження та наукових завдань було використано теоретичні методи наукового дослідження, зокрема: аналітичний метод (для аналізу, оцінки та відбору інформації), синтетичний метод (для інтеграції та узагальнення результатів досліджень), метод історико-хронологічного підходу (для відображення послідовності етапів розвитку театру Баухаус), метод інтеграційного аналізу (для створення цілісного уявлення про принципи інтерактивності та міждисциплінарності, характерні для театру Баухаус), а також метод систематизації (для структурування зібраної інформації).

Виклад основного матеріалу. Інтерактивність стала невід’ємною частиною культурного простору кінця ХХ – початку ХХІ століття, активно розвиваючись під впливом цифрових технологій, соціальних медіа та нових мистецьких практик (Красенко, 2023). Наразі інтерактивність перетворилась у багатошаровий феномен, що впливає на всі сфери культури: від інтерактивних виставок до відеоігор і віртуальної реальності. Сьогодні інтерактивність вважається не лише засобом комунікації чи навчальним підходом, а й інструментом для активізації пізнавальної активності (Görmez, 2024), а також формування впливу на наявні культурні наративи (Huang, 2023), що робить її важли-

вою частиною сучасного культурного ландшафту. В цьому контексті важливим є трактування інтерактивності в мистецтві та перформансі, що належить Д. Рокебі. На його думку, це практика запрошення аудиторії впливати, змінювати або ставати частиною мистецького твору чи вистави, створюючи спільний досвід (Rokeby, 2019).

Театр та інтерактивність мають глибокий зв'язок, що сприяє залученню аудиторії до вистави та розширює можливості сприйняття сценічного втілення. Традиційний театр часто зберігав чіткий розподіл між акторами та глядачами, але інтерактивні елементи руйнують ці межі, перетворюючи глядачів на активних учасників (Charnley, 2020). Така трансформація перетворює глядачів на співтворців театрального дійства, надаючи їм можливість впливати на події, які відбуваються у виставі, взаємодіяти з акторами або брати участь у розробці декорацій. Така інтерактивність руйнує «четверту стіну» та сприяє активній взаємодії між аудиторією та нарративом, створюючи унікальну атмосферу занурення, яка посилює емоційний вплив на глядачів (Staniškytė, 2023).

Інтерактивність у театрі впливає на почуття глядачів, переконуючи їх приймати рішення, що впливають на сюжет (Krzyzaniak et al., 2022). Постановки, які використовують інтерактивні технології, такі як доповнена або віртуальна реальність, можуть ще більше занурювати глядачів у сюжетне середовище. Цей підхід не тільки захоплює, а й демократизує сценічний процес, даючи аудиторії контроль над грою акторів. Крім того, такі методи як «форум-театр» або «театр участі» дають змогу глядачам впливати на сюжет, заохочуючи їх критично мислити про те, що відбувається на сцені (Forysiewicz, 2020).

Ідея театру Баухаус передбачала відмову від традиційної об'єкт-суб'єктної взаємодії між акторами та глядачами і створення глибокого взаємозв'язку між простором, рухом і досвідом глядачів (Kesidou et al., 2024). Театр Баухаус перебував під сильним впливом принципів модернізму, експериментуючи з мінімалістичним дизайном декорацій, абстрактними візуальними елементами та використанням нетипових стилів виконання (Zeleniuk, 2023). У свою чергу Баухаус передбачав зосередження на тілесності вистави та чуттєвому досвіді глядачів. Він поєднував танець, образотворче мистецтво та музику для створення цілісного захоплюючого середовища, часто використовуючи

мультимедійні елементи та інноваційні сценічні техніки (Zhou, 2019). Вистави часто були абстрактними та нелінійними, а глядачів запрошували особисто інтерпретувати головну думку твору.

Слід зазначити, що міждисциплінарність була ключовою характеристикою театру Баухаус, оскільки вона давала змогу інтегрувати різні мистецькі елементи для створення єдиної трансформаційної форми постановки (Zhou, 2019). Така інтеграція мала велике значення для Баухаусу, який прагнув подолати обмеження традиційних мистецьких форм, створивши цілісний художній досвід, де різні елементи гармонійно доповнюють одне одного. Завдяки міждисциплінарному підходу театр Баухаус виходив за межі традиційної сценічної розповіді, представляючи динамічні, абстрактні постановки, де рух, простір та колір набували особливої виразності (Zeleniuk, 2023). Міждисциплінарність у театрі Баухаус також надавала митцям можливість застосовувати технології та сучасні дизайнерські концепції, сприяючи глибшій взаємодії з аудиторією. Ключовими постатями, які відіграли важливу роль у формуванні театру Баухаус, стали Лотар Шрайер, Оскар Шлеммер, Ласло Могой-Надь і Вальтер Гропіус. Їхній внесок у розвиток театру Баухаус, а також у визначення напрямів запровадження міждисциплінарності та інтерактивності в театральних постановках детально представлено в таблиці 1.

Розглянемо театральні експерименти, що поєднували елементи перформансу, світлових ефектів, кінетики й геометрії, створюючи інтерактивний досвід для глядачів. Одним із яскравих прикладів є «Триадний балет» Оскара Шлеммера, у якому виконавці вбирались у складні геометричні костюми, що перетворювали їх на абстрактні форми (Ting et al., 2021).

Ці костюми обмежували рухи виконавців, даючи їм змогу рухатися лише у визначений спосіб, що створювало унікальне видовище, яке зацікавлювало глядачів та заохочувало до інтерпретації символічних форм і візерунків (Шандренко, 2020). Цей інтерактивний елемент спонукав аудиторію не лише спостерігати за традиційним нарративом, а й активно брати участь у візуальній інтерпретації.

Іншим прикладом інтерактивності стало інноваційне використання освітлення (Ting et al., 2021). Ласло Могой-Надь експериментував із проєкцією світла, тіней і абстрактних форм, створюю-

ючи захопливі візуальні ефекти (Meakin, 2022). Динамічне застосування світла змінювало візуальне сприйняття вистави, сприяючи залученню глядачів до нових інтерпретацій. Крім того, Могой-Надь експериментував із кінетичними скульптурами та рухомими об'єктами, які взаємодіяли

як з виконавцями, так і з глядачами через візуальне сприйняття (Charnley, 2020). Таке використання механічних елементів давало можливість виставі вийти за межі статичності й заохочувало глядачів до активної участі у сценічному дійстві.

Таблиця 1

Внесок засновників театру Баухаус

Представники школи	Внесок у розвиток театру Баухаус
Вальтер Гропіус	<ul style="list-style-type: none"> – Інтеграція мистецтва та технологій у театральний простір. – Реконцептуалізація сцени як динамічного простору, що здатний адаптуватися до змін. – Підтримка мінімалістичної, функціональної та модерністської естетики. – Стимулювання інноваційних підходів у театральній практиці, зокрема через інтерактивність із глядачами під час вистав. – Використання новітніх технологій у театрі, зокрема електричного освітлення та кіноінсталяцій.
Оскар Шлеммер	<ul style="list-style-type: none"> – Інтеграція танцю та театру в «Триадному балеті». – Інноваційний підхід до дизайну костюмів і декорацій. – Формування концепції людського тіла як самостійного мистецького об'єкта. – Підвищення взаємодії між виконавцем, сценою та аудиторією, що розширює межі традиційного театру. – Абстрактна та символічна трактовка елементів постановки. – Висвітлення значущості руху й простору як ключових складових вистави.
Лотар Шрайєр	<ul style="list-style-type: none"> – Інтеграція різних форм мистецтва в театральні постановки – Використання абстрактних і мінімалістичних сценічних конструкцій, що акцентують естетику вистави. – Залучення глядача як активного учасника сценічної дії, створення інтерактивного театального простору. – Впровадження новітніх технологічних досягнень для розширення можливостей театру.
Ласло Могой-Надь	<ul style="list-style-type: none"> – Інтеграція візуального мистецтва в театр. – Застосування мультимедійних елементів, зокрема кінопроекцій і статичних зображень, для створення виразного сценічного середовища. – Використання нетрадиційних матеріалів, таких як метал, скло і дріт, що додають сцені динамічності та текстурності. – Театральні експерименти, орієнтовані на інтерактивність, що сприяють активній взаємодії з аудиторією.

Джерело: розроблено автором на основі аналізу літератури (Шандренко, 2020; Berghaus, 2019; Brayshaw, 2021; Charnley, 2020; Meakin, 2022).

Ідеї Вальтера Гропіуса щодо гнучкого та адаптивного дизайну сцени дали театру Баухаус можливість створювати модульні простори, де елементи декорацій могли легко переміщуватися або змінювати своє розташування (Ting et al., 2021). Це давало виконавцям змогу взаємодіяти зі сценічним середовищем у режимі реального часу, створюючи виставу, яка емоційно залучала гля-

дачів. У деяких постановках Баухаус використовували дзеркала та світловідбиваючі матеріали, змінюючи переспективу сприйняття глядачів через збільшення або спотворення зображень виконавців. Такий підхід додавав рівень складності, що вимагав від аудиторії інтерпретувати кілька фрагментованих поглядів на виконавців.

У багатьох постановках театр Баухаус використовував кольори костюмів та освітлення для передачі емоційних тонів або тем, даючи глядачам можливість «зчитувати» атмосферу або настрій через візуальні сигнали, а не через репліки акторів (Шандренко, 2020). Інколи театр Баухаус порушував традиційну межу між виконавцями та глядачами, коли актори безпосередньо зверталися до аудиторії або виконували несподівані рухи, які розширювали сценічний простір у бік глядацької зали (Zhou, 2019). Це зламувало концепцію пасивного споглядання та залучало аудиторію до активної взаємодії. До інших інтерактивних елементів можна віднести механічні звуки та застосування

нетрадиційних інструментів, зокрема механічних і дерев'яних пластин, електричних звукових пристроїв і спеціальних ламп, що видавали звукові сигнали при ввімкненні та вимкненні (Kesidou et al., 2024). Крім того, актори використовували нетрадиційні голосові техніки, такі як шепіт, крик або монотонний спів. Ці інтерактивні елементи дали театру Баухаус можливість створити захоплюючий досвід, де глядачів заохочували активно інтерпретувати, сприймати та емоційно залучатися до вистави під час її розгортання, роблячи глядача невід'ємною частиною творчого процесу. Інтерактивні елементи, які використовували митці театру Баухаус, представлені на рис. 1.

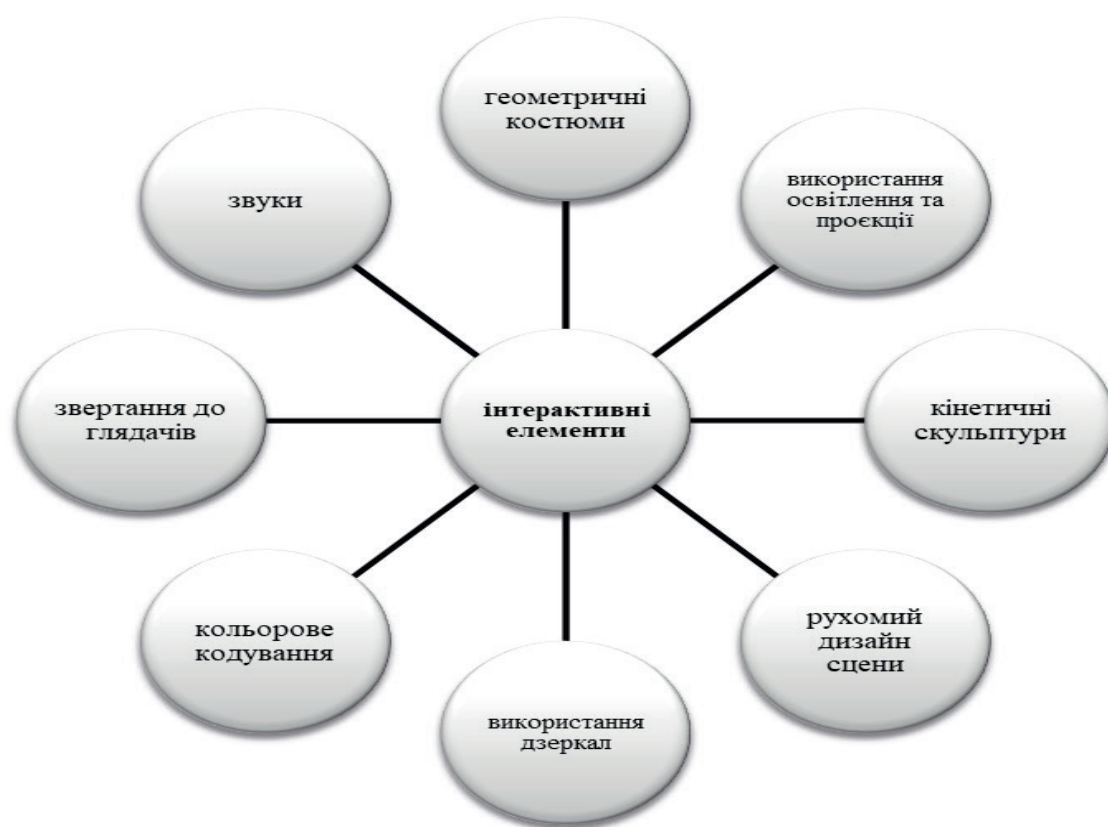


Рис. 1. Інтерактивні елементи театру Баухаус.

Джерело: розроблено автором на основі аналізу наукової літератури (Charnley, 2020; Kesidou et al., 2024; Meakin, 2022; Ting et al., 2021).

Аналіз наукової літератури дає змогу стверджувати, що інтерактивність і міждисциплінарність у театрі Баухаус мали значні переваги для глядачів, трансформуючи їхню роль із пасивних спостерігачів на активних учасників, розширюючи їхній мистецький досвід і забезпечуючи можливість сенсорного сприйняття (Kesidou et al.,

2024; Zhou, 2019; Zekeniuk, 2023). До таких переваг належать:

1. Емоційне та інтелектуальне залучення глядачів, що сприяло глибшому розумінню дій акторів у постановці (Kesidou et al., 2024; Zhou, 2019);
2. Сенсорне сприйняття, яке перетворювало виставу на багатошаровий досвід, активую-

чи кілька сенсорних систем людини одночасно (Meakin, 2022);

3. Інтерпретація театрального мистецтва як поєднання різних форм та елементів (Zhou, 2019);

4. Самостійне трактування змісту постановки глядачами (Ting et al., 2021);

5. Безпосередня участь глядачів у виставі, що перетворювала сцену на інструмент живої взаємодії між мистецтвом і спостерігачем (Zhang, 2023);

6. Демонстрація передових технологій і матеріалів, таких як кінетичні скульптури, рухоме світло та сучасні костюми (Шандренко, 2020; Ting et al., 2021; Zekeniuk, 2023);

7. Заохочення глядачів до творчої участі у сприйнятті (Charnley, 2020; Zekeniuk, 2023).

Досліджуючи внесок Баухаусу в розвиток сучасного інтерактивного театру, було з'ясовано, що він започаткував новаторський підхід до інтерпретації простору, сцени, костюмів і акторської гри (Шандренко, 2020; Zhou, 2019). Крім того, театр Баухаус вимагав інтеграції мистецьких форм, створюючи унікальний простір для кожної постановки (Kesidou et al., 2024). Сьогодні така міждисциплінарність забезпечила відхід від традиційного театру, де основну роль відігравав текст. Також театр Баухаус перевів фокус на конструкцію сценічного простору, акцентуючи увагу на світлі, кольорі та геометрії (Ting et al., 2021). Водночас один із найвідоміших експериментів у Баухаусі – це Тріадний балет Оскара Шлеммера, який досліджував виразність людського тіла, зміненого костюмами і масками (Brayshaw, 2021; Trimmingham, 2019). Такий підхід змінив сприйняття костюмів і рухів у театрі, вплинувши на розвиток тілесної експресії, а використання нових матеріалів і геометричних форм дало можливість не лише по-новому підходити до створення театральних декорацій, а й зробити сцену більш символічною та абстрактною. Таким чином, вплив Баухаусу на сучасний інтерактивний театр проявляється і сьогодні – від абстрактної сцени та експериментів із простором до новаторських підходів у костюмах і світлі. Багато сучасних театральних режисерів та сценографів продовжують використовувати ці ідеї, переосмислюючи їх під нові вимоги та технології театрального мистецтва.

Висновки. Отже, театр та інтерактивність мають тісний зв'язок, що сприяє залученню аудиторії під час живого виступу, адже інтерактивні елементи спонукають глядачів ставати активними

учасниками постановки. Водночас встановлено, що міждисциплінарність є важливою характеристикою театру Баухаус, оскільки вона дає змогу інтегрувати різні мистецькі елементи, створюючи цілісну трансформаційну форму вистави. Аналіз театральних експериментів показав, що елементи перформансу в театрі Баухаус об'єднували світлові ефекти, кінетику, звукові елементи, геометричні форми, створюючи інтерактивний досвід для глядачів. Серед прикладів інтерактивності в театрі Баухаус можна виділити: складні геометричні костюми, інноваційне використання освітлення та проєкцій, кінетичні скульптури, рухомих сцену, дзеркала, яскраві кольорові рішення, звертання до глядачів та механічні звуки.

На основі аналізу наукової літератури встановлено, що інтерактивність і міждисциплінарність у театрі Баухаус мали значні переваги для глядачів, перетворюючи їх із пасивних спостерігачів на активних учасників. До таких переваг належать: емоційне та інтелектуальне залучення аудиторії, сенсорне сприйняття, новаторський підхід до театрального мистецтва, розширення можливостей постановки завдяки особистій інтерпретації, безпосередня участь глядачів у виставі, демонстрація передових технологій і матеріалів, а також стимулювання глядачів до творчості. Театр Баухаус завжди прагнув залучити глядачів до активної взаємодії через експерименти з простором, світлом і формою, що стало основою для подальших інтерактивних форматів.

Подальші дослідження слід присвятити вивченню ролі сучасних цифрових технологій, таких як віртуальна та доповнена реальність, штучний інтелект, інтерактивні проєкції та сенсорні системи, які можуть значно посилити інтерактивні елементи й перетворити глядача на повноцінного учасника вистави. Особливу увагу слід звернути на те, як принципи Баухаус, зокрема міждисциплінарність та інтерактивність, можуть бути адаптовані до цифрових технологій для створення нових театральних форм. Важливими напрямками подальших наукових досліджень є міждисциплінарність на цифрових платформах, інтерактивність за допомогою віртуальної та доповненої реальності, а також використання цифрових технологій для створення інтерактивних медіаінсталяцій і мультимедійного мистецтва.

Джерела та література

- Красненко, О. (2023). Інтерактивність як явище культурного простору кінця XX – початку XXI століття. *Питання культурології*, № 42. С. 163-172. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293771>
- Шандренко, О. (2020). Відлуння «Триадного балету» Оскара Шлеммера в сучасному дизайні одягу. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, № 3(1). С. 129-140. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.3.1.2020.207550>
- Berghaus, G. (2019). Lothar Schreyer a sztuka sceniczna ekspresjonizmu. *Pamiętnik Teatralny*, Nr. 1. С. 22-37. <https://doi.org/10.36744/pt.210>
- Brayshaw, E. (2021). Oskar Schlemmer's Kitsch (1922): a contextualisation and translation. *Journal of Aesthetics & Culture*, Nr. 13(1), 1945239. <https://doi.org/10.1080/20004214.2021.1945239>
- Charnley, K. (2020). Art, design and modernity: the Bauhaus and beyond. *Open Arts Journal*, Nr. 9. P. 43-56. <https://doi.org/10.5456/issn.2050-3679/2020w04>
- Forysiewicz, B. (2020). The Forum Theatre in the prevention of exclusion from a peer group in the school space. *Journal of Education Culture and Society*, Nr. 11(2). P. 335-342. <https://doi.org/10.15503/jecs2020.2.335.342>
- Görmez, E. (2024). A study on developing a teaching technique (A sample of learning-teaching process). *EIKI Journal of Effective Teaching Methods*, Nr. 2(1). <https://doi.org/10.59652/jetm.v2i1.108>
- Huang, M. C. (2023). Anthropological dimensions of modern educational culture: Theoretical analysis. *Journal of Contemporary Philosophical and Anthropological Studies*, Nr. 1(1). <https://doi.org/10.59652/jcpas.v1i1.58>
- Kesidou, E., Plakoyiannaki, E., & Tardios, J. A. (2024). Symbolic knowledge innovation through bricolage in the periphery: The Bauhaus movement. *Journal of Economic Geography*, Nr. 24(4). P. 567-594. <https://doi.org/10.1093/jeg/lbae010>
- Krzyzaniak, M., Çağrı, E., & Glette, K. (2022). What makes interactive art engaging? *Frontiers in Computer Science*, Nr. 4. <https://doi.org/10.3389/fcomp.2022.859496>
- Meakin, K. (2022). The Bauhaus and the business of window display: Moholy-Nagy's endeavours at window display in London. *Journal of Design History*, Nr. 35(3). P. 265-280. <https://doi.org/10.1093/jdh/epab019>
- Rokeby, D. (2019). Perspectives on algorithmic performance through the lens of interactive art. *TDR/ The Drama Review*, 63(4 (244)). P. 88-98. https://doi.org/10.1162/dram_a_00876
- Staniškytė, J. (2023). Reinstalling the fourth wall: Digital performance and spectatorship in (post-)pandemic era. *Art History & Criticism*, Nr. 19(1). P. 31-38. <https://doi.org/10.2478/mik-2023-0003>
- Ting, Y. W., Lin, P. H., & Lin, R. (2021). A study of applying Bauhaus design idea into the reproduction of the Triadic Ballet. In P. L. P. Rau (Ed.), *Cross-cultural design. Applications in arts, learning, well-being, and social development. HCII 2021. Lecture Notes in Computer Science* (Vol. 12772). Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-77077-8_6
- Trimingham, M. (2019). The affective Bauhaus 1919. *Theatre and Performance Design*, Nr. 5. P. 6-21. Retrieved from <https://kar.kent.ac.uk/74590/1/proofed%20Trimingham%20Final%208.4.19.pdf>
- Zekeniuk, O. (2023). The influence of Bauhaus and ideology on the formation of contemporary artistic and design culture. *Polsko-Ukraińskie Studia Interdyscyplinarne*, Vyp. 1(8). P. 63-69. <https://doi.org/10.15804/PPUSI.2023.01.06>
- Zhang, J. (2023). Digital media technology on the theatre stage. *Frontiers in Art Research*, Nr. 5(12). P. 13-18. <https://doi.org/10.25236/FAR.2023.051203>
- Zhou, E. S. (2019). The theatrical constellations: Bauhaus potential and Chinese moments. *Theatre and Performance Design*, Nr. 5(1-2). P. 61-74. <https://doi.org/10.1080/23322551.2019.1606606>

References

- Krasnenko, O. (2023). Interaktyvnist yak yavyshche kulturnoho prostoru kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Interactivity as a phenomenon of cultural space of the end of XXth – beginning of XXIst century]. *Pytannia kulturologii?* [Questions of cultural studies], Nr. 42. P. 163-172. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293771> [in Ukrainian]
- Shandrenko, O. (2020). Vidlunnia «Triadnoho baletu» Oskara Shlemmera v suchasnomu dyzaini odiahu [Echoes of Oskar Schlemmer's «Triadic Ballet» in modern clothes design]. *Demiurh: idei, tekhnologii, perspektyvy duzainu* [Demiurge: ideas, technologies, prospects of design], Nr. 3(1). P. 129-140. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.3.1.2020.207550> [in Ukrainian]
- Berghaus, G. (2019). Lothar Schreyer a sztuka sceniczna ekspresjonizmu. *Pamiętnik Teatralny*, Nr. 1. P. 22-37. <https://doi.org/10.36744/pt.210>
- Brayshaw, E. (2021). Oskar Schlemmer's Kitsch (1922): a contextualisation and translation. *Journal of Aesthetics & Culture*, Nr. 13(1), 1945239. <https://doi.org/10.1080/20004214.2021.1945239>

- Charnley, K. (2020). Art, design and modernity: the Bauhaus and beyond. *Open Arts Journal*, Nr. 9. P. 43-56. <https://doi.org/10.5456/issn.2050-3679/2020w04>
- Forysiewicz, B. (2020). The Forum Theatre in the prevention of exclusion from a peer group in the school space. *Journal of Education Culture and Society*, Nr. 11(2). P. 335-342. <https://doi.org/10.15503/jecs2020.2.335.342>
- Görmez, E. (2024). A study on developing a teaching technique (A sample of learning-teaching process). *EIKI Journal of Effective Teaching Methods*, Nr. 2(1). <https://doi.org/10.59652/jetm.v2i1.108>
- Huang, M. C. (2023). Anthropological dimensions of modern educational culture: Theoretical analysis. *Journal of Contemporary Philosophical and Anthropological Studies*, Nr. 1(1). <https://doi.org/10.59652/jcpas.v1i1.58>
- Kesidou, E., Plakoyiannaki, E., & Tardios, J. A. (2024). Symbolic knowledge innovation through bricolage in the periphery: The Bauhaus movement. *Journal of Economic Geography*, Nr. 24(4). P. 567-594. <https://doi.org/10.1093/jeg/lbae010>
- Krzyzaniak, M., Çağrı, E., & Glette, K. (2022). What makes interactive art engaging? *Frontiers in Computer Science*, Nr. 4. <https://doi.org/10.3389/fcomp.2022.859496>
- Meakin, K. (2022). The Bauhaus and the business of window display: Moholy-Nagy's endeavours at window display in London. *Journal of Design History*, Nr. 35(3). P. 265-280. <https://doi.org/10.1093/jdh/epab019>
- Rokeby, D. (2019). Perspectives on algorithmic performance through the lens of interactive art. *TDR/ The Drama Review*, 63(4 (244)). P. 88-98. https://doi.org/10.1162/dram_a_00876
- Staniškytė, J. (2023). Reinstalling the fourth wall: Digital performance and spectatorship in (post-)pandemic era. *Art History & Criticism*, Nr. 19(1). P. 31-38. <https://doi.org/10.2478/mik-2023-0003>
- Ting, Y. W., Lin, P. H., & Lin, R. (2021). A study of applying Bauhaus design idea into the reproduction of the Triadic Ballet. In P. L. P. Rau (Ed.), *Cross-cultural design. Applications in arts, learning, well-being, and social development. HCII 2021. Lecture Notes in Computer Science* (Vol. 12772). Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-77077-8_6
- Trimingham, M. (2019). The affective Bauhaus 1919. *Theatre and Performance Design*, Nr. 5. P. 6-21. Retrieved from <https://kar.kent.ac.uk/74590/1/proofed%20Trimingham%20Final%208.4.19.pdf>
- Zekeniuk, O. (2023). The influence of Bauhaus and ideology on the formation of contemporary artistic and design culture. *Polsko-Ukraińskie Studia Interdyscyplinarne*, Vyp. 1(8). P. 63-69. <https://doi.org/10.15804/PPUSI.2023.01.06>
- Zhang, J. (2023). Digital media technology on the theatre stage. *Frontiers in Art Research*, Nr. 5(12). P. 13-18. <https://doi.org/10.25236/FAR.2023.051203>
- Zhou, E. S. (2019). The theatrical constellations: Bauhaus potential and Chinese moments. *Theatre and Performance Design*, Nr. 5(1-2). P. 61-74. <https://doi.org/10.1080/23322551.2019.1606606>

Oleksandr Yandola

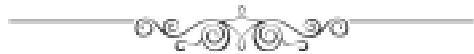
Interactive elements in experimental performances of Bauhaus theatre

Abstract. The purpose of this article is to analyze the contribution of the Bauhaus theater to the development of modern interactive theater. Special attention in the study was paid to the study of the principles of interactivity and the description of theatrical experiments. To solve the scientific problem, the authors used the *methods* of historical and chronological analysis, interdisciplinary research, systematization and synthesis. This article first characterizes the integration of interactivity into Bauhaus theater productions and outlines its influence on the evolution of modern interactive theater. **Conclusions** of the study demonstrate a deep connection between theater and interactivity. The concept of the Bauhaus theater inherently rejected traditional object-subject relationships between actors and spectators, instead striving to establish a deep correlation between space, movement and the real experience of the audience. Theaters of this movement sought to engage the audience more dynamically, abandoning traditional theatrical forms and emphasizing the joint creativity of directors, designers and performers. The article presents examples of interactivity in the Bauhaus theater, which introduced innovative approaches to space, scenography, costume design and performance, thereby rethinking traditional ideas about theater art. Such examples include geometric costumes, lighting techniques, kinetic sculptures, moving stages, mirrors, color schemes, direct interaction with the audience and mechanical soundscapes. Based on the analysis of scientific sources used in the article, it was found that interactivity and immersive effects significantly affect the audience, enhancing emotional and intellectual involvement in the

theatrical experience, stimulating sensory perception, offering new perspectives on the theater, facilitating personal interpretation, encouraging active participation, demonstrating advanced technologies and inspiring creativity. Based on the analysis of academic literature cited in the article, it was proven that interactivity and immersive effects have a significant impact on the audience, enhancing emotional and cognitive engagement, sensory perception, new perspectives on theatrical art, personal interpretation of productions, participation in performances, as well as demonstration of advanced technologies.

Keywords: interactivity, interdisciplinarity, geometric costumes, lighting, kinetic sculptures, moving stage, color coding, mechanical innovative space.

АУДІОВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА



Янчук Олександр (Олесь) Спиридонович,
старший викладач кафедри організації
театральної справи імені І. Д. Безгіна,
кінорежисер, продюсер, народний артист
України, член-кореспондент НАМУ, член
Європейської кіноакадемії. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна.

Oleksandr (Oles) Yanchuk,
Senior Lecturer of the Organization Theatrical
Affairs named after Igor Bezgin Department.
Film Director, Producer, People's Artist of
Ukraine, Corresponding Member of NAMU,
Member of the European Film Academy.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre,
Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ УКРАЇНИ ЧЕРЕЗ КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ЗАСОБИ: ХУДОЖНЯ ТА РЕЖИСЕРСЬКА КОНЦЕПЦІЇ

Анотація. *Мета* дослідження – репрезентація історичних подій України через художні засоби кінематографа та режисерські концепції автора на прикладі особистого творчого доробку. *Предмет дослідження* – шість фільмів: «Голод 33», «Атентат – осіннє вбивство в Мюнхені», «Нескорений», «Залізна сотня», «Владика Андрей» і «Таємний щоденник Симона Петлюри», у яких було виявлено повторювані художні мотиви (дорога, хрест, прапор, могила), символічні композиційні прийоми та драматургічні схеми, що забезпечували послідовне відтворення національного нарративу через особистісні та колективні досвіди. *Методологія дослідження* спиралася на історико-культурний, дискурсивно-аналітичний і герменевтичний підходи, на елементи нарративного аналізу та метод візуальної семіотики. *Результати та висновки.* Під час дослідження було з'ясовано, що зазначені фільми становили своєрідну візуальну історіографію, орієнтовану на реконструкцію ключових етапів української історії ХХ століття, а саме Голодомору, визвольної боротьби Української Повстанської Армії, діяльності діячів українського національного руху та релігійного лідерства. Особливу увагу зосереджено на інтеграції документальних джерел архівів, спогадів, судових протоколів – у структуру художнього фільму. У підсумку встановлено, що ці фільми, як вид творчості, сприяли зміцненню культурної пам'яті та візуалізації ідеї національної історичної тяглості, і саме ці стрічки виступали як платформа для публічного діалогу щодо переосмислення радянської історіографії. Автор прагнув передати свій багаторічний професійний досвід, використовуючи власні роботи як аналітичний матеріал під час дослідження зазначеної проблеми. Ці фільми були відзначені нагородами на міжнародних кінофестивалях, а також придбані для публічних показів у різних країнах світу, що сприяло поширенню інформації як про історичний поступ України, так і про визначних діячів її культурного та політичного обшару.

Режисерський та організаційний досвід автора дослідження також ліг в основу власних педагогічних навчальних програм, які містять ефективні методи впливу та засвоєння практичного матеріалу для студентів.

Ключові слова: історичний кінематограф України, колективна травма; культурна рецепція; посттоталітарна пам'ять; трагедія; семіотика.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Від початку 2000-х років кінематограф розглядався як важливий інструмент формування колективної пам'яті та переосмислення історичного минулого. Дослідники приділяли увагу репрезентації травматичних подій, зокрема війн, геноциду, репресій і визвольної боротьби. У світовій науковій традиції поняття «екранної пам'яті» застосовувалося для аналізу механізмів візуального відтворення історичних подій через емоційне залучення глядача. Після здобуття незалежності Україна зіткнулася з необхідністю перегляду радянських історичних наративів і формування власного бачення минулого. В українському кінематографі 1990–2000-х років активізувався інтерес до тем Голодомору, визвольної боротьби та ролі політичних і релігійних діячів у збереженні національної ідентичності. Створення історичних стрічок стало важливим засобом архівування й трансляції культурної пам'яті. Поява таких фільмів, як «Famine 33», «Assassination. An Autumn Murder in Munich» і «The Undefeated», засвідчила прагнення переосмислити національну історію засобами художнього кінематографа.

Так, Т. Adamski (2024) проаналізував трансформацію кінематографічного зображення Донбасу після 2014 року, зосередившись на естетиці війни та зміненому сприйнятті простору в українських фільмах. У дослідженні було встановлено, що екранна репрезентація регіону поєднувала елементи документального реалізму та метафоричного зображення руйнування як фізичного, так і ідентичного. Автор інтерпретував кіномову як засіб фіксації соціальних і культурних змін унаслідок збройного конфлікту. Z. Alferova *et al.* (2021) дослідили процес інтеграції сучасного українського кіно у європейський культурний контекст у період 2014–2019 років. Автори встановили, що український кінематограф поступово адаптувався до європейських наративних і візуальних стандартів, зберігаючи при цьому національну ідентичність. У праці було наголошено на ролі міжнародних кінофестивалів як майданчиків для просування українських філь-

мів і формування культурного діалогу. E. Bosak (2023) проаналізував основні напрями сучасної польсько-української співпраці у сфері кінематографа, акцентуючи увагу на спільних проєктах, культурному обміні та історичній тематиці. У дослідженні було виявлено, що співпраця між кінематографічними інституціями обох країн сприяла взаємному розширенню національних наративів та утвердженню спільних пам'ятєвих практик. Автор наголосив значення копродукцій як інструмента поглиблення міжкультурного діалогу в посттоталітарному просторі.

O. Yelchuk (2025) дослідила особливості екранізацій театральних вистав в українському кінематографі радянського періоду. Автор аналізував взаємодію між театральною та кінематографічною мовою, акцентуючи увагу на збереженні етнографічних елементів і сценічної стилістики. Було показано, що екранізації слугували засобом легітимації національної культури в межах ідеологічних обмежень радянської системи. Дослідження ґрунтувалося на міждисциплінарному аналізі архівних джерел і кінопродукції. У праці O. Kalinichenko (2023) досліджено механізми конструювання та репрезентації культурної травми в сучасному українському кінематографі та проаналізовано, як візуальні й наративні стратегії кіномистецтва відображали колективний досвід втрат, репресій і збройного конфлікту. Авторка вказала на важливість естетичних засобів у формуванні емпатії та осмисленні травматичного минулого через кінематографічну мову. L. Krupnyk (2023) проаналізовано розвиток польсько-українських відносин у сфері кінематографа впродовж 1990-х – 2010-х років з акцентом на трансформації історичних наративів і спільних культурних кодів. Авторка виявила, що кіномистецтво сприяло налагодженню міжкультурного діалогу та переосмисленню конфліктних сторінок спільної історії. У дослідженні було наголошено на ролі копродукцій і тематичної взаємодії як способу подолання історичних стереотипів.

J. Wojńska (2023) досліджувала творчість Сергія Параджанова як феномен українського

кінематографа. Авторка проаналізувала специфіку естетики режисера, наголосивши його роль у формуванні поетичного напрямку в українському кіно. Було встановлено, що Параджанов, незважаючи на радянський контекст, зумів інтегрувати національні культурні мотиви у власну кіномову. Дослідження спиралося на аналіз фільмів, архівних матеріалів і критичної літератури. А. Vidaud (2024) досліджував проблему мови в сучасному українському кінематографі. Автор проаналізував мовну політику у фільмах після 2014 року, акцентуючи на співвідношенні української, російської та двомовних практик. Було встановлено, що вибір мови у стрічках відображав складні процеси національної ідентифікації та політичної самоідентифікації. Дослідження базувалося на вивченні художніх фільмів, інтерв'ю з кінематографістами та політичного контексту. V. Vitrić (2024) розглянув режисерські підходи до репрезентації соціальних проблем в українському кіно доби незалежності. Автор встановив, що сучасні кіномитці активно зверталися до теми соціальної нерівності, травматичного досвіду та кризи ідентичності, використовуючи засоби психологічної драми й документального реалізму. У дослідженні було артикульовано роль кіно як інструмента соціальної критики та платформи для публічного обговорення актуальних суспільних викликів.

Більшість досліджень зосереджувалася на загальних аспектах пострадянського історичного кіно або на політичному контексті його створення, оминаючи питання художньої концепції, стилістичних особливостей і режисерської техніки окремих авторів. **Мета** цієї статті полягає в прагненні передати досвід автора через вивчення його робіт, які у візуальній формі відтворюють складні теми української історії, та пояснити, як саме автор цих рядків репрезентував історичні події України через кінематографічні засоби, зосереджуючись на художній концепції та режисерських прийомах. У рамках поставленої мети передбачається проаналізувати ідеологічну й культурну специфіку історичних сюжетів, обраних за власним вибором, і дослідити візуальні та символічні елементи, які формували наратив цих фільмів.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Центральний пласт матеріалів досліджуваної теми становлять шість історичних стрічок О. Янчука: «Famine 33» (1991), «Assassination. An Autumn Murder in Munich» (1995), «The

Undeclared» (2000), «Zalizna sotnia» (2004), «Metropolitan Andrey» (2008) та «The Secret Diary of Simon Petliura» (2018). Застосовуючи історико-контекстуальний метод, автор продемонстрував співвідношення між тематичним вибором і художнім рішенням кожної стрічки з політичними, економічними й культурними процесами 1990-х–2000-х років. За допомогою цього методу було простежено, яким чином державна підтримка, діаспорні гранти й зміни законодавчого поля впливали на можливість екранізації попередньо табуйованих сюжетів Голодомору, визвольної боротьби та еміграції лідерів УНР. Через дискурсивно-аналітичний метод вдалося забезпечити виокремлення наративних структур і риторичних фігур, що формували центральні опозиції «герой/антигерой», «пам'ять/забуття» та «держава/імперія». Цей метод дав можливість пояснити, як режисерська мова легітимувала нові історичні міфи та наголошувала патріотичний акцент через композиційні та монтажні прийоми.

Для інтерпретації фільмів у ширшому семіотичному полі було використано культурологічний метод. Він зосереджувався на трактуванні візуальних констант, хреста, прапора, дороги й могили – як символічних маркерів національної ідентичності. Через аналіз цих кодів ми намагалися зазначити, яким чином кінотекст взаємодіяв із літературними, музейними та меморіальними практиками формування колективної пам'яті. Поглиблене розкриття багатозначних смислів забезпечував метод герменевтичного аналізу. Через ретельне тлумачення діалогів, внутрішніх монологів і музичних лейтмотивів було продемонстровано екзистенційні виміри жертвності, віри та морального вибору, приховані під документальною фактурою. Герменевтичне прочитання дало змогу простежити інтертекстуальні зв'язки між кадром і архівними документами, листами чи судовими протоколами, що були інтегровані в художню тканину стрічок.

Соціокультурний підхід надав можливість зіставити рецепцію шести фільмів із суспільним запитом на переосмислення радянського історіографічного канону. Аналіз рецепції фільмів здійснювався на основі соціокультурного підходу, що передбачав систематизацію глядацьких обговорень, критичних оглядів і наукових дискусій. На цьому етапі ми показали дієвість своїх кінематографічних проєктів як комунікативного посеред-

ника між академічним історичним дискурсом, державною політикою пам'яті та громадянським суспільством. Було приділено увагу оцінці впливу стрічок на активізацію публічних дебатів стосовно героїзації діячів Організації Українських Націоналістів (ОУН) і Української Повстанської Армії (УПА), інтерпретації Голодомору та пересмилення ролі релігійних лідерів у процесах збереження національної ідентичності. Візуально-стилістичний аналіз деталізував роль композиції кадру, світлотіні та колірних градієнтів. Було показано, як зміни ракурсу та глибини різкості акцентували героїчні й трагічні моменти, а також відображали хронологічний контекст подій. Для аналізу ритмічних особливостей кінематографічної мови застосовувався монтажно-темпоральний метод, що полягав у дослідженні чергування сцен теперішнього часу та ретроспекцій з метою виявлення ритмічних закономірностей і побудови «ефекту пам'яті». Дослідження звукового супроводу здійснювалося за допомогою музично-семіотичного аналізу, який передбачав інтерпретацію музичних кодів як носіїв емоційної модальності та культурних відсилань. Також було виділено аналіз оркестрових тем і народних наспівів, що використовувалися для посилення героїко-трагічного нарративу та збагачення семантичної структури фільмів. За допомогою комплексного застосування зазначених методів, автор цієї статті намагався забезпечити багатовимірне висвітлення особливостей власної творчості та обґрунтувати свої доробки як інструмент візуального перегляду минулого й чинник конструювання інтегрального національного нарративу в пострадянському культурному просторі.

Виклад основного матеріалу.

Історико-культурний контекст українського кінематографа радянської доби

Український кінематограф у складі кінематографічної системи Союзу Радянських Соціалістичних Республік (СРСР) розвивався під безпосереднім ідеологічним контролем партійної цензури, що визначало як тематичний репертуар, так і художню стилістику студійного виробництва. Упродовж 1920-х років на базі Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) відбувалося формування національної школи, яка поєднувала авангардні естетики з етнографічним матеріалом. Проте вже на початку 1930-х відомство було реорганізовано, а автономний кіноринок ліквідовано. Цей крок

привів до втрати фінансової самостійності та переорієнтації студій на виробництво фільмів російською мовою, що відповідало політиці культурного уніфікаціонізму. У 1930-ті роки соціалістичний реалізм став єдиною легітимною художньою парадигмою. Картини, що висвітлювали українські історичні сюжети, зобов'язувалися демонструвати дружбу народів і класову боротьбу замість національних акцентів. Історичні теми подекуди з'являлися, однак вони переписувалися на користь радянської ідеології «возз'єднання» та «братерської допомоги» центру. Внаслідок цього ранні спроби кінематографічного осмилення козацької доби, визвольних змагань 1917–1920 рр. чи Голодомору замовчувалися або трансформувалися в алегоричні сюжети, позбавлені прямого історичного контексту (Myslavskyi, 2018).

Період Другої світової війни (1939–1945) супроводжувався евакуацією Київської та Одеської кіностудій до Алма-Ати й Ташкента, де вони були тимчасово об'єднані у Центральну об'єднану кіностудію фронтових і документальних фільмів. Після повернення в Україну в 1944-му виробництво історичних картин залишалося під наглядом Головного управління кінематографа. Фільми воєнної тематики зосереджувалися на подвигу Червоної армії, водночас теми діяльності ОУН–УПА та трагедії цивільного населення висувалися поза кадр (Jouner, 2020). Студійну політику визначали плани «художньо повчальних» фільмів, що популяризували героїчну версію колективного минулого (Griza *et al.*, 2023). Відлига, що настала після XX з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу (1956), спричинила певну тематичну лібералізацію. З'явилися фільми, у яких простежувався обережний інтерес до особистісної драматургії й національної специфіки, – «Квітка на камені» (1962), «Тіні забутих предків» (1965). Проте навіть ці роботи мусили демонструвати лояльність до загальносоюзних принципів, і будь-яка спроба інтерпретувати історію УНР чи дисидентський рух прирівнювалася до «буржуазного націоналізму» (Nebesio, 2011).

Попри це, в окремих картинах, таких як «Білий птах з чорною ознакою» (реж. Ю. Ілленко, 1971), «Анничка» (реж. Б. Івченко, 1969) спостерігалися спроби порушувати питання локальної ідентичності та пам'яті про репресії. Період «перебудови» (1986–1991) відкрив нові можливості для історичного кінематографа. Лібералізація цензури дала

змогу торкнутися раніше табуйованих сюжетів, колективізації, сталінських чисток, депортацій. Саме тоді Національна кіностудія ім. О. Довженка ініціювала випуск фільмів, що вперше експліцитно заговорили про Голодомор («Журавель у небі», 1990) та долю інтелігенції у 1930-ті. Водночас обмежене фінансування і нестабільність прокатної мережі стримували масштабні проекти. На цьому тлі творчий дебют авторів першої повнометражної картини «Famine 33» («Голод 33») відбувся вже в незалежній Україні, хоча саму роботу над цим фільмом було розпочато у 1989 році і концептуальні витоки ґрунтувалися на переломному досвіді кінематографа пізнього СРСР. Фільм успадкував документальну точність і етнографічну деталізацію, характерні для стрічок кінця 1980-х, проте водночас поривав із традиційним соціалістичним реалізмом, пропонуючи морально-історичну оптику, скеровану на відновлення травматичної пам'яті (Radecka, 2014).

У роки «перебудови» тематичні заборони почали почасти зніматися, що створило умови для появи перших фільмів, відкрито присвячених трагічним сторінкам національного минулого. Саме в цьому історичному контексті сформувався творчий світогляд молодого режисера, який у 1990-х-2000-х роках допоміг створити на екрані низку сюжетів, що залишалися поза межами радянської кінополітики. Режисерське звернення до Голодомору, визвольного руху та духовного лідерства розгорнулося на ґрунті попереднього досвіду цензурних обмежень, демонструючи, яким чином нова культурна парадигма давала змогу кіномові змінювати оптику й трансформувати колективну пам'ять. Зменшення ідеологічного тиску, поява альтернативних джерел фінансування та запит на національний нарратив зумовили народження історичних стрічок, що поєднували документальний реалізм із художньою експресією, відкриваючи новий етап у розвитку українського кіно.

Український кінематограф радянської доби розвивався в умовах постійного ідеологічного контролю, що обмежував тематику й художні експерименти. Історичні сюжети зазнавали редагування відповідно до партійної політики, тоді як національні мотиви переважно витіснялися або алегоризувалися. Лише в період перебудови з'явилася можливість відкрито осмислювати травматичні сторінки минулого, що стало основою для подальшого розвитку українського історичного кіно.

Кінематографічна реконструкція минулого та режисерська концепція

Фільми, які автор цих рядків створював на виробничій базі Національної кіностудії імені О. Довженка – це як частина з прикладів формування українського кінематографа, орієнтованого на переосмислення складних історичних періодів, які тривалий час знаходились у маргіналізованому стані або піддавалися ідеологічним спотворенням у радянську епоху. Таким чином, створився поступовий перехід від традицій радянського «масового кіно» до національно орієнтованих проектів, що прагнули не лише представити важливі історичні події, а й викликати суспільний резонанс і сприяти дискусіям щодо ролі цих подій у формуванні колективної ідентичності. У своїй роботі ми водночас спиралися на документальні відомості й використовували елементи ігрової драматургії, що давало можливість звернутися до широкої аудиторії, зберігаючи загальну достовірність ключових фактів.

«Famine 33» – перший ігровий фільм, який висвітлює тему українського голодомору та відкрито продемонстрував трагедію геноциду українського народу 1932–1933 років (Рисунок 1). У добу СРСР такі теми вважалися забороненими, бо офіційна пропаганда або замовчувала факт масового голоду, або приписувала його суто природним чинникам (Mattingly, 2019). У фільмі поєднані реальні факти, здобуті зі свідчень очевидців, архівних документів і трансформовані у канву художнього сюжету, щоб створити потужну емоційну атмосферу. У одному з інтерв'ю автор цих рядків згадував, що процес зйомок ускладнювався не лише браком офіційної підтримки, а й обмеженими можливостями реконструювати селянський побут 1930-х років (Yanchuk, 2023). Проте ентузіазм творчої групи й фінансова допомога благодійників, зокрема з української діаспори, забезпечили змогу завершити проект. «Famine 33» відіграв роль каталізатора дискусій про штучний характер голоду в Україні та його наслідки для українського села, тоді як публіка вперше побачила на екрані не абстрактні статистичні дані, а драму конкретних селянських родин. Ця стрічка заклала підґрунтя для подальшого поширення знань про Голодомор і стала вагомим чинником формування національної пам'яті. Впродовж 1995–2018 років ми продовжували розвивати історичну тематику, звертаючись до ключових моментів боротьби за українську державність.



Рисунок 1. Кадр з фільму «Famine 33».
Джерело: Famine 33 (1991)

У 1995 році з'явився фільм «Assassination. An Autumn Murder in Munich», присвячений постаті Степана Бандери та обставинам його вбивства (Рисунок 2). В умовах пострадянського ідеологічного вакууму будь-які спроби розкрити нетривіальний погляд на ОУН та її лідерів неминуче викликали дискусії. Був обраний формат, який поєднував реконструкцію життя С. Бандери з елементами детективної інтриги: убивство в Мюнхені 1959 року подавалося як результат складних геополітичних ігор та діяльності радянських спецслужб. Таким підходом ми пропонували аудиторії ширший контекст – відображення ситуації з українськими політичними емігрантами в Європі та їхню напружену взаємодію з радянськими агентами. У «Assassination. An Autumn Murder in Munich» максимально достовірними засобами відтворено постать С. Бандери, також показано атмосферу підпілля, в якій опинилися тисячі українців. Для внутрішньоукраїнської аудиторії цей фільм виконував функцію ревізії радянських штампів, що відповідало загальній тенденції 1990-х, коли національна історія, зокрема історія визвольної боротьби, активно переосмислювалася та шукала нові візуальні форми.

Наступним важливим етапом стала робота над фільмом «The Undeclared» (Рисунок 3). Ця стрічка зосереджувалася на постаті Романа Шухевича, командира УПА, який перебував у суперечливих історичних і моральних обставинах. У центрі кіноповіді опинився внутрішній конфлікт героя, який перебував між проблемами особистого життя і обов'язком керувати підпільною армією, що протистояла одразу кільком ворогам – нацистській окупації, радянській експансії та польським

формуванням на заході України. Автори наголошували психологічні аспекти поведінки героя, який мусив постійно обирати між безпекою рідних і обов'язком зберегти боєздатність своїх загонів. Реальні факти про діяльність Шухевича досліджувалися консультантами-істориками, але у фільмі автори свідомо надавали перевагу особистим історіям і показу побутових подробиць повстанців у схованках Карпат. Ці пейзажі виступали не лише як автентичне тло, а й як символ постійної небезпеки й водночас джерело духовної підтримки. У комплексі своєї символічної режисерської мови було акцентовано на переходах від відкритих просторів гір до тісних криївок, які наголошували постійну загрозу викриття та смерті, «The Undeclared» допоміг сформувати «героїчний пантеон» національного кінематографа, одночасно спонукаючи дослідників до глибшого вивчення діяльності УПА (Briuchoweska, 2016).



Рисунок 2. Кадр з фільму «Assassination. An Autumn Murder in Munich».

Джерело: Assassination. An Autumn Murder in Munich (1995)



Рисунок 3. Кадр з фільму «The Undeclared».

Джерело: The Undeclared (2000)

У 2004 році з'явилася «Zalizna sotnia», яка продовжувала концепцію висвітлення визвольної боротьби, але з більш колективним акцентом (Рисунок 4). Цей акцент ставився не на історичній персоні, а на житті звичайних вояків УПА, тему спротиву окупації було пропущено крізь призму локальних епізодів, акцент зміщувався на масовий характер опору. Оповідь створено на мозаїці коротких історій, де кожен учасник мав власну мотивацію, внутрішні сумніви та мрії. На рівні фактажу «Zalizna sotnia» опиралася на різні джерела, архівні довідки, приватні фотоальбоми, усні перекази, зібрані серед діаспори. Деякі сцени бойових зіткнень були відтворені детально, з уважним ставленням до зброї, одностроїв і навколишніх реалій.



Рисунок 4. Кадр з фільму «Zalizna sotnia».
Джерело: Zalizna sotnya (2004)

У межах того ж тематичного поля, проте з акцентом на релігійно-культурну проблематику, у 2008 році знімальна група представила фільм «Metropolitan Andrey» (Рисунок 5). У радянську добу особа митрополита Андрея Шептицького тривалий час піддавалася ідеологічним атакам і свідомій дискредитації, а його внесок у релігійне й суспільно-просвітницьке життя Галичини був недостатньо оцінений. Тому ми звернулися до цієї постаті, оскільки це мало значення не лише для кіномистецтва, а й для відновлення історичної справедливості. Фільм зосереджувалася на духовному шляху Шептицького, на його зусиллях зберегти національну й конфесійну ідентичність українців у часи політичних трансформацій і численних військових конфліктів.

Використання документальних листів, проповідей і свідчень представників греко-католицької церкви надавало фільму ознак документальності (Рисунок 6). Водночас художні прийоми – виразна гра зі світлом і тінню в інтер'єрах соборів, сцени

молитов або внутрішньої боротьби героїв – підсилювали емоційну складову, пробуджували у глядача відчуття сакрального простору.

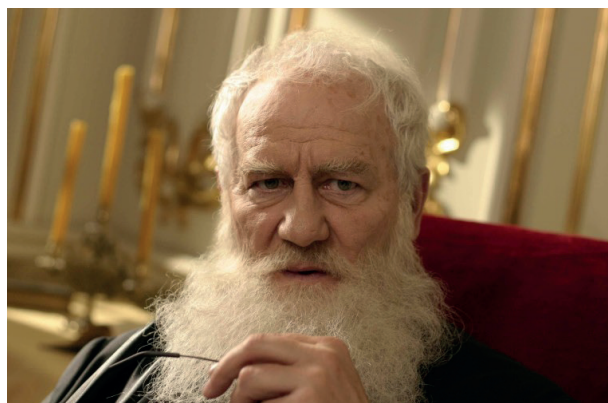


Рисунок 5. Кадр з фільму «Metropolitan Andrey».
Джерело: Metropolitan Andrey (2008)

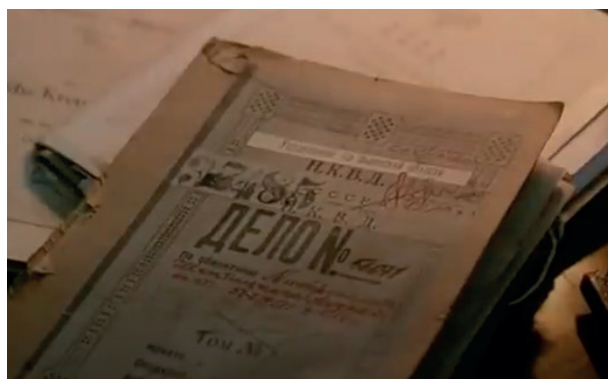


Рисунок 6. Кадр з фільму «Metropolitan Andrey».
Джерело: Metropolitan Andrey (2008)

У 2017 році розпочалося створення фільму «The Secret Diary of Simon Petliura», де предметом аналізу виступала боротьба за незалежність Української Народної Республіки та подальша доля головного отамана УНР, Симона Петлюри, змушеного покинути Україну після поразки визвольних змагань і оселитися в еміграції (Рисунок 7). Сценарій був написаний таким чином, щоб охопити два пласти: драматичний побут українських політичних емігрантів у Франції 1920-х років і спогади Петлюри про події періоду визвольної боротьби. Стрічка вибудовувалася як своєрідне занурення глядача в складне внутрішнє життя героя, який втрачав упевненість у можливості повернення на батьківщину, проте зберігав символічний статус лідера.

У роботі над сценарієм було збережено історичну точність ключових дат і місць, зокрема через використання протоколу суду над Самуїлом

Шварцбардом (Рисунок 8). Водночас, як своєрідну художню манеру, було введено сцени ретроспекцій у вигляді спогадів, коли Петлюра згадував певні епізоди бойових дій чи дипломатичних перемовин (Gurbanova, 2024). Така структура мала на меті з'єднати героїчне минуле з похмурих сьогоденням головного героя, наголошуючи його самотність і відчуття зради з боку багатьох колишніх соратників. Робота над фільмом тривала кілька років через обмеженість фінансування, Державна підтримка цього проєкту становила 50 відсотків бюджету фільму, іншу половину коштів довелося збирати по всьому світі, на це пішло багато часу та енергії.



Рисунок 7. Кадр з фільму «The Secret Diary of Simon Petliura».

Джерело: The Secret Diary of Simon Petliura (2018)

Відсутність в Україні Закону про меценатство дуже ускладнювало збір, підтримували ті, хто міг пожертвувати з власних доходів. Для прикладу в США певний відсоток коштів надають на підтримку мистецького контенту, списуючи цю суму з податку.

У контексті розширення відомостей про національно-визвольні змагання 1917–1921 років така робота набула значущості як з погляду мистецтва, так і з перспективи формування нового, більш критичного, ставлення до минулого.



Рисунок 8. Кадр з фільму «The Secret Diary of Simon Petliura».

Джерело: The Secret Diary of Simon Petliura (2018)

У всіх цих фільмах можна помітити часткове звернення до концепту «колективної травми» або «колективного опору», пропонуючи глядачеві не лише біографію відомої особистості, а й середовище, у якому ця особистість діяла (Olzacka, 2023). У «Famine 33» це була трагедія селян, які опиралися штучному вилученню зерна, в «Assassination. An Autumn Murder in Munich» – розгалужене підпілля, що підтримувало контакт із лідером, у «The Undefeated» і «Zalizna sotnia» – широкі верстви повстанців. У зображальній подачі простежувався сталий акцент на візуальних кодах, вирішальну роль відігравали ландшафти (лише у «Владиці Андрею» перевагу надавали сакральним інтер'єрам), вони слугували метафорою інколи недосяжної свободи, інколи – повної ізоляції. У всіх фільмах відчутне прагнення відтворити документальні основи сюжетів, часто через залучення історичних консультантів, намагання віднайти відомості в українських і закордонних архівах, збирання усних свідчень від тих, хто безпосередньо зіткнувся з наслідками подій. Хоча теоретичні оцінки творчих зусиль свідчили, що історичний сюжет містив у собі елемент суб'єктивного художнього переосмислення, який давав змогу впливати на емоції глядача. Адже метою створення фільму була не вичерпна документальна реконструкція історичного факту, а розкриття простору для суспільної рефлексії, повернення забутих чи заборонених тем у культурне поле, актуалізація їх через яскравий і впливовий, глибоко емоційний кінематографічний образ.

Таким чином, зокрема через вплив згаданих стрічок О. Янчука, впродовж 1991–2018 років в українському культурному просторі поступово почав формуватися своєрідний «альтернативний канон» української історії ХХ століття у аудіовізуальному мистецтві. Від «Famine 33», що зосереджувався на найбільш трагічному досвіді національного масштабу, через «Assassination. An Autumn Murder in Munich», «The Undefeated» і «Zalizna sotnia», де показувався героїчний аспект опору, аж до «Metropolitan Andrey» з його духовною перспективою та «The Secret Diary of Simon Petliura», який завершував низку персональних портретів, ми намагалися створити можливість поєднання документальних фактажів із їхнім художнім потрактуванням. Якщо на початку 1990-х років основний виклик полягав у пошуку фінансування та відсутності належної матеріальної бази, то зго-

дом рушійним чинником стала співпраця з діаспорою, зацікавленою у відтворенні подій, що їх радянська історіографія замовчувала. Так, у виробництві «Famine 33» і «The Secret Diary of Simon Petliura» вагому роль відіграли благодійні внески та фонди українських організацій, що розуміли значення культурної дипломатії й збереження національної пам'яті; ці фільми поширювали уявлення про визвольні події та постаті, які свідомо замовчувала радянська влада. Власне, кіноісторіографічна функція цих стрічок полягала у створенні емоційно насиченого, виразного образу минулого, здатного викликати інтерес глядача до детальніших досліджень чи перегляду офіційних версій, а також формувати простір для академічних дискусій і пошуку консенсусних оцінок (Brouwer, 2016).

Завдяки послідовному зверненню до визначальних епізодів – від Голодомору й бурхливих 1940-х до духовного лідерства митрополита Шептицького і трагічної еміграції Петлюри було уможливлено системне бачення історії як процесу безперервної боротьби за право України на самовизначення. Таким чином, саме ці кінематографічні проєкти відігравали роль інструмента, здатного не лише ілюструвати складні події минулого, а й змінювати ставлення суспільства до власної історичної та культурної спадщини. Внесок згаданих фільмів у сучасну українську культуру пов'язаний з конструюванням національного наративу, заснованого на спільному історичному досвіді й прагненні до збереження ідентичності. Попри певні труднощі з достовірним відтворенням історичної правди, неминучі дискусії щодо інтерпретації постатей Бандери, Шухевича чи Петлюри, ці фільми стали складовою української культурної пам'яті. Вони відкривали нові можливості для взаємодії між науковим середовищем, громадськістю й кіноглядачами, демонструючи, що національна історія може бути висвітлена мовою аудіовізуального мистецтва без втрати загальних орієнтирів достовірності. Завдяки цьому фільми залишаються актуальним джерелом переосмислення минулого й стимулом для подальших досліджень у сфері історіографії, кінознавства та культурології.

Художня константа та режисерська стилістика

Автора цих рядків завжди цікавили кінопроєкти, які розкривали ключові події національної історії. Фільми, що виникали в умовах державної підтримки та в періоди змін суспільно-політичної атмосфери, формували особливу стилістику

й закріплювали низку повторюваних художніх констант. Серед них регулярно траплялися такі символи, як хрест, прапор, дорога й могила. Кожен із цих символів виконував роль маркера національної візуальної ідентичності та драматургічного вузла, який поєднував особисті історії героїв із широким контекстом боротьби за державність. Акцентування на подібних візуальних деталях увиразнювали кульмінаційні моменти стрічок, посилюючи емоційне сприйняття подій минулого.

Зображення хреста слугувало своєрідним знаком духовного виміру, що пронизував життєвий шлях героїв. Особливо виразно цей образ постає у фільмах «Famine 33» та «Metropolitan Andrey»: у першому фільмі хрест символізує духовне випробування під час трагедії Голодомору, у другому – сакральну місію релігійного лідера митрополита Андрея Шептицького. Він символізував не лише релігійне підґрунтя української культури, а й нагадував про моральну відповідальність, яку несла людина в критичних історичних обставинах. У кадрах, де з'являвся хрест, часто відчувалася внутрішня трагедія, герої постійно перебували на межі між надією на вищу справедливість і гіркою неможливістю змінити неминуче. Коли такий символ з'являвся у місцях поховання або зруйнованих святинях, він артикулював руйнівний вплив війни та репресій на духовну сферу. Водночас цей образ окреслював точку, де національна пам'ять поєднувалася з релігійними уявленнями, посилюючи емоційну напругу.

Прапор, навпаки, втілював політичне й національне самоствердження, постаючи в кульмінаційні миті як знак, що нагадував про мету боротьби. У стрічках «Assassination. An Autumn Murder in Munich» та «The Undefeated» прапор стає символом непохитності української національної ідеї навіть у часи смертельної загрози. Поява прапора на екрані часто збігалася з моментами піднесення або найвищої небезпеки, коли герої стихійно об'єднувалися задля захисту власних переконань. Ця символіка надавала сюжетним епізодам особливої виразності, адже в самій фактурі прапора, що майорів у кадрі, читалася притаманна йому історична пам'ять (Shynkarenko, 2025). Зосередження на драматичних протистояннях, у яких вивішування або зберігання прапора робило подію символічною, що повертала глядача до центрального запитання: чому люди були готові жертвувати життям заради власних ідеалів? Через цю

символіку можна було відчутти, що культура надає особливого значення предметам, які стають носіями колективної пам'яті й допомагають вибудувати ідентичність.

Мотив дороги відтворював ідею шляху, яким мусили йти герої в умовах розладу, воєнного протистояння або суспільних криз. У фільмах, зокрема у «Assassination. An Autumn Murder in Munich» та «The Undefeated», дорога символізує шлях боротьби і духовного випробування героїв, які опиняються між життям і смертю в умовах втрати державності. Цей образ уособлював невпевненість у майбутньому, постійну потребу рухатися далі, покидаючи звичні місця, і водночас віднаходити власну мету. Її зображення з'являлося не лише як тло для пересування, а й як емоційно насичена складова, коли камера навмисне фіксувала довгі марші підпільників або біженців. Саме в подібних епізодах посилювався резонанс між внутрішнім станом героїв і зовнішніми обставинами, адже дорога завжди вела їх до чергового виклику.

Образ могили визначав місце зустрічі з утраченим, рідними, друзями, побратимами. У фільмі «Assassination. An Autumn Murder in Munich» могила Степана Бандери є символом не тільки особистої втрати, а й національної пам'яті про боротьбу за Україну. Водночас він розкривав складне переплетення індивідуальної долі та історичних зламів. Могила нагадувала про ціну, якою оплачувалася боротьба за свободу, та увиразнювала мотив колективної трагедії, навіть якщо в епіцентрі сюжету опинялася конкретна історична постать. У кадрі часом виникала могила з неозначеною датою й іменем – таким чином у фільмах віддається належне десяткам тисяч жертв українців, які втрачали не лише своє життя, а й власне ім'я у час воєн і репресій. Водночас сцени на цвинтарі часто слугували нагодою для внутрішніх монологів і підтекстів, висвітлюючи те, як пам'ять про загиблих лягала в основу нових дій.

Музичний супровід відіграв важливу роль у розгортанні емоційної картини фільмів. Нам пощастило співпрацювати з композиторами, які вміли поєднувати мотиви народних пісень, духовних наспівів і модерні оркестрові аранжування. Музика створювала додатковий емоційний пласт, накладаючись на складні сцени й сприяючи потужнішому зануренню глядача в епоху. Часто звучання народних інструментів чи хору підсилювало трагічність і монументальність сцени, ак-

центуючи на незворотності історичних процесів. У напружені моменти фінальних епізодів саме музика формувала своєрідний катарсис, коли змішувалися біль утрат і духовне піднесення. Це був один із прийомів, що надавав фільмам епічного забарвлення й допомагав відчутти глибину історичних колізій, не втрачаючи зв'язку з емоційним досвідом героїв.

Режисер вищезначених стрічок намагався дотримуватися принципу документального реалізму, одночасно дозволяючи собі вдаватися до стилізації, яка наголошувала певні художні ідеї. Реальні історичні факти лежали в основі сценаріїв, що підтверджувалися архівними джерелами, свідченнями очевидців чи науковими розвідками. Проте сюжетні історії не обмежувалися відтворенням фактів, а переплавляли їх у кінематографічне видовище, використовуючи образи та символічні метафори. Цей баланс між фактичністю та художнім домислом надавав фільмам переконливості й емоційної сили. Костюми, реквізит та локації зазвичай підбиралися з увагою до історичної достовірності, що закріплювало реалістичний ефект і давало змогу аудиторії відчутти минулу епоху. Водночас крупні плани, контрастне освітлення й метафоричні деталі розкривали внутрішні конфлікти персонажів.

Головним бажанням було зробити фільми свого роду візуальною історією, яка претендувала на роль альтернативи підручникам. Завдяки кінообразам, перейнятим емоційним змістом, глядач отримував можливість «прожити» певні періоди, побачити ключові події крізь призму людських долі. Для багатьох такий підхід був набагато зрозумілішим і ближчим за суто академічні виклади, де події часто постають у вигляді схем та абстрактних дат. Утім, ця особливість водночас могла ставати причиною спрощень і спокуси зробити фільм інструментом пропаганди. Попри те, що ми мали щире бажання доносити правду, сам жанр історичного кінематографа припускав авторський відбір фактів і формування певного ідейного посылу, де одні акценти висвітлювалися яскравіше, а інші лишалися в тіні.

Ці фільми виконували функцію трансляції ідеологем української державності, відображаючи крізь призму окремих епізодів історії ідею про тяглість боротьби за суверенність. Від ранніх робіт, де втілювалася тема Голодомору чи національно-визвольних рухів, до пізніших стрічок

про постатей в українській історії, ми створювали національних героїв як носіїв власних цінностей, які впливали на хід подій. У таких сценаріях центральну роль відігравала саме ідея політичної самоорганізації народу, що протистояв численним загрозам і відстоював своє право на існування. Тим самим ми намагалися зробити свою кінематографічну діяльність частиною ширшого культурного процесу, де кіномистецтво брало участь у конструюванні спільної пам'яті та легітимізації національних міфів, заснованих на історичному підґрунті.

Цей ідейний вектор міг викликати суперечки, коли йшлося про ступінь узгодженості з реальними джерелами та з оцінками різних політичних середовищ. Проте такий підхід був створений для популяризації тем, які раніше замовчувалися або спотворювалися радянською пропагандою. Широке коло глядачів відкривали для себе факти й сюжети, що не завжди розкривалися в публічному дискурсі, тим більше у форматі видовищних та емоційно насичених фільмів. Наявність таких кіноробіт свідчила про актуалізацію попиту на національну історію, яка розглядалася крізь призму боротьби та патріотичних ідеалів (Engel, 2016). Хоча досить часто доводилося маневрувати між мінімальним фінансуванням і намаганням зберегти авторську свободу в умовах, коли державне замовлення на історичну тематику могло передбачати певний ідеологічний ухил.

Як уже зазначалося, метою створення фільмів було не лише звернення до героїчного минулого, а й поштовх сучасним глядачам до роздумів про власну роль у суспільних перетвореннях. Зрештою, персоналії, які обирались для екранного втілення, вказували на те, що історія мала багатий пласт незасвоєних або неправильно інтерпретованих подій. Пошук правди, переплетений із художнім домислом, формував специфічний стиль, коли глядач одночасно бачив історичну основу та відчував режисерську суб'єктивність. Відобразити на екрані національну ідею, протистояння зовнішнім і внутрішнім ворогам, трагічні сторінки геноциду чи репресій – усе це вимагало не тільки рішучості, а й тонкого відчуття форми, щоб зберегти баланс між фактами й емоціями.

Завдяки зверненню до різних періодів історії, але водночас зберіганню спільної стилістики та повторюваній системи символів, режисер своїми фільмами створив власне кінематографічне «еди-

не поле» українського минулого. Це поле було водночас і простором для переосмислення подій, і механізмом трансляції ідеологем, наявних у національній культурі. Художні прийоми дали нам змогу створити своєрідний візуальний літопис – альтернативу науковому, сухому викладу історичних фактів. У результаті ці фільми мали на меті спонукати аудиторію до діалогу зі складною спадщиною, заглиблювали в контекст боротьби за державність і оживляли сторінки минулого, які раніше здавалися далекими або малопомітними.

У дослідженні репрезентовано основні тенденції українського історичного кінематографа, що полягали в балансуванні між документальною точністю й художньою інтерпретацією складних подій минулого. Хоча аналіз цих фільмів виявив певні проблемні аспекти, зокрема схильність до героїзації центральних персонажів («The Undeclared», «Assassination. An Autumn Murder in Munich») та використання емоційно насичених образів, іноді призводило до ідеалізації чи спрощення складних історичних конфліктів. Незважаючи на декларативну мету відновлення правди, у деяких випадках спостерігалася тенденція до формування власного «канону» історичних подій, що міг суперечити академічним оцінкам і ставати об'єктом критики через недостатню увагу до неоднозначних сторінок діяльності представлених героїв («The Secret Diary of Simon Petliura»).

К. Bohuslavska & О. Briukhovetska (2020) встановили, що «The Secret Diary of Simon Petliura» і «Крути 1918» інтерпелювали глядача в рамках модерної національної ідентичності шляхом акцентування героїчного дискурсу та використання патріотичних топосів. У даному дослідженні проаналізовано ширший корпус, де візуальна репрезентація історії базувалася на поєднанні документального реалізму та повторюваних художніх констант (хрест, прапор, дорога, могила), що забезпечували багаторівневе прочитання колективної травми. Порівняння показало, що результати праці К. Bohuslavska & О. Briukhovetska зосереджувалися на механізмах ідеологічної інтерпеляції, тоді як ми наголошували на синтезі символічної та герменевтичної складових режисерської мови. К. Bohuslavska & О. Briukhovetska інтерпретували предмет як статичний культурний текст, тоді як ми розглядали історичний кінокурс як динамічну форму суспільної комунікації,

яка здатна модифікувати колективну пам'ять через рецепцію різних цільових аудиторій.

R. Khardel *et al.* (2020) довели, що кінематографічні продукти функціонували як інструмент інформаційно-психологічного впливу в російсько-українській гібридній війні, формуючи поляризовану історичну свідомість через стратегії пропагандистського кадру та емоційної маніпуляції. Цей історичний кінодискурс проявляється як чинник позитивної мобілізації, що поєднував документальний реалізм із символічними константами задля конструювання цілісного національного наративу. Відмінність результатів була зумовлена розбіжністю методологічних оптик, праця R. Khardel *et al.* спиралася на політико-комунікативний аналіз інформаційної війни, тоді як у даному дослідженні ми застосовували культурологічний, герменевтичний та соціокультурний підходи, які фіксували багаторівневу взаємодію фільмів із колективною пам'яттю.

У проведеному дослідженні було акцентовано руйнівний ефект маніпулятивного контенту, що базувався на джерелах радянської ідеології та мав певний пропагандистсько-психологічний вплив на користувачів, тоді як ми наголошували консолідує роль художньої реконструкції історії.

J. Mlejnek (2023) проаналізував літературні інтерпретації Голодомору у творах Віктора Цимбала, Уласа Самчука та Василя Барки, довівши, що полівокальний наратив травми формувався через суб'єктивні свідчення та експресіоністичні художні засоби. У даному дослідженні було досліджено аудіовізуальну репрезентацію Голодомору й п'яти інших ключових історичних картин у творчому доробку автора цих рядків, де документальний реалізм поєднувався з повторюваними символічними константами, що забезпечували цілісне бачення національної історії. Результати J. Mlejnek були показані на фрагментарній природі літературної пам'яті, тоді як результати даного дослідження засвідчили консолідаційний потенціал кіномови у створенні візуального канону колективної травми. У дослідженні J. Mlejnek концепт історичної правди базувався на інтертекстуальній герменевтиці, а наші – на синтезі історико-контекстуального та соціокультурного аналізів, що враховували рецепцію фільмів різними аудиторіями.

M. Sachleben (2024) визначив, що теми голоду, еміграції та конфліктної ідентичності в українському кіно формували багатоголосий дискурс,

який пояснював сучасні соціально-політичні напруження через проєкцію минулих травм. У дослідженні було застосовано політико-комунікативний аналіз, що акцентував роль кіно як арени змагання конкуруючих наративів і висвітлив колізії між постколоніальною та глобалістською оптиками. У даному дослідженні репрезентація історичних подій розглядалася як інструмент консолідації національної пам'яті, де документальний реалізм і повторювані символічні константи створювали цілісний героїко-трагічний наратив. M. Sachleben аналізував широкий спектр стрічок доби незалежності, тоді як ми зосередилися на кіно, що прагнуло утвердити стабільний історичний канон. Крім того, у проведеному ним дослідженні було зафіксовано поліфонічну природу кінодискурсу, тоді як у нас наголошувалася інтегративна функція кінематографа в конструюванні єдиного національного наративу. Таким чином, обидва дослідження підтвердили здатність кіно впливати на історичну свідомість, проте результати засвідчили протилежні ефекти – від відтворення конкуренції ідентичностей до зміцнення ідеологічної цілісності.

A. Tsona (2024) дослідив, що фільми української «нової хвилі» 2010-х–2020-х років репрезентували 1990-ті як період соціально-економічного хаосу, використовуючи естетику урбаністичної руїни та мотиви побутової маргіналізації для конструювання сучасної національної ідентичності. У наших фільмах історичний наратив був зосереджений переважно на подіях першої половини ХХ ст. і формувався через героїко-трагічну оптику колективної травми. У A. Tsona історичну перспективу було обмежено пострадянською дійсністю, що зумовило домінування хронотопу «перехідного простору», тоді як у даному дослідженні фільми активно експлуатували символи хреста, прапора та могили для актуалізації тривалої боротьби за державність. Методологічно A. Tsona застосовував культурно-антропологічний аналіз повсякденних практик, тоді як у нашому дослідженні використовувався комплекс історико-контекстуального й герменевтичного підходів, орієнтованих на зіставлення архівних джерел із художнім текстом. У результаті A. Tsona наголосив процес «десакралізації» національного міфу через іронічну тональність кіномови, тоді як у проведеному дослідженні було зафіксовано зворотний вектор – ресакралізацію минулого через піднесену символіку та героїзаційний дискурс.

Відмінність корпусів і методик зумовила різні висновки: А. Тсона трактував кінематограф 2010-х як простір критичного осмислення травматичного переходу, а ми – як засіб кодифікації історичних міфів, що забезпечували цілісність національної пам'яті.

Л. ґерік (2021) встановила, що українське історичне кіно початку ХХІ століття тяжіло до жанрового формату «засновано на реальних подіях», який забезпечував баланс між комерційною привабливістю й прагненням до фактичної достовірності. У дослідженні було наголошено, що головним критерієм успішності стрічок виступала здатність інтегрувати документальний матеріал у драматургічну структуру без переобтяження ідеологічним пафосом. Репрезентація історичних подій у фільмах автора цієї статті аналізувалася крізь призму поєднання документального реалізму з повторюваними символічними константами, що створювали героїко-трагічний наратив і консолідували колективну пам'ять. Результати Л. ґерік засвідчили зростання глядацького попиту на історичні сюжети, тоді як у даному дослідженні було доведено, що це кіно намагалося виконати не лише розважальну, а й просвітницьку та ідеологічно формативну функції. У дослідженні Л. ґерік оцінка автентичності базувалася переважно на коректності відтворення фактів, натомість у даному дослідженні критерій достовірності поєднувався з герменевтичним аналізом символів, що підсилювали емоційний ефект. Крім того, Л. ґерік приділив увагу фестиваліній динаміці й економічним показникам, тоді як ми змістили акцент на соціокультурні наслідки рецепції стрічок.

Через свою кінематографічну діяльність було репрезентовано прагнення українського кінематографа поєднати документальну точність із символічною інтерпретацією національної історії. У проведеному дослідженні акцентовано, що, попри окремі спрощення й героїзаційні тенденції, саме ці фільми сприяли консолідації історичної пам'яті через багаторівневу візуальну мову.

Висновки.

Проведене дослідження дало змогу виявити ключові трансформації історичного кінематографа в Україні від радянської доби до періоду незалежності, а також визначити місце творчих доробків автора тексту у формуванні національно зорієнтованої моделі візуалізації минулого. Було виокремлено чотири фази інституційного

контролю над історичною тематикою: догматизація 1930-х років, що підпорядковувала сюжети ідеології соціалістичного реалізму; воєнна міфопоетика 1940-х, у межах якої домінувала героїчна модель «Великої Вітчизняної»; часткова лібералізація «відлиги», яка обмежено допускала національну специфіку; та ревізіонізм «перебудови», що дав можливість звернутися до травматичних сторінок національної історії. Тематичний і стилістичний діапазон українського радянського кіно виявився безпосередньо залежним від політичної кон'юнктури та інституційних обмежень.

Аналіз репрезентативних фільмів, таких як «Famine 33», «Assassination. An Autumn Murder in Munich», «The Undefeated», «Zalizna sotnia», «Metropolitan Andrey» і «The Secret Diary of Simon Petliura», допоміг нам пояснити стійку символічну систему, в якій образи дороги, хреста, могили й прапора виконують роль емоційних і концептуальних маркерів. Дорога уособлює історичний шлях і вибір; хрест – моральну напругу трагедії; могила – колективну втрату; прапор – акт національного самоствердження. Ці візуальні коди допомогли нам сформуванню єдине поле національної пам'яті, яке поєднує особисті історії героїв із колективними історичними контекстами.

Особливу увагу було приділено поєднанню художніх і документальних елементів. Наша стратегія передбачала опору на архівні джерела, усні свідчення, консультації істориків, водночас зберігаючи художню драматургію, що давало змогу ефективно комунікувати з масовою аудиторією. Виробництво фільмів часто підтримувалося українською діаспорою, що сприяло появі стрічок про найбільш контроверсійні теми – репресії, визвольний рух, релігійне лідерство. Таким чином, соціальна економіка виробництва істотно впливала на репертуарну політику й ідеологічну тональність фільмів.

Аналізовані фільми створювались як своєрідна альтернатива офіційній радянській та пострадянській історіографії. Змісти фільмів не лише вводили до публічного простору замовчувані теми, а й формували емоційно виразну модель історичного наративу, що зменшувала дистанцію між глядачем і матеріалом. Через драматургічну індивідуалізацію історичних подій режисер сприяв емпатичному сприйняттю складних сторінок минулого.

Проведений аналіз показав, як саме у фільмах на історичну тематику вдавалося реалізувати подвійну функцію: з одного боку – компенсація лакуни радянської історичної пам'яті, з іншого – сприяння суспільній дискусії щодо формування української ідентичності. Запропонована модель символічного аналізу може бути використана як основа для подальших порівняльних досліджень в інших постсоціалістичних кінематографах. Вона також дає змогу краще зрозуміти механізми впливу візуального мистецтва на колективну пам'ять і процеси культурного переосмислення в сучасній Україні.

Обмеження дослідження зумовлювалися не повною збереженістю архівних виробничих документів радянських кіностудій іфрагментарністю прокатної статистики, що обмежувало можливість кількісної верифікації окремих висновків. Перспективою подальших досліджень може бути порівняльне вивчення символічних матриць українського кіно з аналогічними в польському, литовському та румунському кінематографах, аби з'ясувати спільні та відмінні способи візуалізації колективної травми.

Джерела та література

- Адамські, Т. (2024). Кінематографічні образи простору Донбасу після 2014 року у вибраних фільмах на військову тематику. *Культура та Освіта*. Том 144, № 2. С. 243-262. DOI: 10.15804/kie.2024.02.13.
- Алфьорова, З., Марченко, С., Шевчук, Ю., Котляр, С., та Гончарук, С. (2021). Сучасне українське кіно в європейському контексті (2014-2019). *Лінгвістика та Культурологія*. Том 5, № 2. С. 274-283. DOI: 10.21744/lingcure.v5n2.1345.
- Вбивство. Осіннє вбивство в Мюнхені. (1994). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jgm0TtGu3R8>
- Богуславська, К., Брюховецька, О. (2020). Ідеологічні інтерпеляції сучасних фільмів про УНР в українському культурному контексті : (на прикладі стрічок «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018) та «Крути 1918» (2019)). *Наукові Записки НаУ-КМА. Історія та Теорія Культури*. Том 3. С. 49-61. DOI: 10.18523/2617-8907.2020.3.49-61.
- Босак, Е. (2023). Вектори сучасного польсько-українського співробітництва в кінематографі. *Науковий Вісник Ужгородського Університету. Серія: Історія*. Том. 48 / № 1. С. 40-48. DOI: 10.24144/2523-4498.1(48).2023.280214.
- Брюховецька, Л. (2016). Польща в українському кіно. *Studia Filmoznawcze*. Вип. 37. С. 25-88. DOI: 10.19195/0860-116X.37.5.
- Броувер, С. (2016). Спорні інтерпретації минулого в польському, російському та українському кіно: Екран як поле бою. Лейден: Brill. DOI: 10.1163/9789004311749.
- Енгель, Д. (2016). Вбивство Симона Петлюри та суд над Шолемом Шварцбардом, 1926-1927: Вибірка документів. Геттінген: Vandenhoeck & Ruprecht. DOI: 10.13109/9783666310270.
- Голод 33. (1991). URL: https://www.youtube.com/watch?v=dZPTs_BsVeI
- Гриза, В., Гончарук, С., Михалов, В., Барнич, М., Балабан, О. (2023). Зміни в представленні героїв у сучасному українському кіно. *Журнал Європейських Досліджень*. Том 53 / № 4. С. 384-391. DOI: 10.1177/00472441231206550.
- Гурбанова, Г. (2024). Представлення Симона Петлюри в українському націоналістичному дискурсі та політиці пам'яті. Відень: Центральний Європейський університет. URL: https://www.etd.ceu.edu/2024/gurbanova_havva.pdf
- Гікс, Дж., Мачулін, Л. (2024). Спеціальний спільний випуск «Дослідження російського та радянського кіно та культури України» («Культура України»). *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Том 18 / № 3. С. 251-262. DOI: 10.1080/17503132.2024.2405346.
- Джойнер, А. (2020). Спірне відзначення: зв'язок між політикою та увічненням пам'яті Другої світової війни в польській літературі, кіно та музеях (1945 – дотепер). Вустер: Коледж Вустера. URL: <https://openworks.wooster.edu/independentstudy/8985/>
- Калиниченко, О. (2023). Конструювання та представлення культурної травми в сучасному українському кіно. *Кіно: Журнал Філософії та Рухомого Зображення*. Том 15 / № 1. С. 115-129. DOI: 10.34619/puno-ivjy
- Хардель, Р., Виздрік, В., Мельник, О. (2020). Кіно як інструмент впливу на історичну свідомість в російсько-українській інформаційній війні. *Codrul Cosminului*. Том 26 / № 2. С. 281-302. DOI: 10.4316/CC.2020.02.001.
- Крупник, Л. (2023). Кіно та польсько-українські відносини між 1990-ми та 2010-ми роками. *Images. Міжнародний Журнал Європейського Кіно, Виконавських Мистецтв та Аудіовізуальної Комунікації*. Том 34 / № 43. С. 211-226. DOI: 10.14746/i.2023.34.43.13.
- Меттінглі, Д. (2019). «Лінії, п'яні та ні до чого не здатні»: Рядові виконавці голодомору 1932-1933 років в Україні та їхнє представлення в культурній пам'яті. DOI: 10.17863/CAM.38324.
- Митрополит Андрей. (2008). URL: https://youtu.be/6GBSAmJaAg?si=RzVGwM_sDgm92Os7
- Млейнек, Я. (2023). Я чую крики у своїх вухах. Український Голодомор очима Віктора Цимбала, Уласа Самчука та Василя Барки. URL: <https://archive.org/details/hladomor-kontexty-online-v-pdf-merged/page/n6/mode/lup?q=%22touze%22>

- Миславський, В. Н. (2018). Історія українського кіно. 1896-1930. Факти та документи. Харків: Дім реклами. URL: <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000012474>
- Небесьо, Б. Ю. (2011). Чи ми вже там? Дослідження національного кіно в Україні. *Канадські Слов'янські Папери*. Том 53 / № 2/4. С. 475-784. URL: <http://www.jstor.org/stable/41708352>
- Ользацька, Е. (2023). Розвиток національного кіно в постмайданній Україні. *Східноєвропейська Політика та Суспільства*. Том 37 / № 2. С. 435-454. DOI: 10.1177/08883254221101907
- Радецька, А. (2014). Тема Української Повстанської Армії (УПА) в сучасній українській культурі. URL: <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/195505>
- Захлебен, М. (2024). Спорні ідентичності, голод та еміграція: Теми в українському кіно для пояснення сьогодення. *Чеський Журнал Міжнародних Відносин*. Том 59 / № 1. С. 153-176. DOI: 10.32422/cjir.771
- Шинкаренко, О. (2025). Обличчя війни: як кіно формує та спотворює історичну пам'ять в Україні. URL: https://www.academia.edu/127031340/The_Faces_of_War_How_Cinema_Shapes_and_Distorts_Historical_Memory_in_Ukraine
- Таємний щоденник Симона Петлюри. (2018). URL: <https://youtu.be/fEFPeS86WnE?si=bbihPWk19T2U9CKR>
- Непереможений (2000). URL: <https://youtu.be/NENah9oEiek?si=gk1AmTmtvHsdWnVr>
- Цона, А. (2024). Зображення 1990-х у українському кіно 2010-2020-х років як спосіб національної самоідентифікації. *Культура України*. Том 83. С. 99-106. DOI: 10.31516/2410-5325.083.11.
- Відо, А. (2024). Питання мови в сучасному українському кіно. *Дослідження світового кіно*. Том 4 / № 2. С. 135-156. DOI: 10.1163/26659891-bja10041.
- Вітрів, В. (2024). Підходи режисерів до представлення соціальних проблем в українському кіно епохи незалежності. *Культура України*. Том 83. С. 59-66. DOI: 10.31516/2410-5325.083.06.
- Войніцька, Я. (2023). Сергій Параджанов – режисер українського кіно. Images. *Міжнародний Журнал Європейського Кіно, Виконавських Мистецтв та Аудіовізуальної Комунікації*. Том 34 / № 43. С. 137-156. DOI: 10.14746/i.2023.34.43.9.
- Янчук, О. (2023). Що спонукало мене зняти цей фільм? *Український Щоквартальник*. Том 79 / № 4. URL: https://openurl.ebsco.com/EPDB%3Agcd%3A8%3A18330936/detailv2?sid=ebsco%3Aplink%3Ascholar&id=ebsco%3Agcd%3A175917016&crl=c&link_origin=scholar.google.com
- Ельчик, О. (2025). Екранізації театральних постановок в українській кінематографії періоду СРСР. *Народне Мистецтво та Етнологія*. Том 405 / № 1. С. 81-87. DOI: 10.15407/nte2025.01.081.
- Сп'ік, Л. (2021). Засновано на реальних подіях: Українське історичне кіно початку XXI століття. *Шлях науки: Міжнародний Електронний Науковий Журнал*. Том 7 / № 10. С. 8001-8004. DOI: 10.22178/pos.75-14.
- Залізна сотня. (2004). URL: https://youtu.be/G1Wmqp3O9FA?si=p_aUu0fBeB1UPFOh

References

- Adamski, T. (2024). Filmowe wizerunki przestrzeni Donbasu po 2014 roku w wybranych filmach o tematyce wojennej [Cinematic images of the Donbas space after 2014 in selected war-themed films]. *Kultura i Edukacja*. Vol. 144 / Nr. 2. P. 243- 262. DOI: 10.15804/kie.2024.02.13. [in Polish]
- Alferova, Z., Marchenko, S., Shevchuk, Y., Kotlyar, S., & Honcharuk, S. (2021). Contemporary Ukrainian cinema into the European context (2014-2019). *Linguistics and Culture Review*. Vol. 5 / Nr. 2. P. 274-283. DOI: 10.21744/lingcure.v5nS2.1345
- Atentat Osinnje vbyvstvo v Mjunheni [Assassination. An Autumn Murder in Munich]. (1994). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jgm0TtGu3R8>. [in Ukrainian]
- Bohuslavskaya, K., Briukhovetska, O. (2020). Ideolohichni interpelyatsiyi suchasnykh filmiv pro UNR v ukrayins'komu kul'turnomu konteksti: (na prykladi strichok «Tayemnyy shchodennyk Symona Petlyury» (2018) ta «Kruty 1918» (2019)) [Ideological interpellations in the films about the Ukrainian People's Republic in the Ukrainian cultural context (based on «Symon Petliura's Secret Diary» (2018) and «Kruty 1918» (2019))]. *NaUKMA Research Papers. History and Theory of Culture*. Vol. 3. P. 49-61. DOI: 10.18523/2617-8907.2020.3.49-61. [in Ukrainian]
- Bosak, E. (2023). Vektory suchasnoyi Pol's'ko-Ukrayins'koyi spivpratsi v kinematohrafiyi [Vectors of modern Polish-Ukrainian cooperation in cinematography]. *Scientific Herald of Uzhhorod University. Series: History*. Vol. 48/ Nr. 1. P. 40-48. DOI: 10.24144/2523-4498.1(48).2023.280214. [in Ukrainian]
- Briuchowecka, Ł. (2016). Pol'shcha Ukrayins'komu kino [Poland in Ukrainian cinema]. *Studia Filmoznawcze*. Vol. 37. P. 25-88. DOI: 10.19195/0860-116X.37.5. [in Ukrainian]
- Brouwer, S. (2016). Contested interpretations of the past in polish, Russian, and Ukrainian film: Screen as battlefield. Leiden: Brill. DOI: 10.1163/9789004311749.
- Engel, D. (2016). The assassination of Symon Petliura and the trial of Scholem Schwarzbard, 1926-1927: A selection of documents. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. DOI: 10.13109/9783666310270.
- Holod 33 [Famine 33]. (1991). URL: https://www.youtube.com/watch?v=dZPTs_BsVeI. [in Ukrainian]
- Griza, V., Honcharuk, S., Mykhalov, V., Barnych, M., Balaban, O. (2023). Changes in the representation of heroes in contemporary Ukrainian cinema. *Journal of*

- European Studies*. Vol. 53 / Nr. 4. P. 384-391. DOI: 10.1177/00472441231206550.
- Gurbanova, H. (2024). Representation of Symon Petliura in Ukrainian nationalist discourse and politics of memory. Vienna: Central European University. URL: https://www.etd.ceu.edu/2024/gurbanova_havva.pdf
- Hicks, J., Machulin, L. (2024). Special joint issue of Studies in Russian and Soviet Cinema and Culture of Ukraine (Kul'tura Ukrainy). *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Vol. 18 / Nr. 3. P. 251-262. DOI: 10.1080/17503132.2024.2405346.
- Joyner, A. (2020). Contested commemoration: The relationship between politics and the memorialization of the Second World War in Polish literature, cinema, and museums (1945-present). Wooster: The College of Wooster. URL: <https://openworks.wooster.edu/independentstudy/8985/>
- Kalinichenko, O. (2023). Construction and representation of cultural trauma in contemporary Ukrainian cinema. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*. Vol. 15 / Nr. 1. P. 115-129. DOI: 10.34619/ny-no-ivjy.
- Khardel, R., Vyzdryk, V., Melnyk, O. (2020). Cinema as a tool for influencing historical consciousness in Russian-Ukrainian information warfare. *Codrul Cosminului*. Vol. 26 / Nr. 2. P. 281-302. DOI: 10.4316/CC.2020.02.001.
- Krupnyk, L. (2023). Cinema and Polish-Ukrainian relations between the 1990s and 2010s. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*. Vol. 34 / Nr. 43. P. 211-226. DOI: 10.14746/i.2023.34.43.13.
- Mattingly, D. (2019). 'Idle, Drunk and Good-for-Nothing': The rank-and-file Perpetrators of 1932-1933 famine in Ukraine and their representation in cultural memory. DOI: 10.17863/CAM.38324.
- Vladyka Andrey [Metropolitan Andrey]. (2008). URL: https://youtu.be/6GBSAmJaAg?si=Rz-VGwM_sDgm92Os7. [in Ukrainian]
- Mlejnek, J. (2023). Slyším v uších ten křik Ukrajinský holodomor očima Viktora Cymbala, Ulase Saměčuka a Vasyła Barky [I can hear the screaming in my ears. The Ukrainian Holodomor through the eyes of Viktor Cymbal, Ulas Samchuk and Vasyl Barka]. URL: <https://archive.org/details/hladomor-kontexty-online-v-pdf-merged/page/n6/mode/1up?q=%22touze%22> [in Czech]
- Myslavskiy, V.N. (2018). *Istoriya ukrayins'koho kino. 1896-1930. Fakty i dokumenty* [History of Ukrainian cinema. 1896-1930. Facts and documents]. Kharkiv: House of Advertising. URL: <http://www.irbis-nbu.gov.ua/ulib/item/ukr0000012474> [in Ukrainian]
- Nebesio, B.Y. (2011). Are we there yet? Studies of national cinema in Ukraine. *Canadian Slavonic Papers*. Vol. 53 / Nr. 2/4. P. 475-784. URL: <http://www.jstor.org/stable/41708352>
- Olzacka, E. (2023). The development of national cinema in Post-Maidan Ukraine. *East European Politics and Societies*. Vol. 37 / Nr. 2. P. 435-454. DOI: 10.1177/08883254221101907.
- Radecka, A. (2014). Wątek Ukraińskiej Powstańczej Armii we współczesnej kulturze ukraińskiej [Ukrainian Insurgent Army (UPA) theme in contemporary Ukrainian culture]. URL: <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/195505> [in Polish]
- Sachleben, M. (2024). Contested identities, hunger, and emigration: Themes in Ukrainian cinema to explain the present day. *Czech Journal of International Relations*. Vol. 59 / Nr. 1. P. 153-176. DOI: 10.32422/cjir.771.
- Shynkarenko, O. (2025). The faces of war: How cinema shapes and distorts historical memory in Ukraine. URL: https://www.academia.edu/127031340/The_Faces_of_War_How_Cinema_Shapes_and_Distorts_Historical_Memory_in_Ukraine
- Taynyy dnevnik Simona Petlyury [The Secret Diary of Simon Petliura] (2018). URL: <https://youtu.be/FEF-PeS86WnE?si=bbihPWk19T2U9CKR> [in Russian]
- Neskoreniy [The Undeclared] (2000). URL: <https://youtu.be/NENah9oEiek?si=gk1AmTmtvHsdWnVr> [in Ukrainian]
- Tsona, A. (2024). Zobrazhennya 1990kh v ukrayins'komu kinematohrafi 2010–2020kh yak sposib natsional'noyi samoidentyfikatsiyi [The depiction of the 1990s in Ukrainian cinema of the 2010s-2020s as a way of national selfidentification]. *Culture of Ukraine*. Vol. 83. P. 99-106. DOI: 10.31516/2410-5325.083.11. [in Ukrainian]
- Vidaud, A. (2024). The question of language in contemporary Ukrainian cinema. *Studies in World Cinema*. Vol. 4 / Nr. 2. P. 135-156. DOI: 10.1163/26659891-bja10041.
- Vitriy, V. (2024). Rezhysers'ki sposoby zobrazhennya sotsial'noyi problematyky v khudozhnikh kino-fil'makh Ukrayiny doby Nezalezhnosti [Director's approaches to representation of social problems in Ukrainian cinema of the independence era]. *Culture of Ukraine*. Vol. 83. P. 59-66. DOI: 10.31516/2410-5325.083.06 [in Ukrainian].
- Wojnicka, J. (2023). Siergiej Paradzanow – reżyser kina ukraińskiego [Sergey Parajanov – Director of Ukrainian cinema]. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*. Vol. 34 / Nr. 43. P. 137-156. DOI: 10.14746/i.2023.34.43.9. [in Polish]
- Yanchuk, O. (2023). What prompted me to produce this film? *Ukrainian Quarterly*. Vol. 79 / Nr. 4. URL: https://openurl.ebsco.com/EPD-B%3Aagcd%3A8%3A18330936/detailv2?sid=ebsco%3Aplink%3Ascholar&id=ebsco%3Aagcd%3A175917016&crl=c&link_origin=scholar.google.com
- Yelchuk, O. (2025). Ekranizatsiyi teatral'nykh vystav v ukrayins'komu kinematohrafi periodu SRSR [Film

adaptations of the theatrical performances in Ukrainian cinematography during the USSR period]. *Folk Art and Ethnology*. Vol. 405 / Nr. 1. P. 81-87. DOI: 10.15407/nte2025.01.081. [in Ukrainian]

Yepik, L. (2021). *Zasnovano na real'nykh podiyakh: ukrayins'ke istorychne kino pochatku XXI st.* [Based on real events: Ukrainian historical cinema of the

early XXI century]. *Path of Science: International Electronic Scientific Journal*. Vol. 7 / Nr. 10. P. 8001-8004. DOI: 10.22178/pos.75-14. [in Ukrainian]

Zalizna sotnia [Iron Hundred]. (2004). URL: https://youtu.be/G1Wmqp3O9FA?si=p_aUu0fBeB1UPFOh. [in Ukrainian]

Oleksandr (Oles) Yanchuk

Representation of historical events in Ukraine through cinematographic means: artistic and directorial concepts

Abstract. *The aim* of the study was to analyse the representation of historical events in Ukraine through cinema, using my works as examples, focusing on the artistic concept and specifics of the director's vision. **The subject of the study** is six films – «Holod 33», «Attentat – Autumn Murder in Munich», «Unconquered», «Iron Hundred», «Vladika Andrey», and «The Secret Diary of Symon Petliura» – recurring artistic motifs (road, cross, flag, grave), symbolic compositional techniques, and dramatic schemes were identified, which consistently reproduced the national narrative through personal and collective experiences. **The methodology** of the research relied on historical-cultural, discourse-analytical, and hermeneutic approaches, and also included elements of narrative analysis and the method of visual semiotics. **Results and conclusions.** During the study, it was found that these films constituted a kind of visual historiography aimed at reconstructing key periods of Ukrainian history in the 20th century, including the Holodomor, the struggle of the Ukrainian Insurgent Army, the activities of figures in the Ukrainian national movement, and religious leadership. Special attention was given to the integration of documentary sources, archives, memoirs, and court protocols into the structure of the feature film. Ultimately, it was established that these films, as a form of art, contributed to the strengthening of cultural memory and the visualization of the idea of national continuity, with my films serving as a platform for public dialogue on the re-evaluation of Soviet historiography. I convey my extensive professional experience using my own works as examples and analytical material. My feature films have been awarded and positively reviewed at international film festivals and have been acquired for public screenings in various countries around the world. Based on this experience, I have developed educational programs that include effective methods of influence and assimilation of practical material for my students.

Keywords: collective trauma, cultural reception, post-totalitarian memory, tragedy, semiotics.

Мусієнко Ольга В'ячеславівна,
доктор філософії з культурології,
викладач. Харківська державна
академія культури, Харків, Україна

Olha Musiienko,
Lecturer, PhD in Cultural Studies.
Kharkiv State Culture Academy,
Kharkiv, Ukraine

АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ КОНТЕНТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ВПЛИВУ: ЕТИЧНІ ВИКЛИКИ ЦИФРОВОГО МЕДІАСЕРЕДОВИЩА

Анотація. У контексті цифрової трансформації медіапростору, активне використання аудіовізуального контенту стало не лише основним засобом комунікації, а й інструментом інформаційного впливу та маніпуляцій. Послаблення редакційного контролю, зростання комерційного тиску та орієнтація на сенсаційність спричиняють девальвацію етичних медіастандартів, що, у свою чергу, знижує рівень суспільної довіри та загострює проблему інформаційної безпеки. **Мета статті** – дослідження етичних викликів, пов'язаних із використанням аудіовізуального контенту в українських онлайн-медіа, з акцентом на художні засоби візуальної маніпуляції. **Методологія дослідження** спирається на міждисциплінарний підхід, що поєднує принципи соціальної відповідальності медіа та інструментарій мистецтвознавчого аналізу. Розглядаються аудіовізуальні чинники – зображення, колористика, монтажна ритміка, звуковий супровід – як елементи художньої побудови медіатексту, здатні формувати наратив і впливати на сприйняття реальності. **Наукова новизна** полягає у висвітленні ролі аудіовізуального мистецтва як складової інформаційного повідомлення в умовах цифрової культури та у виявленні характерних чинників естетичної маніпуляції в цифровому відеоконтенті. У **Висновках** артикулюється, що аудіовізуальні засоби дедалі частіше використовуються не для інформування, а для конструювання реальності, що спричиняє системне порушення етичних норм. Наголошується на потребі впровадження редакційних політик із верифікації візуального контенту, підвищення професійної підготовки контентмейкерів та використання художніх засобів із дотриманням принципів достовірності та відповідальності.

Ключові слова: соціальні медіа, аудіовізуальне мистецтво, цифрова культура, нові медіа, цифрові медіа, цифрова етика.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасний стан інтернет-медіа в Україні характеризується посиленням комерційного впливу, девальвацією редакційної автономії та фрагментацією етичних орієнтирів у виробництві інформаційного контенту. Зростаюча залежність онлайн-медіа від замовного фінансування та клікбейтової моделі монетизації спричиняє системні порушення стандартів медіаетики, зокрема достовірності, збалансованості та перевірки джерел. Одним із ключових ризиків виступає перетворення значної частини інтернет-ресурсів на «орендо-

вані» платформи, які не мають чіткої ідеологічної чи суспільної позиції та функціонують виключно в інтересах замовника.

У межах цих трансформацій зростає роль аудіовізуального компоненту як інструмента впливу на аудиторію. Активне використання візуальних і звукових елементів в інформаційному контенті – зокрема емоційно насичених зображень, графіки, відеофрагментів і звукових ефектів – відкриває широкі можливості для прихованої маніпуляції. У ситуації послабленого контролю над якістю медіапродукції, аудіовізуальні засоби дедалі частіше

слугують не доповненням до тексту, а ключовим носієм смислових підстановок, які спрямовані на формування заданої інтерпретації подій.

Таким чином, проблема неетичного використання аудіовізуальних технологій в українських онлайн-медіа постає як одна з найгостріших у контексті інформаційної безпеки, довіри до ЗМІ та збереження культурної ідентичності у цифрову епоху.

Мета дослідження – аналіз етичних викликів, з якими стикаються сучасні інтернет-медіа в Україні, з особливою увагою до ролі аудіовізуального контенту як засобу впливу на громадську думку. У межах дослідження розглядаються форми маніпуляції за допомогою візуальних і звукових елементів, оцінюється їхній вплив на сприйняття інформації аудиторією, а також аналізуються сучасні підходи до етичного регулювання цифрового медіасередовища.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Наявні дослідження свідчать про необхідність переосмислення інформаційних медіапрактик і зростання ролі ідеологічного компонента в створенні медіаконтенту. Зокрема, О. Афанасьєва та К. Чернікова (Афанасьєва, Чернікова, 2025, с. 310) вказують, що цифрова журналістика в умовах стрімкого розвитку штучного інтелекту відкриває нові можливості для збору та подачі інформації, але також породжує серйозні загрози, пов'язані з маніпулятивним впливом і дезінформацією.

Особливу загрозу становить зростання ролі некваліфікованих або тенденційних інформаційних платформ, які часто фінансуються політичними чи бізнес-структурами задля просування визначених ідеологічних наративів. Така динаміка призводить до трансформації медіа у засіб політичного та комерційного впливу, де вони втрачають ознаки незалежності й етичної відповідальності. На думку І. Мартиненка (Мартиненко, 2021, с. 65), масштаби маніпуляцій вийшли за межі суто психологічного впливу і стали помітними у багатьох сферах соціального життя – зокрема, у медіа. Це особливо виразно проявляється під час виборчих кампаній і суспільно-політичних криз, де аудіовізуальні техніки активно використовуються для формування громадських настроїв (*Detector Media*, 2021, EP).

Особливу цінність для сучасної наукової дискусії становить мистецтвознавчий аналіз медіатекстів, який дає змогу глибше розглядати аудіовізуальний контент як засіб впливу. Такий аналіз включає дослідження візуальних складових (ка-

дрування, композиції, колористики), ритміки монтажу, музичного супроводу та семантичного навантаження наративів. Як наголошують А. Алфьоров та З. Алфьорова, дослідження аудіовізуального контенту потребує врахування структурних та естетичних особливостей, що визначають його роль у формуванні культурного простору (А. Алфьоров, З. Алфьорова, 2023, с. 39). Ці аспекти знаходять продовження у статті А. Лісневської та Я. Фруктової, де увага зосереджена на ризиках маніпуляції через аудіовізуальні засоби, зокрема у цифровому медіа (А. Лісневська, Я. Фруктова, 2019). Тому критично важливо досліджувати такі повідомлення крізь призму їхнього емоційного навантаження та здатності до формування стійких соціальних установок. Семіотичні коди та механізми візуальної риторики, які активно застосовуються у створенні відеоконтенту, досить часто стають інструментом маніпуляції масовою свідомістю.

Виклад основного матеріалу. Етичні проблеми онлайн-медіа в Україні залишаються одним із найскладніших викликів сучасної аудіовізуальної культури. Впродовж останніх двох десятиліть онлайн-медіа значно розширили свою наявність у суспільному дискурсі, що супроводжується нехтуванням професійними стандартами, маніпуляціями та поширенням недостовірної інформації. Здебільшого під прикриттям свободи слова онлайн-медіа вдаються до практик, які сприяють поширенню мови ворожнечі та послабленню рівня медіаграмотності суспільства.

Наразі значна частина контенту в онлайн-медіа формується не на основі об'єктивного висвітлення подій, а через використання механізмів емоційного впливу, візуальних маніпуляцій і навмисного семантичного викривлення інформаційних повідомлень. Наприклад, застосування фотографій із високим емоційним навантаженням або специфічний монтаж відеокадрів здатні кардинально змінити сприйняття інформаційного меседжу аудиторією.

У 2022 році, на початку повномасштабного вторгнення росії в Україну, активно поширювався візуальний контент, який формувал викривлене уявлення про хід бойових дій і значно впливав на емоційне сприйняття аудиторії. Одним із найпоказовіших прикладів стало відео, створене для комп'ютерної гри *Digital Combat Simulator World*, яке в соціальних мережах було представлено як справжній повітряний бій українського пілота,

відомого як «Привид Києва» (Айзеле, 2022). Завдяки динамічній зміні ракурсів, деталізованій графіці, характерному звуковому супроводу та напруженому монтажу, це відео набувало візуальної правдоподібності, хоча фактично не мало документальної цінності.

Стирання межі між симульованим та реальним сприяло формуванню потужного емоційного ефекту, який посилювався завдяки аудіовізуальним рішенням, типовим для комп'ютерних ігор. Такий контент функціонує не лише як візуальна інформація, а й як емоційний тригер, що активує у глядача образи героїзму, небезпеки та невідкладності, не вимагаючи критичного осмислення.

Аналогічно працювали архівні зображення, які широко використовувалися для ілюстрації актуальних подій. Зокрема, фотографії з Ємену 2015 року були представлені в інформаційних стрічках як свіжі знімки наслідків авіаударів по українських містах (AFP, 2022). Візуальні риси цих фото – зруйновані споруди, згущені тіні, драматичні ракурси, фрагменти тіл – формували інтенсивне емоційне навантаження. Вплив подібного зображення значною мірою базується на стійких візуальних кодах, які легко зчитуються як ознаки катастрофи, незалежно від їх фактичної прив'язки до подій.

Розвиток інтернет-платформ значною мірою завдячує технологіям Web 2.0, які надали користувачам можливість створювати та поширювати інформацію безпосередньо. Це докорінно трансформувало інформаційну екосистему: мобільні пристрої зробили можливим миттєве створення та поширення контенту, що суттєво змінило традиційну медіасистему (S. Udenze, O. Oshionebo, 2020). В Україні ця тенденція супроводжується розмиттям професійних меж і зростанням ролі аматорських творців контенту, що, у свою чергу, спричиняє кризу довіри до медіа.

Тому окрему увагу слід приділити проблемі «громадянської журналістики», коли користувачі соціальних мереж самостійно публікують новинарні відео, фотографії або аналітичні матеріали. Це явище має амбівалентний характер: з одного боку, воно сприяє демократизації інформаційного простору, залучаючи широку аудиторію до публічного дискурсу, а з іншого – створює умови для поширення дезінформації та маніпулятивного контенту. Наприклад, під час обстрілів Києва у 2022 році в соцмережах поширювалися фото-

графії зруйнованих будівель, які насправді були кадрами з інших міст, зокрема Маріуполя та Харкова. Композиційно такі зображення використовували центральний фокус на руйнаціях – темні кольори, дим, уламки – задля підсилювання відчуття страху. Відсутність чіткої верифікації джерел давала змогу споживачам контенту сприймати ці кадри як реальну ситуацію в Києві, хоча це не відповідає дійсності.

Інший приклад – випадки поширення повідомлень про нібито масову евакуацію населення столиці. Візуальний ряд у таких медіатекстах формувалася через образи переповнених вокзалів, доріг, скупчень людей із валізами, зокрема фокусуючи увагу на фігурах дітей, які плачуть. У композиційному та колористичному вимірах часто використовувалися затемнені або монохромні (чорно-білі) кадри, що підсилювали атмосферу тривоги й психологічної напруги. Візуальні маркери поширювали символіку невідкладності, спонукаючи до однієї реакції глядача – імпульсивного рішення залишити місто.

Заслуговує на окрему увагу використання елементів графічного дизайну як інструменту візуальної маніпуляції. Зокрема, фотоколажі зі зміненими колірними акцентами (доминування червоних тонів, що асоціюються з кров'ю, агресією та небезпекою) чи контрастне поєднання кольорів (наприклад, чорного та жовтого), які виступають сигнальними маркерами емоційного сприйняття. Такий підхід посилюється текстуальними елементами – написами великим шрифтом («Катастрофа!», «Рятуйтеся!»), які спрямовані на формування реакції страху та паніки, а не на стимулювання критичного осмислення інформації.

Ще одним ефективним методом маніпуляції є відеоконтент із відповідним музичним супроводом. На початку повномасштабного вторгнення у TikTok і Telegram активно поширювалися ролики про «занепад українських міст», де зображувалися порожні вулиці та руйнування. Ці візуальні образи супроводжувалися повільною, мінорною музикою, що створювало атмосферу безнадії, втрати та емоційного спустошення. Використання монохромної гами, приглушених кольорів і драматичних монтажних переходів лише підсилювало суб'єктивне відчуття гнітючої реальності.

У звуковій композиції таких відео переважає тональна структура, орієнтована на виклик емпатії через зниження динаміки, уповільнення темпу та використання пауз, які акцентують увагу на

візуальних елементах. У цьому контексті аудіо виступає не лише емоційним тлом, а й самостійним нарративним засобом, що підсилює семантику зображення. Як зазначають В. Скуратівський та В. Андрієнко: «Естетика сприйняття звуку закладена у свідомості кожної людини та водночас пов'язана з візуальними чинниками. Ця ідея пояснюється тим, що вилучення одного чинника з людського сприйняття зумовлює його несвідому заміну іншим» (Скуратівський, Андрієнко, 2023, с. 206). Це дає змогу пояснити, чому навіть за відсутності фактологічної основи, подібний контент може мати потужний вплив – аудіовізуальна взаємодія сприяє формуванню емоційної реальності, що домінує над раціональним аналізом.

Тому наразі подальший розвиток українських медіа вимагає системного підходу до вирішення етичних проблем. Зокрема, необхідним є посилення професійної підготовки медійників, запровадження більш суворих механізмів контролю за достовірністю контенту та створення ефективних регуляторних механізмів щодо дотримання стандартів медіаетики. Поява онлайн-медіа стала другою структурною трансформацією публічної сфери. Вона змінила суспільну комунікацію, оскільки інформація стала значно доступнішою.

Сучасні технології сприяли активнішій участі суспільства в публічних дискусіях, що зумовило трансформацію комунікаційного процесу. Це, у свою чергу, спричинило формування нових підходів до сприйняття медіа, які відрізняються від традиційних ЗМІ. Концепція віртуальної ідентичності набула популярності серед дослідників як інструмент для аналізу впливу нових медіа на процеси самовизначення особистості.

Саме через образи, стилізацію графіки та інші засоби художньої виразності здійснюється маніпуляція сприйняттям аудиторії, що є ключовим фактором у формуванні суспільних нарративів і політичної культури в Україні. Медіапростір демонструє численні приклади використання візуального контенту як засобу впливу на суспільну думку. Зокрема, інтернет-видання «Обозреватель» та «ТСН» активно застосовують емоційно забарвлені фотоматеріали, які викликають у глядача певні асоціації та емоційні реакції. Використання контрастних кольорових схем, драматичних ракурсів і специфічного монтажу кадрів підсилює ефект емоційного впливу.

Такий підхід сприяє формуванню драматизованого нарративу, який може викликати поляризацію суспільних настроїв. У результаті спостерігається тенденція до поширення маніпулятивного контенту, використання провокаційної риторики та публікації матеріалів із ознаками емоційного тиску. Крім того, відсутність чітких редакційних стандартів у деяких інтернет-виданнях зумовлює їхню трансформацію у так звану «ореновану пресу» – медіаресурси, які діють в інтересах певних політичних або комерційних груп, нехтуючи принципами етики та незалежності.

За даними звіту Інституту масової інформації (ІМІ, 2024), понад 84% українців отримують новини саме через соціальні медіа, що підвищує ризик поширення неперевіреної інформації. Зокрема, у 2020 році Л. Величко опублікувала розслідування про вплив анонімних телеграм-каналів на рішення депутатів. Дослідження показало, що деякі з цих каналів мають ознаки адміністрування з Російської Федерації та поширюють проросійські нарративи (Л. Величко, 2020). Додатково, за висновками дослідження Детектор медіа (*Детектор медіа*, 2023, EP), чимало онлайн-видань нехтують традиційними етичними стандартами, послуговуючись анонімними або сумнівними джерелами, що ускладнює перевірку достовірності контенту. Ця проблема актуалізує питання правового регулювання інтернет-медіа в Україні.

Попри ухвалення оновленого Закону України «Про медіа», ефективні механізми його впровадження в умовах цифрового середовища залишаються недостатньо розвиненими. Це створює правові ризики, ускладнює боротьбу з порушеннями медіаетики та посилює вразливість інформаційного простору до зовнішніх і внутрішніх загроз. Особливої актуальності ці проблеми набули у контексті війни між Україною та росією, коли цифрові технології перетворилися на потужний мистецький інструмент інформаційної війни. Вони активно використовуються для дезінформації, маніпуляцій суспільною думкою та поширення інформаційного хаосу.

Зростання цифрової злочинності в українському медіапросторі породжує нові виклики, серед яких особливу загрозу становлять фейкові новини, незаконне використання персональних даних і поширення маніпулятивного контенту. Дедалі частіше такі матеріали подаються у вигляді естетично опрацьованого аудіовізуального контенту,

завдяки чому вони мають виразний естетичний потенціал, що використовується в маніпулятивних цілях, маскуючи дезінформацію під емоційно переконливу «візуальну правду».

Відсутність ефективного контролю за контентом у соціальних мережах і месенджерах сприяє активному поширенню деструктивних інформаційних потоків, які часто оформлюються з урахуванням візуальних стратегій впливу, знайомих глядачеві за кінематографом або рекламними форматами. У цьому контексті регулювання цифрового простору та забезпечення інформаційної безпеки потребує не лише технічного й правового втручання, а й критичного мистецтвознавчого аналізу аудіовізуального контенту як культурного продукту з високим маніпулятивним потенціалом.

Важливу роль у цьому процесі відіграють механізми саморегуляції медіа, зокрема розвиток громадських ініціатив з підвищення рівня медіаграмотності. Такі ініціативи сприяють формуванню критичного мислення аудиторії та зменшенню впливу маніпулятивного контенту. Значущим компонентом цієї системи є діяльність незалежних фактчекінгових проєктів, зокрема платформи *Врама*, яка функціонує у форматі Telegram-каналу. Цей ресурс спеціалізується на верифікації інформації та виявленні фейкових повідомлень, використовуючи комплексний аналітичний підхід, що поєднує інформаційні інструменти з методами мистецтвознавчого аналізу.

У межах своєї діяльності *Врама* досліджує візуальні компоненти інформаційних повідомлень, ідентифікує джерела походження зображень і відео, а також виявляє техніки аудіовізуального монтажу, що застосовуються для свідомого спотворення реальності. Подібні ініціативи становлять важливий елемент сучасної інфраструктури боротьби з дезінформацією, оскільки забезпечують багаторівневу експертизу медіаконтенту, орієнтовану на виявлення та нейтралізацію інформаційних загроз.

Отже, з огляду на стрімку динаміку змін у сучасному медіасередовищі, особливо в умовах гібридних загроз і цифровізації інформаційного простору, особливої актуальності набуває необхідність підвищення рівня медіаграмотності серед населення. Освітні програми, тренінги з цифрової безпеки та медіаетики стають ключовими інструментами формування відповідального інформаційного суспільства, здатного протистояти впливу маніпулятивного контенту. Українські медіа, які

пройшли складний шлях трансформації, мають значний потенціал для подальшого розвитку якісного медіаконтенту, що ґрунтується на принципах достовірності, неупередженості та соціальної відповідальності. У поєднанні з інституційною підтримкою фактчекінгових ініціатив це створює підґрунтя для ефективної протидії дезінформації в цифрову епоху.

Висновки. Контент-аналіз матеріалів українських онлайн-ресурсів підтвердив, що дотримання принципів професійної етики, незалежності редакційної політики та фактчекінгу є визначальними умовами для формування якісного медіатвору. Водночас значна частина цифрових платформ функціонує під тиском комерціалізації, що зумовлює пріоритет охоплення над змістовною глибиною, часто призводячи до відмови від базових етичних та естетичних норм.

Особливу увагу в межах дослідження було приділено аналізу візуальної складової цифрового контенту, зокрема формам аудіовізуальної маніпуляції, які становлять окремий сегмент медіахудожньої практики. У фокусі опинилися стратегії візуального впливу: експлуатація емоційно маркованих образів (зокрема, фотографій з високим контрастом і колористичною драматургією), монтажні техніки фрагментації відео, динамічне поєднання зображення й аудіосупроводу, а також використання спотворених графічних форм як елементів семіотичної трансформації змісту.

Ці техніки формують цілісну систему художнього кодування реальності, що має значний естетичний і маніпулятивний потенціал. Вони забезпечують глядацьку залученість через інтенсивне емоційне стимулювання, водночас спрощуючи або спотворюючи багатозначні соціокультурні явища. У межах аудіовізуального мистецтва така взаємодія образу, ритму та звуку виступає не лише як засіб художнього впливу, а й як інструмент формування медіаперспективи, що може набувати як конструктивного, так і деструктивного характеру.

У цьому контексті особливої значущості набуває розробка системного інструментарію критичного аналізу цифрового контенту, а також формування механізмів регуляції візуальної комунікації відповідно до принципів соціальної відповідальності медіа. Не менш важливими є ініціативи з підвищення аудіовізуальної грамотності серед контентмейкерів, що дасть можливість посилити

стійкість медіасередовища до естетизованої дезінформації.

Джерела та література

- Алфьорова, З., Алфьоров, А. (2022). Секторальна морфологія сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва як креативної індустрії. *Культура України*, № 86. С. 34-39.
- Скуратівський, В., & Андрієнко, В. (2023). Специфіка звукових ефектів в ігровому кіно. Київ: *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. Вип. 6(2). С. 204-212.
- Величко, Л. (2020). «Телега» для Слуги. Як Телеграм-канали, що ймовірно ведуться з Росії, впливають на роботу Ради. *Тексти.org.ua*. 13 липня 2020. URL: <https://texty.org.ua/articles/101438/>
- Верховна Рада України (2022). Закон України «Про медіа» № 2849-IX від 13.12.2022. Київ: Верховна Рада України.
- Детектор медіа (2021). По той бік екрана: аналіз медіаспоживання та дезінформації в українському інформаційному середовищі. URL: <https://detector.media/infospace/article/188114/2021-05-18-po-toy-bik-ekrana-analiz-mediaspozhyvannya-ta-dezinformatsii-v-ukrainskomu-informatsiynomu-seredovyshchi/>
- Детектор медіа (2023). В українських онлайн-медіа збільшилась кількість замовних матеріалів. *Детектор медіа*. URL: <https://detector.media/infospace/article/217536/2023-10-02-imi-v-ukrainskykh-onlayn-media-zbilshylas-kilkist-zamovnykh-materialiv/>
- Інститут масової інформації (ІМІ) (2024). Дослідження: українці отримують новини переважно із соцмереж і все менше з новинних сайтів. *ІМІ*. URL: <https://imi.org.ua/news/doslidzhennya-ukrayintsy-otrymuut-novyny-perevazhno-iz-sotsmerezhi-i-vse-menshe-z-novynnykh-sajtiv-i64760>
- Лісневська, А., Фруктова, Я. (2019). Аудіовізуальний контент: до питання ризиків впливу сучасних медіа. *Інтегровані комунікації*, № 8. С. 47-54.
- Мартиненко, О. (2022). Етичні стандарти журналістики в цифрову епоху. *Журнал Архівознавство*, № 2(3). С. 60-68. ДОННУ.
- Чернікова, І. (2023). Медіаосвіта в умовах інформаційної війни: виклики та перспективи. *Universum: Вісник Київського національного університету імені Т. Г. Шевченка. Серія: Журналістика*. Вип. 1(1). С. 45-52. Київ.
- Чернікова, К., & Афанасьєва, О. (2025). Цифрова журналістика та штучний інтелект: етичні виклики та нові можливості. Київ: *UNIVERSUM* № (15). С. 308-310.

Udenze, S., & Oshionebo, O. Y. (2020). Social Media and the Changing News Ecology: WhatsApp as the Fifth Estate. *CRUTECH Journal of Communication*, № 2(1). С. 115-124. Calabar: Cross River University of Technology.

Deutsche Welle (2022). Fact check: Ukraine's 'Ghost of Kyiv' fighter pilot. Retrieved from: <https://www.dw.com/en/fact-check-ukraines-ghost-of-kyiv-fighter-pilot/a-60951825>

AFP Fact Check (2023). False claim: Photo shows aftermath of airstrike in Ukraine URL: <https://factcheck.afp.com/doc.afp.com.32647JL>

References

- Alferova, Z. Alferov, A. (2022). Sektoralna morfolohiia sfery audiovizualnoho mystetstva ta vyrobnytstva yak kreatyvnoi industrii [Sectoral morphology of the sphere of audiovisual art and production as a creative industry]. *Kultura Ukrainy*, Nr. 86. S. 34-39. [in Ukrainian]
- Andriienko, V., & Skuratovskiy, V. (2023). Spetsyfika zvukovykh efektyv v ihrovomu kino [Specificity of sound effects in feature films]. Kyiv: *Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Seriya: Audiovizual'ne mystetstvo i vyrobnytstvo*. Vyp. 6(2). S. 204-212. [in Ukrainian]
- Velychko, L. (2020). «Telega» dlia Sluhy. Yak Telegram-kanaly, shcho ymovirno vedutsia z Rosii, vplyvaiut na robotu Rady [«Telega» for Sluga. How Telegram channels, allegedly run from Russia, influence the work of the Rada]. *Texty.org.ua*. July 13, 2020. Retrieved from: <https://texty.org.ua/articles/101438/> [in Ukrainian]
- Verkhovna Rada Ukrainy. (2022). Zakon Ukrainy «Pro media» [Law of Ukraine «On Media»], Nr. 2849-IX vid 13.12.2022. Kyiv: Verkhovna Rada Ukrainy. [in Ukrainian]
- Detector Media. (2021). Po toi bik ekrana: analiz mediaspozhyvannia ta dezinformatsii v ukrainskomu informatsiynomu seredovyshchi [Beyond the Screen: Analysis of Media Consumption and Disinformation in the Ukrainian Information Environment]. Retrieved from: <https://detector.media/infospace/article/188114/2021-05-18-po-toy-bik-ekrana-analiz-mediaspozhyvannya-ta-dezinformatsii-v-ukrainskomu-informatsiynomu-seredovyshchi/> [in Ukrainian]
- Institut masovoi informatsii (IMI). (2023). V ukrainskykh onlayn-media zbil'shylas' kil'kist' zamovnykh materialiv [The number of commissioned materials has increased in Ukrainian online media]. *Detector Media*. Retrieved from: <https://detector.media/infospace/article/217536/2023-10-02-imi-v-ukrainskykh-onlayn-media-zbilshylas-kilkist-zamovnykh-materialiv/> [in Ukrainian]

- Institut masovoi informatsii (IMI). (2024). Doslidzhennia: ukraintsi otrymuiut novyny perevazhno iz sotsmerezkh i vse menshe z novynnykh sajtiv [Research: Ukrainians get news mainly from social networks and less and less from news sites]. Retrieved from: <https://imi.org.ua/news/doslidzhennya-ukrayintsi-otrymuyut-novyny-perevazhno-iz-sotsmerezkh-i-vse-menshe-z-novynnykh-sajtiv-i64760> [in Ukrainian]
- Lisnevskaya, A. L., Fruktova, Ya. S. (2019). Audiovizual'nyy kontent: do pytannya ryzykiv vplyvu suchasnykh media [Audiovisual content: on the issue of the risks of the influence of modern media]. *Intehrovani komunikatsii*, Nr. 8. S. 47-54. [in Ukrainian]
- Martynenko, O. (2022). Etychni standarty zhurnalistyky v tsyfrovu epokhu [Ethical standards of journalism in the digital age]. *Zhurnal Arkhivnavstvo*, Nr. 2(3), 60-68. DonNU. [in Ukrainian]
- Chernikova, I. (2023). Mediaosvita v umovakh informat-siinoi viiny: vyklyky ta perspektyvy [Media education in the context of information warfare: challenges and prospects]. *Universum: Visnyk KNU. Seriya: Zhurnalistyka*. Vyp. 1(1). S. 45-52. Kyiv. [in Ukrainian]
- Chernikova, K., & Afanasyeva, O. (2025). Tsyfrova zhurnalistyka ta shtuchnyi intelekt: etychni vyklyky ta novi mozhlyvosti [Digital journalism and artificial intelligence: ethical challenges and new opportunities]. *UNIVERSUM*, Nr. (15). S. 308-310.
- Udenze, S., Oshionebo, O. Y. (2020). Social Media and the Changing News Ecology: WhatsApp as the Fifth Estate. *CRUTECH Journal of Communication*, Nr. 2(1). S. 115-124. Calabar: Cross River University of Technology.
- Deutsche Welle. (2022). Fact check: Ukraine's 'Ghost of Kyiv' fighter pilot. Retrieved from: <https://www.dw.com/en/fact-check-ukraines-ghost-of-kyiv-fighter-pilot/a-60951825>.
- AFP Fact Check. (2023). False claim: Photo shows aftermath of airstrike in Ukraine. Retrieved from: <https://factcheck.afp.com/doc.afp.com.32647JL>

Olha Musiienko

Audiovisual content as a tool of influence: ethical challenges of the digital media environment

Abstract. Relevance of the topic. The key ethical problem in the Ukrainian media space is the rapid spread of fake news, hate speech, lack of internal editorial censorship, and manipulative technologies that threaten professional journalism standards. In the digital era, public attention is focused on the sensationalism of materials rather than their objectivity, which significantly affects the credibility of the media. Such challenges are especially relevant for online journalism, which has become the main source of information for most Ukrainians. **The purpose.** The study analyzes ethical challenges in domestic online journalism, taking into account the spread of fake news as a systemic phenomenon that affects the information security of the state and the public perception of media reality. **Research of methodology.** The theoretical basis of the work is the concept of social responsibility of the media, which emphasizes the need to comply with professional standards in journalistic activity. In order to analyze the results, an art historical approach was applied, which allows to evaluate the visual and textual characteristics of journalistic materials in the context of manipulative strategies and the formation of mass consciousness. **The novelty of the study** lies in the integration of an art historical methodology into the analysis of online journalism ethics. This approach enables the identification of visual manipulation techniques and the aesthetic mechanisms through which fake news narratives are constructed. **Conclusion.** The results of the study indicate that a significant number of online journalists do not sufficiently adhere to the key principles of journalistic ethics. One of the effective mechanisms to overcome this problem could be the introduction of a clear editorial policy and fact-checking initiatives to reduce the level of disinformation.

Keywords: social media, audiovisual art, digital culture, new media, digital media, digital ethics.

УДК 791.636:792.024.3](477)''2010/2024''-055.2(045)
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9109-1638>
DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332772

*Хомуцька Олена Петрівна,
аспірантка кафедри аудіовізуального
мистецтва, викладач Харківської
державної академії дизайну і мистецтв,
Харків, Україна*

*Olena Khomutetska,
Postgraduate student of the Audiovisual
Arts Department, Lecturer. Kharkiv State
of Design and Arts Academy, Kharkiv,
Ukraine*

ЕСТЕТИКА ТА ІННОВАЦІЇ: УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНИЦІ З ГРИМУ В КІНОІНДУСТРІЇ 2010–2024 РОКІВ

Мета статті – у дослідженні творчого доробку представниць українського кіногриму та їх внеску у розвиток сучасного національного кінематографа. **Методологія дослідження.** У розробці теми комплексно застосовано методи: інтерв'ювання, порівняльного аналізу, мистецтвознавчого аналізу для визначення основних представниць галузі, чий досягнення є основоположними в гримерному мистецтві сьогодні. На прикладі конкретних кінострічок, що мають популярність серед глядачів та були позитивно відзначені критиками, розглянуто та проаналізовано найцікавіші роботи художниць з гриму, їхні інноваційні підходи, стилістичні рішення та техніки. Визначено, які завдання та виклики постають перед сучасними гримерами під час процесу кіновиробництва. Розкрито вагомість внеску художниць з гриму у розвиток та становлення українського кіно. **Наукову новизну** становить відсутність попередніх наукових розвідок, присвячених дослідженню творчості українських художниць з гриму. У статті вперше розглядаються персоналії в галузі кіногриму в Україні, зібрано біографічний матеріал таких представниць галузі: Хома Л., Струкова К., Мельник Д. **Висновки.** Гримерне мистецтво є ваговою та невід'ємною складовою процесу кіновиробництва. Якісний грим, що відповідає вимогам сучасного кіно, надає фільмам не лише візуальної привабливості, а й допомагає донести зміст картини, реалізувати режисерський задум. Художниці з гриму відіграють ключову роль у створенні національного кінопродукту, вони впроваджують нові матеріали, технології та підходи, а саме: гримерні спецефекти, пластичний грим за голлівудськими технологіями, елементи грим-костюма, при цьому зберігаючи традиції та надаючи автентичності образам. Високий рівень майстерності українських гримерів підтверджено відзнаками на національному та міжнародному рівнях.

Ключові слова: кінематограф; гример; образ; персонаж; жанри кіно; знімальна група; кіновиробництво.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У сучасній кіноіндустрії грим є не лише технічним, а й мистецьким інструментом, що дає змогу створювати глибокі та багатогранні образи персонажів. Проте гримерне мистецтво як наукова проблема в контексті естетичних і технологічних досягнень залишається недостатньо висвітленим. Не досліджено, як українські гримери розвивають свої унікальні естетичні стилі та як ці стилі впливають на візуальний ряд українського кінематографа. Необхідно дослідити, які сучасні технології та матеріали використовують українські гримери і як вони впливають на розвиток індустрії. Потребує дослідження тема, як роботи українських художниць з гриму впливають на міжнародне визнання українського кіно та його естетичний розвиток. Недостатньо висвітлено, як навчання та професійна підготовка художниць з гриму в Україні сприяють підвищенню рівня майстерності та інновацій у галузі.

Вивчення внеску українських художниць з гриму у кіноіндустрію 2010-2024 років є важливим кроком для розуміння їхнього впливу на естетику та технічний прогрес у цій сфері. Аналіз індивідуальних стилів, впливу культури та традицій, а також використання сучасних технологій дасть можливість розкрити багатогранність та інноваційність їхніх робіт, сприяючи подальшому розвитку українського кінематографа. Практична значимість дослідження полягає у можливості використання його результатів під час викладання освітніх компонентів, що пов'язані з кіномистецтвом, аудіовізуальним і сценічним мистецтвом, сприяючи розвитку нових поколінь художників. Відсутність попередніх досліджень за цією темою робить дане дослідження новітнім і необхідним для заповнення наявної наукової лакуни, що в свою чергу може стимулювати подальші наукові розвідки в цій галузі.

Мета дослідження – дослідити мистецтво гриму в сучасному українському кінематографі, визначити основних представниць галузі, їх творчий внесок в кіноіндустрію 2010-2024 років, проаналізувати стилістику, техніки та естетичні підходи.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. У процесі підготовки статті було виявлено, що на сьогодні бракує наукових публікацій, присвячених безпосередньо сучасним українським художникам та художницям з гриму та їхньому внеску в кінематограф. Це свідчить про необхідність більш де-

тального дослідження цієї теми, яка досі залишалася поза увагою науковців. Малярчук К. Г. в своїй праці «Грим як об'єкт наукової рефлексії» (2019) аналізує джерела наукового та практичного характеру, в яких досліджуються різні аспекти гриму та процесу гримування, та відзначає, що ґрунтовних досліджень з гриму в українській науці не існує. «Насамперед варто зазначити, що, можливо, через розуміння професії гримера та самого процесу створення гриму (гримування) як допоміжної характеристики театрального і кінематографічного мистецтва сформувалося відношення до нього як до прикладної дисципліни, яка не заслуговує дослідження в межах серйозних теоретичних напрямів наукового знання. Саме тому більшість джерел, які стосуються гриму, мають характер навчальних посібників та практичних рекомендацій, які призначені для навчання майбутніх гримерів професійним навичкам» (Малярчук К. Г., 2019). Момчилова А. Г. в статті «Науково-теоретичні засади дослідження гриму в мистецьких практиках» (2018) зазначає, що проведений дослідницею аналіз публікацій засвідчує відсутність напрацювань, які б стосувались гриму як наукового предмету. Акцентує увагу на відсутності україномовних джерел, присвячених мистецтву гриму, Проскурякова О. в своїх працях: «Гримувальне мистецтво в українському науковому дискурсі: історіографічний аналіз і перспективи культурологічного дослідження» (2023), «Гримувальне мистецтво в контексті культурологічного вивчення» (2023). Оскільки спеціалізованих наукових праць з даної теми немає, у статті використано інформацію з інтернет-джерел, а також власні інтерв'ю авторки з представницями галузі. Це дало змогу отримати первинні дані безпосередньо від фахівчинь у сфері кіногриму. Відсутність наукових публікацій, присвячених сучасним українським гримерам, акцентує важливість і необхідність даного дослідження. Використання інтернет-джерел і власних інтерв'ю дало можливість створити базу для первинного аналізу, який може слугувати основою для подальших наукових розвідок у цій галузі. Методологічну базу статті становлять праці: Калита О. П. «Жанрові особливості інтерв'ю на сторінках українських онлайн видань» (Калита, 2023), Савчук В., Чаплиць О. «Метод інтерв'ю в історико-біографічному дослідженні зі звуженою джерельною базою» (Савчук&Чаплиць, 2015), Халер

М. «Пошук і збір інформації» (Халер, 2006), Халер М. Інтерв'ю (Халер, 2008).

Виклад основного матеріалу. Український кінематограф останніх десятиліть зазнав значних змін, відроджуючи свої традиції та одночасно впроваджуючи сучасні технології та підходи. У цьому контексті важливу роль відіграють гримери, які створюють візуальні образи, що допомагають персонажам оживати на екрані та посилюють емоційний вплив на глядачів. Однак, незважаючи на вагомий внесок мисткинь з гриму в сучасну арт- та кіноіндустрію, творчий доробок художниць є незаповненою лакуною в царині мистецтвознавчих досліджень. Ця стаття присвячена сучасним українським художницям з гриму, які працюють в кіноіндустрії впродовж останніх двох десятиліть. У дослідженні проаналізовано їхні найцікавіші роботи, творчі підходи та інновації. Аналіз конкретних прикладів кінострічок, завдань і викликів, з якими стикаються гримери, їхніх досягнень, особливостей роботи, технік, стилістичних рішень і впливу на розвиток національного кіновиробництва дають змогу скласти перелік художниць, чиє мистецтво є основоположним у галузі кіногриму сьогодні. Серед таких Хома Ліліана Олександрівна – професійна художниця з гриму в українському кіно і на телебаченні, відома як перша в історії удостоєна премії «Золота Дзига» лавреатка номінації «Найкращий грим». Цю почесну відзнаку художниця отримала в 2018 році за роботу над картиною Ахтема Сеїтаблаєва «Кіборги. Герої не вмирають» (URL: <https://varosh.com.ua/noviny/zakarpotka-liliana-homa-otrimala-zolotudziu-v-nominacii-najkrashhij-hudozhnik-iz-grimu/>). Освіту гримера Ліліана Хома отримала в професійній школі-студії Алли Чурі, а стажування на знімальних майданчиках під керівництвом досвідчених гримерів давало можливість практикувати здобуті знання. Першою повнометражною картиною, до роботи над якою Ліліана Хома була запрошена як художниця з гриму, став проєкт Михайла Ілленка «Той, хто пройшов крізь вогонь» (2012 р.). Наразі у творчому доробку художниці є такі повнометражні фільми, як: «Зцілити страх. Лука» (2013, реж. Олександр Пархоменко), «Незламна» (2015, реж. Сергій Мокрицький), «Сторожова застава» (2017, Юрій Ковальов), «Кіборги. Герої не вмирають» (2017, реж. Ахтем Сеїтаблаєв), «Магда» (2021, реж. Денис Соболев), а також серіали: «Кріпосна» (2019-2022, реж. Олексій

Єсаков), «Козаки. Абсолютно брехлива історія» (2020, реж. Олександр Березань). Сьогодні Ліліана Хома працює над філософською драмою «Вічник. Сповідь на перевалі духу» за однойменним твором лавреата Національної премії імені Тараса Шевченка Мирослава Дочинця, режисером картини виступає Іван Ніколайчук.

Розглянемо детальніше роботу художниці над картиною «Кіборги. Герої не вмирають». Сюжет фільму відображає події оборони Донецького аеропорту в 2014 році. У центрі історії шестеро військових-добровольців, що виходять на бойове чергування в гарячій точці, яку вже упродовж чотирьох місяців боронять українські військові, стикаючись зі страшними реаліями війни (URL: https://lb.ua/culture/2021/06/18/487340_kiborgi_ahrema_seitablaieva_viyshli.html). Робота над персонажами розпочалась задовго до початку знімань, розробці образів передувало детальне вивчення матеріалів пов'язаних із подіями, що лежать в основі фільму. Ключові особи картини мають реальних прототипів, що накладало велику відповідальність на художницю з гриму. Відтворення історичних подій, що відбуваються в реальному часі та створення персонажів, що є дійсними учасниками бойових дій – аспекти, які не дають змоги гримеру фантазувати та додавати щось за власним бажанням (Л. Хома, особисте спілкування, 2024). Перед художницею стояло складне завдання максимально реалістичного гриму, що мав якомога точніше передати відчуття «кіборгів» і дати глядачеві глибше зануритися в атмосферу картини. На обличчях, тілах, одязі героїв фільму ми можемо бачити фізичні ушкодження, забруднення, кров, що передають втому та виснаження людей, які постійно перебувають в бойових умовах. Грим, що імітує бліду шкіру, зморшки, синці під очима, неохайну зачіску, допомагає донести до глядача важкий психологічний стан персонажів, підкреслює стрес, який відчувають вояки. Для досягнення реалістичності гримери використовували на площадці сучасні професійні матеріали: штучну кров, штучний бруд, двокомпонентний силікон для швидких спеціальних ефектів, спиртові фарби. Дехто з військових, що були прототипами персонажів фільму, відвідували знімальний майданчик, аби впевнитись, що події, пережиті ними в Донецькому аеропорті, не будуть викривлені і правдивість образів буде збережена (Л. Хома, особисте спілкування, 2024). Стрічка отримала високі оцінки критиків та низку

премій від української кіноакадемії, однією з яких стала «Золота Дзига» в номінації «Найкращий грим» (URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-43841769>). Кардинально іншою є робота Ліліани Хоми над пригодницьким фентезі Юрія Ковальова за однойменним романом Володимира Рутківського «Сторожова застава». Перед художницею стояло завдання передати історичні характеристики персонажів – богатирів, але надати їм сучасного бачення, враховуючи світові тенденції зображення історичних та літературних героїв у кіно. Художники з гриму та костюмів проаналізували велику кількість літературних джерел та візуального матеріалу, проконсультувалися з істориками та реконструкторами, а також провели кілька проб гриму та примірок костюмів, щоб віднайти необхідний силует і кольорову гаму персонажів і в результаті створити на екрані автентичних, яскравих героїв, що будуть цікаві сучасному молодому глядачеві. Робота над гримом у «Сторожовій заставі» була технічно складною не лише через велику кількість дійових осіб, що потребували гримування, а й через умови знімання в спекотну погоду на природних локаціях. Це змушувало гримерів регулярно поправляти грим і зокрема постиж (Л. Хома, особисте спілкування, 2024) Відтворення історичних персонажів часто вимагає використання перук, вусів, борід, брів тощо. Богатирі, селяни та половці в «Сторожовій заставі» також набули свого автентичного вигляду завдяки застосуванню постижерних засобів, спеціально розроблених для зйомок картини гримерами. Ватажок половців має екзотичну зачіску із виголеними скронями та складним плетінням із довгого волосся, а обличчя його вояків вкривають ритуальні татуювання, ці декоративні деталі роблять зовнішність половців більш складною та насиченою. Такий грим допомагає створити образ ворога, надаючи половцям вигляду, що наголошує їхню загрозливість і войовничість. Слід зауважити, що богатирі: Ілько, Добриня та Олешко Попович – у стрічці зовсім не схожі на стереотипних героїв російських мультиків, вони більше нагадують персонажів з голлівудських картин-фентезі. Всі троє мають індивідуальні зовнішні риси: в Ілька довге волосся, що частково зібране в хвостик на потилиці та густі суворі брови, Добриня, навпаки, має лису голову, а в Олешка кучеряве золотисте волосся, що наголошує його веселий характер. Грим акцентує увагу на силі та мужності богатирів, використовуючи такі елементи, як засмага, легке за-

бруднення шкіри рук та обличчя, густі вуса, довгі бороди, зібрані на кінці у хвостик чи косичку. Жінки в «Сторожовій заставі» мають зачіски з довгого волосся, легкий природний грим, з рум'янцем та веснянками на обличчі. Досягти ефекту натуралістичного ластовиння дає можливість використання професійних спиртових фарб для гриму в техніці «набриск». Окремо хочемо відзначити образ половецького шамана, роль якого виконав Єрболат Тогузаков. Поєднання влучного кастингу та вдало розробленого гриму, що відображає містичний статус персонажа та його зв'язок з надприродними силами, утворило на екрані цікавий і неперевантажений технічно-складним гримуванням персонаж. Обличчя та руки чаклуна вкривав шар начебто потрісканої фарби, цього ефекту гримери досягли завдяки використанню не лише професійних гримерних матеріалів, а й підручних засобів, зокрема пшеничного борошна. Метою знімальної групи було створити такого шамана, якого ще не було ні в українському, ні в закордонному кіно, і водночас зробити так, щоб глядач повірив у його справжність (URL: https://makefx.com.ua/ua/recommend/liliana_homa/). Грим у «Сторожовій заставі» допомагає створити чіткий контраст між різними групами персонажів, акцентуючи їхню унікальність та відмінності. Він гармонійно поєднується з костюмами та декораціями, створюючи цілісні образи й забезпечуючи єдність візуального стилю фільму. Ліліана Хома продовжує професійну діяльність в українському кінематографі роботою над стрічкою Івана Ніколайчука «Вічник. Сповідь на перевалі духу». В основу фільму покладено історію про карпатського мудреця, мольфара та довгожителя Андрія Ворона. Прем'єра кінострічки мала відбутися у лютому 2025 року на Берлінському міжнародному кінофестивалі (URL: <https://varosh.com.ua/noviny/prem-iera-na-berlinskomu-kinofestyvali-u-2025-tryvayut-zjomky-filmu-vichnyk/>).

Не менш цікавою для дослідження є творчість Струкової Катерини Сергіївни – художниці з гриму та спецефектів у кіно й на телебаченні. Вона починала свій професійний шлях з Академії Мистецтва Краси в Києві, де отримала базові знання та навички з різноманітних технік макіяжу і стилістики, надалі поглиблюючи знання на семінарах з роботи з волоссям, майстер-класах з постижу, курсах з пластичного гриму та спецефектів, стала визнаним спеціалістом з кіногриму. Катерина відома не лише як гример з багаторічним досвідом,

а й як власниця першого в Україні інтернет-магазину професійних матеріалів для візажистів та художників з гриму (URL: <https://pro.bhub.com.ua/hairstyle/katerina-strukova-z-pershih-vust-pro-robotu-grimera-u-kino>). Вона є однією з небагатьох професійних українських гримерів, які займаються напрямком спецефектів і пластичним гримом. Яскравим прикладом саме пластичного гриму у виконанні Катерини в українському кінематографі є грим баби Прісі для містичної драми Володимира Тихого «Брама» (2017), сюжет картини базується на культовій п'єсі Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів». Картина відзначається своєю глибокою символікою та психологізмом, і вагому роль в цьому відіграє грим. Виконавиця головної ролі – Ірма Вітовська, була загримована Катериною Струковою та її асистентами до невпізнання (URL: <https://wz.lviv.ua/life/374908-irma-vitovska-obraz-baby-prisi-tse-prototyp-ukrainy>). Грим займав дві години, цей процес складався з приклеювання до обличчя та шиї акторки пластичних деталей, завдяки яким вона перетворювалась з молодої жінки на 88-річну бабцю, що проживає в зоні відчуження поблизу Чорнобильської АЕС, товаришує з русалками та бачить містичні знаки (URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/29380035.html>). Слід зауважити, що саме нанесення гриму безпосередньо тривало дві години, але попередньо гримерами була проведена трудомістка та тривала технічна робота, що містила: опрацювання сценарію, підбір референсів, розробку ескізів, зняття зліпків з обличчя акторки, створення скульптури обличчя персонажа, виготовлення форм та відливу пластичних деталей, проби гриму. Грим баби Прісі відображає традиційні риси української літньої сільської жінки. Використання природних, неясневих кольорів акцентує її зв'язок із природою та традиційним укладом життя. Баба Прісія пережила багато історичних подій. Детальний грим з акцентом на реалістичність наголошує її вік, досвід і мудрість: довге сиве волосся, запалі очі під суворими бровами, тонкі бліді вуста, візерунок зморшок, родимки та пігментні плями. Це створює образ людини, яка є живим свідком історії. Образ баби Прісі відображає не лише індивідуальну історію, а й колективний досвід народу, гармонійно поєднаний із природними пейзажами та сільським побутом; він утворює цілісну картину, де кожен елемент підсилює інші. У 2019 році за роботу над гримом для «Брами»

Катерина Струкова отримала «Золоту Дзигу», ставши переможницею в номінації «Найкращий грим» (URL: <https://dzygamdb.com/uk/films/128>). Ще однією яскравою роботою мисткині в українському кінематографі став грим для комедії Володимира Тихого «Наші котики» (2020). Події картини відбуваються у 2014 році на сході України, де добровольці без бойового досвіду стають причиною зриву масштабної операції ворога. Візуальні образи головних персонажів розроблялися згідно з баченням режисера та особливими характеристиками кожного героя, заданими сценарієм: «Професор» – закритий і мовчазний колишній афганець, «Літо» – відомий актор, «Грін» – молодий юнак, який опинився на фронті, аби довести батькові, що вартий чогось у житті, «Пенальті» – людина, що вміє виживати, «Капелан» – кумедний священник і журналістка Оля (URL: <https://kavun.city/blogs/113033/nashi-kotiki-oglyad-chi-nepershoi-u-nashij-istorii-nepolitkorektnoi-ukrainskoi-komedii>). Грим героїв картини часто акцентує стереотипні уявлення про певні типажі, що допомагає глядачам легко ідентифікувати і зрозуміти персонажів. Наприклад, густа борода Капелана, неохайна неголеність Літа або романтичні кучері Гріна. Незважаючи на комедійний жанр, грим також використовується для реалістичного зображення наслідків війни: бруд, піт, пил, кров, поранення. Поєднання комічного і серйозного аспектів у гримі допомагає передати складність і багатозначність ситуації. Всі образи є збірними, проте не без реальних прототипів. Крім гримування основних дійових осіб, Катерині та її команді гримерів довелося створити повну копію актора Петра Микитюка для зйомок сцени, де його персонаж лежить у труні, а також пластичний грим для актора Сергія Деньги, який виконує роль путіна, що у перших кадрах фільму біжить у костюмі матрьошки серед стін палаючого Кремля. В картині «Наші котики» діє і фантастичний персонаж – це «Смерть», якій було надано національних мотивів. Вона вдягнена в сукню, спеціально створену художницею по костюмах Альоною Гресь, і носить на голові зів'ялий віночок (К. Струкова, особисте спілкування, 2024). Цей персонаж має складний грим у вигляді спеціально розробленої маски монстроподібної істоти із запаленими очима та іклами, рукавичок у вигляді великих кістлявих, закривавлених пальців із пазурами та довгої сивої перуки. На прикладі цього образу можна побачи-

ти поєднання складного гриму з комп'ютерною графікою – підхід, що дедалі частіше трапляється у світовому кінематографі, дає можливість створити яскраві та вражаючі візуальні ефекти. Катерина Струкова також брала участь у роботі над картинами: «Вересень» (2023, реж. Георгій Фомін), «Дім за склом» (2023, реж. Тарас Дронь), «Віддана» (2020, реж. Христина Сиволап), «Казка старого мельника» (2017, реж. Олександр Ітигілов), а також працювала на зйомках іноземних фільмів, знятих на території України: «The Paired Bird» (2019, реж. Вацлав Маргоул) та «Mr. Jones» (2019, реж. Агнешка Голанд). З 2022 року, емігрувавши через повномасштабне вторгнення, Катерина Струкова продовжує професійну діяльність у Сполучених Штатах Америки.

Ще однією яскравою представницею галузі кіногриму в Україні є Мельник Джулія Сергіївна. Вона почала роботу гримером на телепроєктах: «Зірка плюс зірка», «Танці з зірками», «Голос країни» та інші. Першою повнометражною картиною, над якою як гример працювала Джулія, стала комедія Олександра Березаня «Давай, танцюй!» (2019). У 2016 році наполеглива та старанна робота привела художницю на конкурс до «Cinema Makeup School» – найвідомішої школи гримерів у Сполучених Штатах Америки. Джулія стала першою в історії конкурсу учасницею, яка виграла не лише онлайн-голосування глядачів, а й серед п'яти фіналістів стала одногосним вибором суддів (URL: https://makefx.com.ua/teccomend/juliya_menik/). Отримавши грант на навчання, Джулія провела шість місяців у Голлівудській школі гримерів, де її викладачами стали імениті та знакові персони в світі гриму. Джулія Мельник взяла участь у створенні наступних картин українського кінематографа: «Давай, танцюй» (2019, реж. Олександр Березань), «Бобот та енергія Всесвіту» (2018, реж. Максим Ксьонда), «Forever, Forever» (2020, реж. Анна Бурячкова), «Область Героїв» (2022, реж. Артур Лерман), а також копродукції: «Пік Страху» (2020, реж. Станіслав Капралов) та «Егрегор» (2023, реж. Станіслав Капралов). Важливою для дослідження гримерного мистецтва в українському кіно, вважаємо картину Станіслава Капралова – «Пік страху», зняту в жанрі горор. Цей жанр досі є непоширеним та незвичним для українського кіновиробництва, відповідно непростим і для роботи гримерів. Крім того, що робота над фільмом відбувалася в склад-

них фізичних умовах, зважаючи на зйомки в гірській місцевості в холодну пору року, вона ще вимагала точності та скрупульозності в гримуванні. Джулії Мельник довелося створювати грим для Іванни Сахно – виконавиці ролі головної героїні, туристки, яка змушена втікати гірськими схилами від жорстокого маніяка-вбивці (Д. Мельник, особисте спілкування, 2024). Грим у цьому фільмі використовується для підсилення відчуття жаху, тривоги та невизначеності, роблячи персонажів ще більш реалістичними та запам'ятовуваними. Він допомагає показати фізичні та психологічні трансформації головної героїні впродовж фільму: виснаження, страх і паніка, темні кола під очима, бліда шкіра та інші ознаки стресу, болю і втоми. Використання контрастних кольорів та текстур допомагає створити сильний візуальний ефект, наприклад, яскрава кров на блідому обличчі створює вражаючий контраст. Стан персонажа, як зовнішній так і внутрішній, змінювався з кожною сценою, тож було важливо відстежувати та вчасно вносити зміни до гриму. Використання спеціальних матеріалів, таких як двокомпонентний силікон, спиртові фарби, пінолатекс, штучний іній і кров дали змогу досягти реалістичної текстури шкіри, детального відтворення поранень, переохолодження, подряпин, синців та інших тілесних ушкоджень. Гримеру вдалося, не перенаситивши кадр гримерними ефектами, зберегти напружену атмосферу картини.

Ще однією роботою художниці у співпраці з режисером С. Капраловим стала кінокартина «Егрегор», для якої Джулія створила також багато гримерних спецефектів: шрамів, поранень, синців тощо. Джулія Мельник, опанувавши голлівудські технології, зарекомендувала себе як професіонал зі спецефектів та пластичного гриму і продемонструвала своїми роботами новий рівень розвитку гримерного мистецтва в українському кіно. З огляду на повномасштабне вторгнення художниця виїхала за кордон, зараз вона продовжує свою творчу діяльність у Сполучених Штатах Америки.

Висновки. Дослідження, присвячене українським художницям з гриму: Хомі Ліліані, Струковій Катерині, Мельник Джулії, їхній роботі та внеску в кіноіндустрію, демонструє важливу роль цих фахівчинь у сучасному кінематографі. Аналіз робіт художниць з гриму, що працювали в українському кіно у 2010–2024 роках, дав можливість висвітлити кілька ключових аспектів. А саме –

творчий внесок, який вони зробили у розвиток сучасного національного кіно, створюючи різні, автентичні образи українських військових у фільмах: «Кіборги. Герої не вмирають» та «Наші котики»; фантастичних і казкових героїв у картинах «Сторожова застава», «Брама», «Казка старого мельника»; персонажів картин-трилерів: «Пік страху», «Егрегор». Інноваційні підходи у вигляді новітніх технік і матеріалів: пінолатекс, силікон, протезний желатин, спиртові, касторові, жирові фарби для гриму, постижерні вироби, лінзи, зубні капи, що їх застосовують у своїй роботі українські гримери, доводять, що вони є універсальними професіоналами. Українські художниці з гриму не тільки зберігають традиції, а й впроваджують інновації, що дає змогу підвищити якість та реалістичність гриму на користь загальної естетики фільму та його сприйняття глядачами. Якісна робота гримерів має суттєвий вплив на кіновиробництво, допомагаючи режисерам реалізовувати своє творче бачення та створювати кіно більш емоційно насиченим і візуально привабливим. Українські гримери дедалі частіше отримують визнання та нагороди на кінофестивалях і конкурсах, таких як: «Золота Дзига», «Cinema Makeup School», «Golden Eagle Film Festival», «6 Festival Internacional de Curtametragos de Bueu» та інші. Це свідчить про високий рівень майстерності й підтверджує важливість їхньої ролі у створенні кінопродукту. Узагальнюючи результати дослідження, можна зробити висновок: українські художниці з гриму відіграють ключову роль у сучасному кінематографі, сприяючи його розвитку та підвищенню якості. Їхні творчі досягнення та професійний внесок є важливими складовими успіху українських фільмів, і подальше вивчення цієї теми може сприяти ще більшому визнанню та підтримці їхньої роботи.

Джерела та література

- Калита, О. П. (2023). Жанрові особливості інтерв'ю на сторінках українських онлайн видань. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського, Київ*. Том 34 (73) № 1. Ч. 2. С. 308-312. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.1.2/48>.
- Катерина Струкова: з перших вуст про роботу гримера у кіно. Київ, 2021. *ProHairMakeup*: [сайт]. URL: <https://pro.bhub.com.ua/hairstylists/katerina-strukova-z-pershih-vust-pro-robotu-grimera-u-kino>. (дата звернення: 29.05.2024).
- Контішев, І. «Наші котики». Огляд чи не першої в нашій історії неполіткоректної української комедії. *Kavun.City*. [сайт]. Херсон, 2020. URL: <https://kavun.city/blogs/113033/nashi-kotiki-oglyad-chi-ne-pershoi-u-nashij-istorii-nepolitkorektnoi-ukrainskoi-komedii>. (дата звернення: 10.06.2024).
- Клим-Кашуба, Т. Прем'єра – на Берлінському кінофестивалі у 2025. За книгою Мирослава Дочинця «Вічник» знімають фільм. *Varosh*. [сайт]. Чернівці, 2024. URL: <https://varosh.com.ua/noviny/prem-yera-na-berlinskomu-kinofestivali-u-2025-truva-yut-zjomky-filmu-vichnyk/>. (дата звернення: 20.07.2024).
- Кузнецова, І. Ірма Вітовська про «терапію для українців», нове кіно і російську мову. *Radio Svoboda*: [сайт]. Київ, 2018. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/29380035.html>. (дата звернення: 18.05.2024).
- Малярчук, К. Г. (2019). Грим як об'єкт наукової рефлексії. *Культура і сучасність*. Вип. 1. С. 288-292.
- Момчилова, А. Г. Науково-теоретичні засади дослідження гриму в мистецьких практиках. *Вісник КНУКіМ. Сер. Мистецтвознавство*. Вип. 38. С. 259-268.
- Проскурякова, О. (2023). Гримувальне мистецтво в українському науковому дискурсі: історіографічний аналіз і перспективи культурологічного дослідження. *Питання культурології*. Вип. 42. С. 256-269.
- Проскурякова, О. В. (2023). Гримувальне мистецтво в контексті культурологічного вивчення: джерельна база дослідження. *Культурологічний альманах*. Вип. 4. С. 249-254.
- Савчук, В., Чаплиць, О. (2015). Метод інтерв'ю в історико-біографічному дослідженні зі звуженою джерельною базою. *Дніпро: Ейдос*, № 8. С. 301-311.
- Халер, М. (2006). Пошук і збір інформації. Київ: Академія Української Преси, Центр Вільної Преси. 308 с.
- Халер, М. (2008). Інтерв'ю. Київ: Академія Української Преси, Центр Вільної Преси. 404 с.
- Ярема, Г. (2018). Ірма Вітовська: «Образ баби Прісі – це прототип України». *Високий замок*. [сайт]. Київ, URL: <https://wz.lviv.ua/life/374908-irma-vitovska-obraz-baby-prisi-tse-prototyp-ukrainy>. (дата звернення: 28.05.2024).
- BBC News Україна. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-43841769>. (дата звернення: 16.07.2024).
- DzygaMDB. URL: <https://dzygamdb.com/uk/films/128>. (дата звернення: 08.06.2024).
- LB.UA. URL: https://lb.ua/culture/2021/06/18/487340_kiborgi_ahrema_seitablaieva_viyshli.html. (дата звернення: 19.07.2024).
- MakeFX. URL: https://makefx.com.ua/ua/recommend/juliya_menik/. (дата звернення: 17.06.2024).
- MakeFX. URL: https://makefx.com.ua/ua/recommend/liliana_homa/. (дата звернення: 25.06.2024).

Varosh. URL: <https://varosh.com.ua/noviny/zakarpatka-liliana-homa-otrimala-zolotu-dziu-v-nominacii-najkrashnij-hudozhnik-iz-grimu/> (дата звернення: 05.07.2024).

References

- Kalyta, O. P. (2023). Zhanrovi osoblyvosti interv'iu na storinkakh ukrainskykh onlain vydan. [Genre features of interviews on the pages of Ukrainian online media]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho*, № 1. S. 308-312. Kyiv. DOI:10.32782/2710-4656/2023.1.2/48.
- Khaler, M. (2006). Poshuk i zbir informatsii. [Search and collection of information] (p. 308). Akademiia Ukrainskoi Presy, Tsent Vilnoi Presy. Kyiv.
- Khaler, M. (2008). Interv'iu. [Interview] (p. 404). Akademiia Ukrainskoi Presy, Tsent Vilnoi Presy. Kyiv.
- Maliarchuk, K. H. (2019). Hrym yak ob'ekt naukovoi refleksii [Makeup as an object of scientific reflection]. *Kultura i suchasnist*. Vyp. 1. S. 288-292.
- Momchylova, A. H. Naukovo-teoretychni zasady doslidzhennia hrymu v mystetskykh praktykakh [Scientific and theoretical foundations of the study of makeup in artistic practices]. *Visnyk KNUKiM. Ser. Mystetstvo*. Vyp. 38. S. 259-268.
- Proskuriakova, O. (2023). Hrymuvalne mystetstvo v ukrainskomu naukovomu dyskursi: istoriohrafichnyi analiz i perspektyvy kulturolohichnoho doslidzhennia [Makeup Art in Ukrainian Scientific Discourse: Historiographic Analysis and Prospects for Cultural Research]. *Pytannia kulturolohii*. Vyp. 42. S. 256-269.
- Proskuriakova, O. V. (2023). Hrymuvalne mystetstvo v konteksti kulturolohichnoho vyvchennia: dzherelna baza doslidzhennia [Makeup art in the context of cultural studies: source base for research]. *Kulturolohichniy almanakh*. Vyp. 4. S. 249-254.
- Savchuk, V., Chaplyts, O. (2015). Metod interv'iu v istoriko-biografichnomu doslidzhenni zi zvuzhenoiu dzherelnoi bazoiu. [The interview method in historical and biographical research with a narrowed source base]. Dnipro: *Eidos*, № 8. S. 301-311.
- BBC News Ukraine. (2018). [online] Available at: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-43841769> [accessed 16 July 2024].
- Kateryna Strukova: z pershykh vust pro robotu hrymera u kino. [Kateryna Strukova: a first-hand account of a film make-up artist's work] (2021). *ProHairMakeup*, [online] Available at: <https://pro.bhub.com.ua/hairmakeup/katerina-strukova-z-pershih-vust-pro-robotu-grimera-u-kino/> [accessed 29 May 2024].
- DzygaMDB. (2017). [online] Available at: <https://dzygadb.com/uk/films/128> [Accessed 8 June 2024].
- Klym-Kashuba, T. (2024). Prem'iera – na Berlinskomu kinofestyvali u 2025. Za knyhoiu Myroslava Dochynetsia «Vichnyk» znimaiut film. [It will premiere at the Berlin Film Festival in 2025. A film based on Myroslav Dochynets's book «The Eternity Man» is being made]. [online] Available at: <https://varosh.com.ua/noviny/prem-yera-na-berlinskomu-kinofestyvali-u-2025-tryvayut-zjomky-filmu-vichnyk/> [accessed 20 July 2024].
- Kontishev, I. (2020) «Nashi kotyky». Ohliad chy ne pershoi v nashii istorii nepolitikorektnoi ukrainskoi komedii. [«Our Cats». A review of perhaps the first politically incorrect Ukrainian comedy in our history] *Kavun.City*, [online] Available at: <https://kavun.city/blogs/113033/nashi-kotiki-oglyad-chi-ne-pershoi-u-nashij-istorii-nepolitikorektnoi-ukrainskoi-komedii> [accessed 10 June 2024].
- Kuznetsova, I. (2018). Irma Vitovska pro «terapiu dlia ukraintsiiv», nove kino i rosiisku movu. Radio Svoboda. [Irma Vitovska on 'therapy for Ukrainians', new cinema and the russian language]. [online] Available at: <https://www.radiosvoboda.org/a/29380035.html> [Accessed 18 May 2024].
- LB.UA. (2021). [online] Available at: https://lb.ua/culture/2021/06/18/487340_kiborgi_ahtema_seitablaieva_viyshli.html [accessed].
- MakeFX. (2018). [online] Available at: https://makefx.com.ua/ua/recommend/juliya_menik/ [accessed 19 July 2024].
- MakeFX. (2018). [online] Available at: https://makefx.com.ua/ua/recommend/liliana_homa/ [accessed 25 June 2024].
- Varosh. (2018). [online] Available at: <https://varosh.com.ua/noviny/zakarpatka-liliana-homa-otrimala-zolotu-dziu-v-nominacii-najkrashnij-hudozhnik-iz-grimu/> [accessed 5 July 2024].
- Yarema, H. (2018). Irma Vitovska: «Obraz baby Prisi – tse prototyp Ukrainy». [Irma Vitovska: «The image of Baba Prisia is a prototype of Ukraine»] *Vysoky zamok*, [online] Available at: <https://wz.lviv.ua/life/374908-irma-vitovska-obraz-baby-prisi-tse-prototyp-ukrainy> [accessed 28 May 2024].

Olena Khomutetska

Aesthetics and innovations: Ukrainian makeup artists in the film industry from 2010 to 2024

Abstract. The **purpose** of the article is to explore the creative achievements of Ukrainian makeup artists in film and their contribution to the development of contemporary national cinematography.

This study proposes to examine the creative work of the main representatives of the film makeup industry in Ukraine and their impact on the development of Ukrainian cinema. **Research methodology.** The study employs a comprehensive approach, using methods such as interviews, comparative analysis, and art analysis to identify the key figures in the field whose accomplishments have become foundational in today's makeup art. Through the analysis of specific films that are popular among viewers and have been positively reviewed by critics, the article examines and analyzes the most notable works of makeup artists, their innovative approaches, stylistic solutions, and techniques. It also identifies the challenges and tasks modern makeup artists face during the filmmaking process. The article highlights the significant contribution of makeup artists to the development and establishment of Ukrainian cinema. The **scientific novelty** lies in the lack of prior scholarly research dedicated to the creative work of Ukrainian female makeup artists. The article is the first to consider the individuals in the field of film makeup in Ukraine, compiling biographical material on key figures such as L. Khoma, K. Strukova, and D. Melnyk. **Conclusions:** Makeup art is an important and integral component of the filmmaking process. High-quality makeup, meeting the demands of modern cinema, not only enhances the visual appeal of films but also helps convey the meaning of the work and realize the director's vision. Makeup artists play a key role in the creation of national film products, introducing new materials, technologies, and approaches such as makeup special effects, prosthetic makeup based on Hollywood technologies, and elements of makeup-costume while preserving traditions and providing authenticity to the characters. The high level of craftsmanship of Ukrainian makeup artists has been recognized with awards at both national and international levels.

Keywords: cinematography, makeup artist, image, character, film genres, film crew, film production.

УДК 791.221/.229:323.212](477:100)](045)
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7557-2767>
DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332773

Міранков Сергій Юрійович,
викладач кафедри продюсерства
аудіовізуального мистецтва та
виробництва. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Serhii Mirankov,
Lecturer at the Audiovisual Arts
and Production Studies Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ПУБЛІЧНИЙ ДОСТУП ДО АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ПРОДУКТІВ, ПРОФІНАНСОВАНИХ ДЕРЖАВОЮ НА БЕЗОПЛАТНІЙ ОСНОВІ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДЕРЖАВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ: МІЖНАРОДНІ ПРАКТИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ УКРАЇНИ

Анотація. *Мета статті* – обґрунтування концепції публічного доступу до аудіовізуальних творів, профінансованих державою, як стратегічного інструменту культурної політики України в умовах війни та поствоєнної модернізації. **Методологія дослідження.** У статті застосовано методи порівняльного аналізу міжнародних цифрових платформ (NFB, BFI, IFCinéma), нормативно-правового аналізу українського законодавства у сфері авторського права та управління державною власністю, а також елементи експертної оцінки інституційних практик дистрибуції аудіовізуального контенту. **Наукова новизна** дослідження полягає в систематичному аналізі наявного правового та інституційного вакууму щодо повторного доступу громадськості до фільмів, створених за бюджетні кошти, та в обґрунтуванні моделі «Української кіноплатформи» як комплексного цифрового рішення для відкритого доступу. Автором також запропоновано інтегрувати цей підхід в освітню, архівну та культурно-дипломатичну політику держави з урахуванням кращих міжнародних практик. **Висновки.** У статті доведено, що реалізація відкритого доступу до фільмів, профінансованих за рахунок бюджету, потребує нормативного врегулювання, стабільної цифрової інфраструктури та міжінституційної координації. Це дасть можливість використовувати українське кіно не лише як культурну спадщину, а й як інструмент гуманітарного впливу, освіти та міжнародної присутності.

Ключові слова: відкритий доступ, державне фінансування, український кінематограф, цифрова платформа, культурна дипломатія, освітні інституції, діаспора, інформаційна безпека, публічне право на контент.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Популяризація національного кінематографа в умовах воєнної та поствоєнної реальності є одним із ключових завдань сучасної культурної політики України. Одним із визначальних інструментів у цьому процесі може стати вільний доступ до фільмів, профінансованих за кошти державного бюджету. Водночас в Україні наразі відсутній єдиний нормативно врегульований механізм, який би забезпечував системний і легальний доступ громадськості до таких фільмів після завершення їхнього первинного комерційного циклу. Це створює глибоку правову, комунікаційну та стратегічну прогалину.

З одного боку, держава інвестує значні кошти у виробництво аудіовізуального контенту, зокрема через Держкіно, УКФ, патріотичні програми Міністерства культури та інформаційної політики тощо. З іншого – права на розповсюдження зазвичай повністю залишаються у продюсера чи дистриб'ютора і для кожного публічного показу потрібен окремий дозвіл. Це створює бюрократичні бар'єри, які унеможливають використання фільмів у шкільних програмах, кіноклубах, публічних заходах, бібліотеках, освітніх платформах, громадах або культурних центрах за кордоном.

Особливо загострюється ця проблема в умовах повномасштабної війни, коли українська культура має не лише відтворюватися всередині країни, а й виконувати функцію зовнішнього репрезентанта в глобальному інформаційному просторі. Саме зараз спостерігається безпрецедентне «вікно можливостей» для української культури, зокрема кіно, – як для внутрішнього об'єднання, так і для зовнішньої культурної дипломатії. З'явився потужний запит на автентичний український контент у світі, включаючи діаспори, академічні установи, університети, культурні організації. Відповідно, відсутність відкритого механізму доступу стає не лише технічною перешкодою, а й втраченим інструментом міжнародної культурної присутності.

Додатково проблему ускладнює комерційно-правовий конфлікт: продюсери мають законні підстави для монетизації фільму впродовж певного строку, однак держава – як основний донор – має забезпечити повернення культурної вартості платникам податків. У результаті ми стикаємось із ситуацією, коли громадськість не має доступу до культурного продукту, за який вона вже заплатила. Вирішення цієї суперечності вимагає не

фрагментарних винятків, а створення прозорої моделі, заснованої на публічному інтересі та законодавчо врегульованій схемі доступу.

У такому контексті міжнародні ініціативи, спрямовані на утвердження зовнішньої суб'єктності України, зокрема «Глобальна коаліція українських студій», започаткована першою леді Оленою Зеленською та є спільною ініціативою МОН, МЗС, Фонду Президента з підтримки освіти, науки та спорту, Українського інституту та Офісу Кримської платформи, лише підсилюють нагальність створення відкритих і легальних каналів розповсюдження українського фільму – зокрема у цифровому середовищі.

Мета статті – обґрунтування потреби у створенні відкритої державної цифрової платформи з доступом до фільмів, профінансованих з державного бюджету України, як стратегічного інструменту популяризації національного кінематографа, культурної дипломатії та культурно-освітнього впливу – як у межах країни, так і за кордоном.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Тема доступності культурного продукту, зокрема аудіовізуального контенту, активно розглядається в сучасних гуманітарних та медіадослідженнях у контексті цифрової трансформації, культурної дипломатії, інформаційної безпеки й суспільного інклюзивного доступу до результатів публічного фінансування.

У наукових працях українських і зарубіжних дослідників простежується зростаючий інтерес до механізмів легального поширення національного кіно. Наприклад, праці М. Мазяра, І. Зубавіної, Л. Брюховецької, Г. Погребняк, О. Мусієнко висвітлюють інституційний розвиток українського кіно, але не заглиблюються в питання повторного доступу після завершення комерційного циклу. У своїх працях український науковець і спеціаліст з інформаційних воєн Г. Почепцов висловлюється про кіноіндустрію як інструмент нарративного впливу, який потребує більш системного підходу до культурної дистрибуції як форми м'якої сили. Однак безпосереднє правове й публічне врегулювання теми відкритого доступу до фільмів, профінансованих з бюджету, залишається майже не дослідженим.

На міжнародному рівні активно аналізуються моделі відкритого цифрового доступу до національного контенту. Зокрема, у канадському кейсі діяльності National Film Board of Canada відзначаються переваги централізованої онлайн-платфор-

ми, що надає доступ до державного кіноспадщини. У британському досвіді, висвітленому у звітах BFI та BBC акцент зроблено на ролі BFI Player та BBC iPlayer як платформ для навчання, архівації та культурної дистрибуції в межах Сполученого Королівства. Французькі аналітичні праці щодо CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) та ініціативи IFcinéma особливо наголошують важливість фінансування інтеграції фільмів у мережі культурних інститутів і посольств.

Попри наявність певної кількості перекладених аналітичних матеріалів, українське академічне середовище все ще не має усталеного корпусу досліджень, присвячених правовому режиму публічного доступу до контенту, створеного коштом держави. Це становить як практичний, так і теоретичний вакуум у цій галузі. Актуальність теми зростає в умовах воєнного часу, коли культура виконує не лише функцію відображення реальності, а й активного суб'єкта у глобальному гуманітарному просторі. Саме тому ця стаття пропонує заповнити аналітичну прогалину й започаткувати обговорення механізмів правового балансу між авторським правом на інтелектуальну власність, комерційною доцільністю та публічним інтересом.

Виклад основного матеріалу. Аналіз міжнародних практик демонструє, що держави з розвинутою політикою у сфері аудіовізуального мистецтва реалізують відкритий доступ до фільмів, профінансованих публічними коштами, через спеціалізовані цифрові платформи, які водночас виконують функції національного архіву, освітнього ресурсу, каналу культурної дипломатії та інструменту публічного збереження кіноспадщини. Такі платформи забезпечують не лише зберігання та дистрибуцію контенту, а й інституціоналізований зв'язок між державою як інвестором і громадськістю – як кінцевим бенефіціаром культурного продукту.

У Канаді функціонує модель National Film Board of Canada (NFB), яка з 1939 року є державним продюсером і дистрибутором документального та анімаційного кіно. Платформа NFB.ca надає відкритий онлайн-доступ до тисяч фільмів, у тому числі новітніх і архівних, із можливістю використання в школах, бібліотеках, громадах і за кордоном (National Film Board of Canada, 2025, EP). Модель поєднує механізми легального розповсюдження, авторського контролю та державного фінансування із суспільним інтересом. Вона довела свою ефективність як у сфері збереження національного спадку, так і в за-

безпеченні доступності контенту для різних категорій користувачів, зокрема для освітніх потреб, регіональних громад і міжнародних партнерів Канади. Платформа також підтримує переклад і субтитрування фільмів, що сприяє ширшому охопленню аудиторій і посиленню культурної присутності Канади на світовій арені.

У Великій Британії функціонують дві взаємодоповнюючі державні цифрові платформи – BFI Player (платформа Британського інституту кіно) та BBC iPlayer (медіасервіс мовника BBC). Обидві платформи мають державне фінансування, але різняться за функціональним призначенням і цільовою аудиторією.

BFI Player забезпечує онлайн-доступ до національної кінематографічної спадщини та незалежного кіно. Платформа спеціалізується на архівному, маловідомому та авторському контенті. Вона активно співпрацює з університетами, освітніми закладами й архівами, пропонуючи матеріали для дослідження, навчання та культурної освіти. Частина фільмів доступна безкоштовно за моделлю «non-commercial public use». Платформа відіграє суттєву роль у збереженні і промоції британського культурного надбання та розвитку візуальної грамотності серед молоді.

BBC iPlayer натомість є універсальним цифровим сервісом для трансляції телевізійного контенту BBC, включаючи драми, документалістику, дитячі програми та фільми. Платформа є безкоштовною для користувачів у межах Великої Британії та охоплює мільйонну аудиторію. (BBC, 2015, EP). У певних випадках, за спеціальними угодами, контент BBC iPlayer також використовується в школах, громадських бібліотеках і міжнародних культурних проєктах. На відміну від BFI Player, BBC iPlayer орієнтований на масову аудиторію й актуальні продукти теле- і кіновиробництва.

Взаємодоповнення цих платформ забезпечує Великій Британії багаторівневу модель відкритого доступу до культурного контенту: від архівного й освітнього (BFI) – до широкомовного і соціально значущого (BBC).

У Франції Інститут Франсез через цифрову платформу IFcinéma реалізує багаторівневу систему цифрової дистрибуції фільмів для мереж культурних установ і освітніх організацій за кордоном. Цей сервіс, підтримуваний та фінансований Centre national du cinéma (CNC), надає доступ до понад 100 нових і класичних фільмів щороку,

включаючи художні, документальні та короткометражні стрічки (Centre national du cinéma et de l'image animée. 2022, EP). IFcinéma діє за принципом відкритого ліцензування для некомерційного показу, що дає змогу культурним операторам в усьому світі використовувати французьке кіно для просвітницької та дипломатичної діяльності без надмірних юридичних процедур (*Institut français*, 2025, EP).

Особливістю цієї моделі є її гнучкість і адаптивність до потреб різних аудиторій: контент платформи активно використовується у Французьких інститутах, Альянс Франсез, школах, університетах, бібліотеках і культурних центрах на п'яти континентах. Це не лише сприяє промоції французької мови й культури франкофонії, а й забезпечує сталі гуманітарні зв'язки Франції з іншими країнами. Завдяки спрощеним умовам доступу, технічній підтримці, мультимовному інтерфейсу та добірці репрезентативних фільмів IFcinéma є ефективним інструментом зовнішньої культурної політики Франції, що об'єднує державні інституції, освітянське середовище та кінопрофесіоналів у цілісну систему глобального впливу через аудіовізуальний контент.

Усі ці кейси демонструють, що ефективна модель відкритого доступу до фільмів, створених за публічні кошти, спирається на взаємодію трьох ключових чинників: стабільне державне фінансування, нормативно врегульовану модель некомерційного використання та доступну цифрову інфраструктуру. Саме таке поєднання забезпечує сталість реалізації культурної політики, гарантовану наявність національного контенту в освітньому, медійному та міжнародному обігу, а також формування довгострокових ефектів культурного впливу.

Результативність таких платформ підтверджується їхньою здатністю не лише зберігати та архівувати фільми, а й активно включати їх у суспільну комунікацію: через школи, кіноклуби, університети, культурні установи, міжнародні події. Їх функціонування сприяє зміцненню внутрішньої культурної ідентичності та реалізації зовнішньої стратегії «м'якої сили», що особливо важливо для країн, які вибудовують власну гуманітарну суб'єктність у глобальному світі.

Ці приклади доводять, що відкрита публічна модель дистрибуції фільмів є не просто механізмом збереження культурного спадку, а насамперед активним інструментом культурної модернізації,

демократизації доступу до національного контенту та посилення державної культурної наявності в цифрову епоху.

В українському контексті, на жаль, є декілька бар'єрів для реалізації подібної моделі:

– Відсутність законодавчої вимоги щодо обов'язкового публічного доступу до фільмів після завершення прокатного або ліцензійного періоду. Жодна чинна редакція Закону України «Про кінематографію» не містить норми, яка б зобов'язувала правовласника – навіть у разі державного фінансування – надати суспільству відкритий доступ до завершеного твору після його комерційної експлуатації. Це суперечить принципам прозорості та суспільної віддачі від публічних інвестицій у культуру;

– Неврегульованість прав держави як замовника або співфінансиста у більшості угод. Типові договори з Держкіно та УКФ часто передбачають передачу виключних прав продюсеру, а держава фактично не закріплює за собою жодного механізму повторного використання або доступу до контенту в суспільних інтересах. Це суперечить положенням статті 9 Закону України «Про управління об'єктами державної власності», яка передбачає раціональне використання результатів, створених за рахунок бюджетних коштів;

– Відсутність сталої цифрової інфраструктури для зберігання і легального поширення фільмів. Архівна та дистрибуційна діяльність залишається фрагментарною, а ініціативи державних архівів чи телеканалів (на кшталт «Довженко-Центру», Суспільного мовника та Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного) не мають на сьогодні належного нормативного статусу як публічні оператори цифрової культурної спадщини (Довженко-Центр, 2023, EP). Відсутність окремого закону чи підзаконного акту, який би регламентував їхню роль у сфері зберігання, оцифрування, ліцензування та дистрибуції фільмів, створених за державні кошти, призводить до несталості інституційної моделі. Це, у свою чергу, створює ризики фрагментації архівного контенту, втрати контрольованого доступу до національного надбання та незахищеності таких установ у питаннях авторського права, публічної трансляції та цифрової репрезентації;

– Юридична колізія щодо необхідності окремого дозволу на кожен публічний показ навіть у просвітницьких цілях. Згідно зі статтею 427 Цивільного кодексу України та статтею 15 Закону

України «Про авторське право і суміжні права», будь-яке публічне використання твору вимагає дозволу правовласника, якщо інше не передбачено договором чи законом. У контексті фільмів, створених за бюджетні кошти, така вимога створює надмірні бар'єри для їх використання у школах, кіноклубах, бібліотеках, громадах і культурних центрах, фактично унеможливаючи їх роль як публічного ресурсу.

З огляду на зазначене, пропонується розробити проект під робочою назвою «Українська кіноплатформа» – державну цифрову інституцію, яка не лише відповідатиме міжнародним практикам, а й урахуватиме специфіку правового, інституційного та культурного контексту України. Така платформа має стати стабільним інструментом реалізації принципу публічного доступу до фільмів, профінансованих за кошти державного бюджету, з правовими гарантіями для авторів і безперешкодним використанням для освітніх, культурних і дипломатичних потреб.

У структурі платформи мають бути передбачені три ключові функціональні напрями:

– Системний відкритий онлайн-доступ до фільмів, профінансованих з державного бюджету, з фокусом на завершений комерційний цикл та перехід у фазу некомерційного суспільного використання;

– Чітке врегулювання авторських і суміжних прав, що передбачає розробку стандартних ліцензійних моделей, зокрема Creative Commons «тільки некомерційне використання», із зазначенням джерела фінансування державою;

– Інституційна й цифрова інтеграція архівних, освітніх і культурно-дипломатичних ініціатив у єдиний публічний сервіс. Платформа має включати функціонал мультимовного інтерфейсу, адаптації контенту за віковими й тематичними критеріями, механізми для дистанційного доступу представників діаспори, навчальних закладів, громадських ініціатив і міжнародних партнерів.

Модель Української кіноплатформи не може зводитись до суто технічного рішення – йдеться про формування нового підходу до збереження, трансляції та повторного використання національного культурного продукту як суспільного блага. Її реалізація має базуватись на оновленому баченні ролі держави у сфері аудіовізуального мистецтва: не лише як фінансиста, а й як гаранта відкритості, сталості та довгострокової присутно-

сті українського кіно у публічному просторі – всередині країни й у міжнародному контексті.

Особлива увага має бути приділена освітнім інституціям (школи, ЗВО, кіноклуби, культурні центри) як основним користувачам платформи. Також діаспора і культурні представництва за кордоном зможуть використовувати контент як доказ культурної тяглості України. У цьому контексті особливо важливо забезпечити доступ не лише до сучасного українського кіно, створеного після здобуття незалежності, а й до фільмів, вироблених за часів перебування України в складі СРСР, які є частиною української культурної спадщини (*Детектор медіа*, 2013, EP). Їх актуалізація та осмислення у сучасному дискурсі сприятиме формуванню тяглості української кіномистецької традиції, підсиленню інституту зірок, а також інтеграції українського кіно у світовий історико-кінематографічний процес. Платформа має передбачати багаторівневу експертизу й кураторство, що дасть змогу критично інтерпретувати ці твори в актуальному гуманітарному контексті, з урахуванням викликів постколоніальної рефлексії.

Платформа має також передбачати багатомовний інтерфейс, субтитрування та механізм спрощеного доступу для публічного показу без додаткових погоджень. Окремим функціональним блоком платформи має стати тематична добірка фільмів, присвячених ключовим історичним датам і подіям: роковинам Чорнобильської трагедії, Голодомору, Революції Гідності, Дню Соборності України та іншим. Такі події, що припадають на навчальний рік, мають супроводжуватися рекомендованим аудіовізуальним контентом, адаптованим відповідно до віку, – як для учнів шкіл, так і студентів закладів вищої освіти різних рівнів. Це дасть можливість посилити ідентифікаційний потенціал національного кіно та включити його у механізми формування історичної пам'яті.

Особливої уваги заслуговує вбудовування цієї функції у ширший контекст міжнародної гуманітарної присутності України. Гарним прикладом міжвідомчої колаборації на стику освіти, культури та зовнішньої політики є започаткована у 2024 році Глобальна коаліція українських студій, ініційована першою леді України Оленою Зеленською за підтримки Міністерства освіти і науки, Міністерства закордонних справ та Українського інституту. (Міністерство освіти і науки України, 2024, EP). У межах цієї ініціативи та меморанду-

мів про популяризацію українських студій у світі, зокрема – шляхом підтримки україномовної освіти, інтеграції тематичного контенту у навчальні програми та створення цифрових освітніх інструментів для діаспори і міжнародних академічних середовищ (*Суспільне Крим*, 2024, EP).

У цьому контексті публічний доступ до добірок українського кіно, особливо документально-го, анімаційного та навчального характеру, може слугувати важливою складовою культурно-освітнього контенту. Приєднання легального, якісного аудіовізуального матеріалу до інформаційного пакету цієї ініціативи є практичним кроком для підсилення її інституційного потенціалу. Така інтеграція сприятиме розбудові цифрової екосистеми українознавства, надасть можливість реалізовувати цілі культурної дипломатії у правовий і ефективний спосіб і забезпечить сталість міжнародного інтересу до України через доступні, естетично якісні й змістовно релевантні ресурси.

Висновки. Проведене дослідження підтверджує, що публічний відкритий доступ до фільмів, створених за кошти державного бюджету, є не лише логічним продовженням принципу публічного фінансування, а й ефективним інструментом реалізації культурної політики в цифрову епоху. Успішні кейси Канади (NFB), Великої Британії (BFI Player, BBC iPlayer) та Франції (IFcinéma) засвідчують ефективність багаторівневих цифрових платформ, які поєднують архівну, освітню, комунікативну та дипломатичну функції. Ці моделі демонструють високу результативність у забезпеченні сталого доступу до національного контенту, розширенні культурної аудиторії, підвищенні освітнього потенціалу фільмів та формуванні тривалого впливу на гуманітарне середовище.

Натомість в Україні, попри активну підтримку кіноіндустрії з боку держави, досі немає цілісної системи, що забезпечувала б легальний, зручний і масштабований доступ до національного аудіовізуального продукту після завершення його комерційного життєвого циклу. Чинні правові, інституційні та інфраструктурні бар'єри, зокрема колізії у сфері авторського права, відсутність нормативної бази для цифрових архівів і слабка інтеграція культурного продукту в освітню та міжнародну практику, потребують термінового комплексного вирішення.

Запропонована модель «Української кіноплатформи» – як державного цифрового інструменту – може стати відповіддю на ці виклики. Її

реалізація передбачає: 1) прозоре врегулювання правового статусу фільмів, профінансованих державою, з урахуванням публічного інтересу; 2) створення технічно- й правозахищеної цифрової інфраструктури; 3) формування міжінституційної координації між культурними, архівними, освітніми та зовнішньополітичними структурами.

Таким чином, публічний доступ до фільмів, профінансованих державою, у форматі відкритої цифрової платформи має розглядатись як базовий елемент сучасної культурної політики України, її освітньої та дипломатичної стратегії, що відповідає принципам демократичного управління культурними ресурсами та зміцнює позиції держави у глобальному інформаційному просторі.

Джерела та література

- BBC iPlayer. (2025). *Official website*. URL: <https://www.bbc.co.uk/iplayer>
- How the BBC iPlayer works*. BBC. (2015, July 21). URL: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-33620341>
- About BFI Player*. British Film Institute. (2025). *Official website*. URL: <https://player.bfi.org.uk/about-bfi-player>
- Rapport d'activité 2022*. Centre national du cinéma et de l'image animée. (2022). *Official website*. URL: <https://www.cnc.fr/documents/36995/168959/CNC-Rapport+d%27activit%C3%A9+2022.pdf>
- About IFcinéma*. Institut français. (2025). *Official website*. URL: <https://ifcinema.institutfrancais.com/en/about>
- Public Screenings*. National Film Board of Canada. (2025). *Official website*. URL: <https://events.nfb.ca/public-screenings>
- Annual Report 2022–2023*. National Film Board of Canada. (2025). *Official website*. URL: https://www.canada.ca/content/dam/nfb-onf/documents/pdfs/rapports-annuels/en/Annual_Report_NFB_22-23_EN.pdf
- Цифрові ініціативи: онлайн архів українського кіно*. Довженко-Центр. (2023). Офіційний вебсайт. URL: <https://online.dovzhenkocentre.org/pro-proekt/>
- Нові медіа як засіб міжнародних інформаційних інтервенцій*. ГО Детектор медіа. (2013, 6 січня). URL: <https://ms.detector.media/manipulyatsii/post/5214/2013-01-06-novi-media-yak-zasib-mizhnarodnykh-informatsiynykh-interventsiy>
- Закон України «Про кінематографію» № 9/98-ВР від 13.01.1998. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text>
- Цивільний кодекс України № 435-IV від 16.01.2003. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/435-15#Text>

- Закон України «Про авторське право і суміжні права» № 3792-ХІІ від 23.12.1993. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12#Text>
- Закон України «Про управління об'єктами державної власності» № 185-V від 21.09.2006. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/185-16#Text>
- Поширюємо знання про Україну: запуск Глобальної коаліції українських студій.* Міністерство освіти і науки України. (2024). Офіційний вебсайт. URL: <https://mon.gov.ua/news/poшыryuemo-znannia-pro-ukrainu-initsiiovano-zapusk-hlobalnoi-koalitsii-ukrainskykh-studii>
- Янько, А. Глобальна коаліція: підписали меморандум про популяризацію українських студій у світі.* Суспільне Крим. (2024). Офіційний вебсайт. URL: <https://suspilne.media/crimea/925115-global-na-koalicia-pidpisali-memorandum-pro-popularizaciu-ukrainskih-studij-u-sviti/>
- content/dam/nfb-onf/documents/pdfs/rappports-annuels/en/Annual_Report_NFB_22-23_EN.pdf [in English]
- Tsyfrovi initsiatyvy: onlayn arkhiv ukrayins'koho kino. [Digital Initiatives: Online Archive of Ukrainian Cinema]. *Dovzhenko Centre* (2023). URL: <https://online.dovzhenkocentre.org/pro-proekt/> [in Ukrainian]
- Novi media yak zasib mizhnarodnykh informatsiynykh interventsiiy. [New Media as a Means of International Information Interventions]. *Detector Media* (2013, January 6). URL: <https://ms.detector.media/manipulyatsii/post/5214/2013-01-06-novi-media-yak-zasib-mizhnarodnykh-informatsiynykh-interventsiiy> [in Ukrainian]
- Law of Ukraine «On Cinematography» dated 13.01.1998 Nr. 9/98-VR. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text>
- Civil Code of Ukraine dated 16.01.2003 Nr. 435-IV. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/435-15#Text> [in Ukrainian]
- Law of Ukraine «On Copyright and Related Rights» dated 23.12.1993 Nr. 3792-XII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12#Text> [in Ukrainian]
- Law of Ukraine «On Management of State-Owned Objects» dated 21.09.2006 Nr. 185-V. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/185-16#Text> [in Ukrainian]
- Poshyryuyemo znannya pro Ukrainu: zapusk Hlobal'noyi koalitsiyi ukrayins'kykh studiy.* [Spreading Knowledge about Ukraine: Launch of the Global Coalition of Ukrainian Studies.] Ministry of Education and Science of Ukraine. (2024). *Official Website*. URL: <https://mon.gov.ua/news/poшыryuemo-znannia-pro-ukrainu-initsiiovano-zapusk-hlobalnoi-koalitsii-ukrainskykh-studii> [in Ukrainian]
- Yan'ko, A. Hlobal'na koalitsiya: pidpysaly memorandum pro populyaryzatsiyu ukrayins'kykh studiy u sviti. *Suspil'ne Krym* [Yanko, A. Global Coalition: Memorandum Signed on the Promotion of Ukrainian Studies Worldwide. *Suspilne Crimea*]. (2024). URL: <https://suspilne.media/crimea/925115-global-na-koalicia-pidpisali-memorandum-pro-popularizaciu-ukrainskih-studij-u-sviti/> [in Ukrainian]

References

- BBC iPlayer (2025). *Official website*. URL: <https://www.bbc.co.uk/iplayer> [in English]
- How the BBC iPlayer works.* BBC. (2015, July 21). [in English]. URL: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-33620341>
- About BFI Player.* British Film Institute. (2025). Official website. URL: <https://player.bfi.org.uk/about-bfi-player> [in English]
- Rapport d'activité 2022.* Centre national du cinéma et de l'image animée. (2022). Official website. URL: <https://www.cnc.fr/documents/36995/168959/CNC-Rapport+d%27activit%C3%A9+2022.pdf> [in French]
- About IFcinéma.* Institut français. (2025). Official website. URL: <https://ifcinema.institutfrancais.com/en/about> [in French]
- Public Screenings.* National Film Board of Canada. (2025). Official website. URL: <https://events.nfb.ca/public-screenings> [in English]
- Annual Report 2022–2023.* National Film Board of Canada. (2025). Official website. URL: <https://www.canada.ca/>

Serhii Mirankov

Public access to state-funded audiovisual media content on a non-commercial basis as an instrument of national cultural policy: international practices and prospects for Ukraine

Abstract. Purpose. The purpose of the article is to substantiate the concept of public access to audiovisual works funded by the state as a strategic instrument of Ukraine's cultural policy in times of war and post-war modernization. **Methodology.** The research applies comparative analysis of international digital platforms (NFB, BFI, IFcinéma), a regulatory review of Ukrainian legislation in the fields of copyright and public asset management, and expert assessment of institutional practices in audiovisual content distribution. **Scientific novelty.** The study provides a systematic analysis of the existing legal and institutional gap in ensuring public access to films funded by the state after their commercial cycle. It proposes the creation of a «Ukrainian Film Platform» as a comprehensive digital solution. The author also advocates for the integration of this platform into educational, archival, and cultural diplomacy policies, based on best international practices. **Conclusions.** The article demonstrates that the implementation of open access to state-funded films requires regulatory clarity, stable digital infrastructure, and inter-institutional coordination. This would enable the use of Ukrainian cinema not only as cultural heritage but also as a tool of soft power, education, and international presence.

Keywords: open access, state funding, Ukrainian cinema, digital platform, cultural diplomacy, educational institutions, diaspora, information security, public right to content.

УДК 791.641:658.8J(045)

ORCID ID: <http://orcid.org/0009-0005-9018-0600>

DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332775

Метанчук Анна Олегівна,
аспірантка кафедри продюсерства
аудіовізуального мистецтва та виробництва.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Anna Metanchuk,
Postgraduate student of the Audiovisual Art
Production and productions Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National of Theatre,
Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

ЕВОЛЮЦІЯ ЗОВНІШНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ У КІНОПРОДЮСЕРСТВІ: НОВІ ТРЕНДИ ТА ВИКЛИКИ

Анотація. *Мета статті* – дослідити еволюцію зовнішньої комунікації у кінопродюсерстві в умовах стрімкого розвитку цифрових технологій. **Методологія дослідження** передбачає міждисциплінарний підхід, що поєднує методи культурології, соціології комунікацій, маркетингу та кіно-менеджменту. Аналіз еволюції зовнішньої комунікації у кінопродюсерстві здійснюється на основі поєднання контент-аналізу, порівняльного методу та аналізу прикладів сучасних промокампаній стрічок (кейс-стаді). На етапі теоретичного обґрунтування застосовано метод критичного аналізу наукових джерел з кінопродюсерства та медіакомунікацій. **Наукова новизна** статті полягає у комплексному аналізі трансформацій зовнішньої комунікації у кінопродюсерстві під впливом цифрових технологій. Акцентовано на взаємозв'язку між елементами вірусного маркетингу та персоналізованих стратегій у процесі кінопромоції. Зосереджено увагу на ролі кіноглядача як активного учасника комунікаційного процесу, що формує сприйняття кінопродукту до моменту його виходу на екран. **Висновки:** зовнішня комунікація у кінопродюсерстві зазнала суттєвих змін під впливом цифрових технологій. Ефективна адаптація та опанування новими інструментами комунікації, зокрема соціальних медіа та вірусного маркетингу, є ключовою умовою успішності продюсерської діяльності в сучасному інформаційному середовищі.

Ключові слова: продюсер, комунікація, аудіовізуальне мистецтво, кіномаркетинг, кінематограф, маркетингові стратегії.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Зовнішня комунікація у кінопродюсерстві є ключовим чинником, що визначає ефективність взаємодії між творцями фільму, його споживачами та іншими учасниками кінопроцесу. Зі стрімким розвитком цифрових технологій, глобалізацією медіа та змінами у поведінці аудиторії, зовнішня комунікація на етапі виробництва кіно зазнала значних трансформацій. Традиційні канали взаємодії вже давно поступились місцем новим платформам, включаючи соціальні мережі та стрімінгові сервіси.

Одночасно з цим виникають нові виклики пов'язані з високими вимогами до персоналізації та інтерактивності контенту, а також зростаючою конкуренцією за увагу глядачів. Потреба у більш ефективних і динамічних комунікаційних стратегіях, здатних швидко реагувати на зміни в уподобаннях аудиторії, стає важливим аспектом кінопродюсерства в сучасному світі.

Сутність проблеми зводиться до того, як новітні технології, зміна споживачьких звичок і глобалізація впливають на процеси зовнішньої комуніка-

ції кінопродюсера, що вимагає адаптації до нових умов і стратегій взаємодії з аудиторією, партнерами та міжнародними ринками. Які нові стратегії та інструменти мають бути впроваджені для ефективного розвитку в умовах швидких змін?

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що аудіовізуальне виробництво сьогодення переживає значні трансформації, обумовлені розвитком цифрових технологій, зміною споживчих звичок і глобалізацією медіапростору. Одним із важливих аспектів цих змін є еволюція зовнішньої комунікації, що охоплює процеси взаємодії між продюсерами, кінематографістами, медіа-платформами та кінцевими споживачами – глядачами. Зростаюча роль цифрових і соціальних медіа, інтеграція новітніх технологій, а також активний розвиток стрімінгових онлайн-платформ змінюють традиційні підходи до комунікації, що вимагає від професіоналів галузі розробки нових стратегій і моделей взаємодії.

Загострення конкуренції на медіаринку, потреба в адаптації до швидко змінюваних технологічних стандартів і очікувань аудиторії ставлять нові виклики перед кінопродюсерами, які повинні не лише створювати контент, а й ефективно комунікувати з різними групами зацікавлених сторін. В умовах постійних змін важливо вивчити, як нові тренди та технології впливають на процеси зовнішньої комунікації в аудіовізуальному виробництві, а також запропонувати ефективні стратегії для забезпечення успіху в умовах швидкої цифровізації.

Дослідження питання еволюції зовнішньої комунікації у кінопродюсерстві є актуальним як з точки зору практичних потреб індустрії, так і для розвитку теоретичних підходів до вивчення комунікаційних процесів в кіноіндустрії.

Мета статті – проаналізувати основні зміни у способах взаємодії продюсерів з аудиторією, а також вплив нових комунікаційних платформ, таких як соціальні мережі та стрімінгові сервіси; визначити основні виклики, які постають перед сучасними продюсерами у контексті підвищених вимог до швидкості та якості взаємодії з кінцевими споживачами.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Еволюція комунікації в кінопродюсерстві відображає загальні тенденції розвитку масової комунікації та їхню адаптацію до нових технологій і платформ. Дослідники розглядають її кризь приз-

му реклами, зв'язків з громадськістю, соціальних мереж і фестивальної стратегії.

Зокрема Дж. Грей у своїй книжці «Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts», досліджуючи вплив промо-матеріалів на сприйняття фільму ще до його перегляду, наголошує: сучасна комунікація навколо фільму створює додатковий контекст для аудиторії, формуючи її очікування. Доповнюють цю думку П. Грейндж і К. Джонсон (2015). Розглядаючи цифрові технології, що змінюють підхід до кінопромоції, вони звертають увагу на роль онлайн-платформ (Instagram, TikTok тощо), за допомогою яких створюються навколофільмові наративи (Gray, 2010).

Окремий аспект зовнішньої комунікації в продюсуванні (промоцію фільму на міжнародному рівні) досліджує група науковців Ф. Дрейк (2008, с. 63-82), Л. Новохатько та В. Снопкова (2023, с. 83-88).

В Україні суттєво бракує комплексних наукових досліджень, присвячених зовнішній комунікації в кінопродюсерстві. Більшість наукових праць зосереджується на вивченні продюсерської діяльності загалом, на економічних моделях кіновиробництва або міжнародній промоції фільмів. Серед таких праць дослідників З. Алфьорової, С. Лавренюка, О. Мусієнко, В. Миславського, Г. Чміль, П. Сушка.

Вклад основного матеріалу. Зовнішня комунікація є важливою складовою роботи кінопродюсера, оскільки вона визначає успіх проекту в бізнесовому та інформаційному просторі. Це взаємодія з усіма сторонами, які є учасниками виробничого процесу або впливають на нього. Відомі своїми дослідженнями в галузі кінематографії Д. Бордуелл та К. Томпсон зазначають, що зовнішня комунікація продюсера відіграє ключову роль у встановленні та підтримці зв'язків з інвесторами, дистриб'юторами, медіа та іншими стейкхолдерами. Ці комунікації є критичними для забезпечення фінансування проекту, ефективного просування фільму на ринку та досягнення комерційного успіху, охоплюючи взаємодію з партнерами та аудиторіями.

На початку ХХ століття продюсери виконували переважно організаційні та фінансові функції, забезпечуючи ресурсами знімальну групу та координуючи виробничі процеси. Зовнішня комунікація продюсера обмежувалася взаємодією з інвесторами та дистриб'юторами. Тоді реклама фільмів відбувалася за допомогою друкованих матеріалів

і локальних презентацій. Друга половина ХХ ст. ознаменувалася масштабним розвитком телевізійної реклами і трейлерів як головних інструментів маркетингової комунікації.

Із формуванням голлівудської студійної системи у 1920-30-х роках продюсери стали ключовими фігурами відповідальними за повний цикл виробництва фільму. Активно співпрацюючи з режисерами, сценаристами та акторами, вони також займалися налагодженням зв'язків із пресою задля просування фільмів.

У ХХІ столітті зовнішня комунікація в кіноіндустрії набула нового стратегічного значення. Глобальні зміни в медіапросторі, поява цифрових платформ, використання соціальних мереж і нових форм контенту суттєво трансформували традиційні підходи до просування фільмів. Класичні рекламні кампанії поступаються місцем інтегрованим комунікаційним стратегіям, орієнтованим на залучення глядача, формування спільноти та створення тривалого інформаційного резонансу.

У результаті – сучасний кіноглядач стає активним учасником інформаційного обміну, який не лише споживає контент, а й впливає на його просування через відгуки, обговорення та вірусне поширення інформації. У цьому контексті зовнішня комунікація стає не лише інструментом реклами, а й повноцінною складовою продюсерської та маркетингової стратегії.

Зокрема побудова стратегії зовнішньої кінопродюсерської комунікації, починає вимагати нових підходів, таких як: інтерактивні кампанії, персоналізований таргетинг і використання великих даних (Big Data), що надають студіям можливість

ефективніше працювати з глядацькими вподобаннями. Соціальні мережі відкрили можливості для прямої взаємодії з аудиторією, залучення фінансування та просування проєктів на глобальному рівні. Особливо значущими стали стрімінгові сервіси, які змінили модель дистрибуції та способи комунікації з аудиторією. Зростання популярності Netflix, Disney+, Amazon Prime Video та інших платформ, змінило спосіб просування кінофільмів. У співпраці з ними продюсери почали розробляти індивідуальні маркетингові кампанії.

Ефективними стратегіями екранної промоції дослідники П. Грейндж та К. Джонсон (Grainge, Johnson, 2015, с. 236) називають «персоналізованими та інтерактивними». Прояв цієї персоналізації автори вбачають у створенні цільової реклами, яка адаптується під конкретного глядача на основі його історії переглядів і поведінки в мережі: соцмережі та стрімінгові платформи використовують алгоритми рекомендацій, щоб формувати трейлери та рекламні кампанії для різних сегментів глядацької аудиторії. Це створює нові форми та шляхи залучення глядачів.

Персоналізація робить маркетинг більш людським, точним і ефективним. Особливо в кіно, де досвід і емоції мають велике значення. Така стратегія була застосована під час промоції кінострічок «Барбі» (2023), «Джокер» (2019), «Дедпул» (2016, 2018) та інших. Цікавим кейсом була кампанія навколо фільму жахів «Воно» (*англ. It, 2017*) від Warner Bros. (продюсери С. Грем-Сміт, Д. Катценберг, Р. Лі, Д. Лін та Б. Мускетті). Результати її аналізу подані у таблиці 1:

Таблиця 1



Адаптація контенту під різні групи аудиторії

для фанатів жахів – альтернативні трейлери з додатковими лякаючими сценами

для молодшої аудиторії – відео в TikTok та Instagram з ефектом присутності Пеннівайза

для геймерів – віртуальний квест, де потрібно було знайти вихід перед зустріччю з монстром

Як бачимо, завдяки створенню індивідуального досвіду для кожного глядача, вірусного контенту та інтерактиву використані маркетингові інструменти спрацювали ефективно. Результат – вірусний ефект поширення контенту, касові збори у понад 700 млн доларів при бюджеті 35 млн доларів ф продовження, яке отримала стрічка у 2019 році (над сиквелом «Воно 2» працювала та сама команда продюсерів).

Слід додати, що вірусний маркетинг та гейміфікація посідають ключове місце в сучасній комунікації продюсера. Ці стратегії стають дедалі популярнішими в цифрову епоху, де традиційна реклама вже не так ефективно працює, як колись.

Скажімо, вийшов трейлер фільму, який викликає емоції – шок, здивування або сміх. Користувач бачить його і тут же надсилає його друзям. А ті ще комусь. Так інформація про фільм поширюється сама собою. Вірусний маркетинг – це спосіб просування продукту або ідеї, коли люди самі активно поширюють інформацію між собою, як вірус.

Гейміфікація – у контексті персоналізованого маркетингу в кіно це означає, що глядача «втягують у гру», пов'язану з фільмом. Уявімо, що перед виходом фільму запускають гру або онлайн-квест, у якій користувач грає як один із персонажів. Як нагороду, отримує персоналізований квиток зі своїм ім'ям або відео, де головний герой звертається саме до нього і запрошує в кінотеатр. Це і є гейміфікація – коли в маркетинг додають елементи гри, щоб зробити взаємодію цікавішою.

У новітній комунікації, гейміфікація є інструментом залучення, а вірусний маркетинг – шляхом поширення. Разом вони створюють потужну емоційну і соціальну взаємодію між фільмом і глядачем. Часто гейміфікація створює той самий контент, який потім стає вірусним.

Це дає підстави стверджувати, що гейміфікація та вірусний маркетинг не просто тренди, а ключові стратегії сучасного маркетингу в кіноіндустрії, які активно розвиваються й адаптуються до нових технологій і змін у поведінці споживачів.

Очікування та розуміння аудиторії щодо виходу фільму у широкий прокат є ключовими елементами при побудові продюсером стратегії зовнішньої комунікації. Цей аспект впливає на всі етапи виробництва та маркетингу фільму – від розробки концепції до його виходу на екран і подальшого промоушену.

Оскільки процес зовнішньої комунікації охоплює широкий спектр взаємодії з аудиторією, партнерами та інвесторами, перед кінопродюсером постають наступні виклики:

- управління репутацією проекту: продюсерові потрібно стежити за публічним іміджем фільму і своєї команди, щоб уникнути негативних наслідків критики;
- ефективний PR: важливо правильно вибудувати маркетингову стратегію, залучати блогерів та лідерів думок, щоб зацікавити аудиторію;
- співпраця зі ЗМІ: журналісти можуть як підтримати фільм, так і створити негативний наратив. Важливо мати ефективну медіа-стратегію;
- фінансова прозорість: інвестори та партнери вимагають чітких звітів про витрати, прибутковість і перспективи фільму;
- зміна глядацьких очікувань: глядачі дедалі частіше звертають увагу на соціальні та етичні аспекти кіно. Невідповідність цим очікуванням може викликати негативний резонанс;
- антикризова комунікація: скандали, негативний фідбек у вигляді відгуків або технічні проблеми можуть зірвати успішний реліз фільму. Продюсерові потрібно мати план реагування на кризові ситуації;
- міжнародні виклики: продюсери, які працюють на глобальному ринку, стикаються з культурними відмінностями, юридичними обмеженнями та проблемами адаптації контенту для різних країн;
- вплив цифрових платформ: стрімінгові сервіси, соціальні мережі та YouTube впливають на розподіл аудиторії, змінюючи традиційні методи просування.

Адаптивність і гнучкість в умовах технологічних, культурних змін та змін у поведінці аудиторії, допоможуть подолати ці виклики і забезпечити успіх кінофільму.

Аналізуючи, як медіакомпанії та продюсери адаптуються до нових умов, де аудиторія стає активним учасником медіа процесів, Г. Дженкінс у праці «Convergence Culture: Where Old and New Media Collide» (Jenkins, 2006, с. 169) вводить поняття «конвергентна культура» (*eng. Convergent culture*). Воно описує процес, у якому контент поширюється через різні медіаплатформи. У цьому контексті продюсери змушені переглядати традиційні підходи до комунікації з аудиторією, враховуючи зростаючу роль споживачів у створенні кіно.

Г. Дженкінс також розглядає феномен «культури участі», де споживачі не лише пасивно сприймають медіапродукти, а й активно беруть участь у їхньому створенні та обговоренні (Jenkins, 2006, с. 240). Це вимагає від продюсерів нових стратегій комунікації, які передбачають взаємодію та співпрацю з аудиторією. Таким чином, Г. Дженкінс наголошує на необхідності для продюсерів адаптувати свої комунікаційні стратегії до умов, де аудиторія відіграє активну роль у медіапроцесах.

Залишатись актуальним у динамічному медіапросторі, будуючи ефективну комунікаційну стратегію, продюсерові допоможе використання цифрових платформ для зв'язку та співпраці, освоєння штучного інтелекту для персоналізованих маркетингових стратегій, гнучкість у комунікаційних стратегіях (швидка адаптація до нових трендів у соціальних мережах та упровадження кризових комунікаційних планів на випадок репутаційних ризиків), співпраця з локальними експертами та інфлюенсерами для точного позиціонування продукту, ефективний нетворкінг і побудова партнерств та використання аналітики для аналізу поведінки глядачів.

Висновок. Зовнішня комунікація у кінопродюсерстві – це не просто інструмент, а стратегічний ресурс, який може забезпечити успіх фільму на ринку. Правильна побудова маркетингової стратегії допомагає створити хайп, залучити аудиторію та зробити фільм комерційно успішним. Усе це не лише про рекламу, а й про створення глибшого досвіду взаємодії, що зміцнює зв'язок між глядачем і кінопродуктом, перетворюючи споживачів на активних учасників його виробництва.

В умовах високої конкуренції ефективна комунікація стає ключовим фактором успіху кінопроектів. Використання соціальних мереж, стрімінгових платформ, інтерактивного контенту та персоналізованих стратегій сприяє залученню аудиторії та підвищенню комерційного успіху кінофільмів.

Еволюція зовнішньої комунікації продюсера кіно відображає загальні тенденції розвитку кінематографа та суспільства: від суто організаційних функцій до багатогранної діяльності, що включає маркетинг, PR та міжнародне співробітництво. Та, попри усе, продюсери адаптуються до нових викликів і можливостей, забезпечуючи успіх кінопроектів у мінливому світі.

У сучасному кінопроцесі зовнішня комунікація продюсера відіграє ключову роль у комерціалізації кінофільмів, формуванні глядацьких уподобань та визначенні успішності кінопродукту на ринку, продовжуючи при цьому еволюціонувати, адаптуючись до технологічних змін і нових моделей споживання контенту.

Джерела та література

- Drake, P. (2008). Distribution and marketing in contemporary Hollywood. The contemporary Hollywood film industry. *Wiley*. P. 63-82. URL: <https://research.edgehill.ac.uk/en/publications/distribution-and-marketing-in-contemporary-hollywood-2> (дата звернення: 29 квітня 2025).
- Grainge, P. and Johnson, C. (2015). Promotional screen industries. *Routledge*. 236 p. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315718682/promotional-screen-industries-paul-grainge-catherine-johnson> (дата звернення: 29 квітня 2025).
- Gray, J. (2010). Show sold separately: Promos, spoilers, and other media paratexts. New York University Press. 247 p. URL: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/89407> (дата звернення: 29 квітня 2025).
- Jenkins, H. (2006). Convergence culture: Where Old and New Media Collid. New York, USA: New York University Press. 366 p. <https://doi.org/10.18574/nyu/9780814743683.001.0001> (дата звернення: 29 квітня 2025).
- Алфьорова, З. (2021). Продюсування аудіовізуальних творів в Україні: еволюція моделі та перспективи розвитку. *EDITOR COORDINATOR*. С. 618-624. URL: <https://www.researchgate.net/profile/Aleksander-Hejna/publication/350876777> (дата звернення: 9 квітня 2025).

- Лавренюк, С. (2021). Продюсер в кіно: європейський культурний контекст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*. Київ. Вип. № 3. С. 72-78. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/244405> (дата звернення: 29 квітня 2025).
- Мусієнко, О. (2015). Приз отримує продюсер. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. № 16. С. 84-89. URL: http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nvkkarogo_2015_16_11.pdf (дата звернення: 1 квітня 2025).
- Новохатько, Л., Снопкова, В. (2023). Ключові тенденції та досягнення бренду українського кіно після повномасштабного російського вторгнення. *Інтегровані комунікації*, № 2(16): С. 83-88. URL: <https://www.intcom.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/279> (дата звернення: 9 квітня 2025).
- Key trends and achievements of the Ukrainian cinema brand after the full-scale Russian invasion. *Integrated Communications*, Nr. 2(16). С. 83-88. С. 146-150. URL: <http://www.ir.dspu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/3674/1/mizhnarodna-nasha-2022.pdf#page=147> (дата звернення: 1 квітня 2025).
- Чміль, Г. (2021). Трансформація простору функціонування бізнес-структур під впливом цифровізації: вимір маркетплейсів. *Вісник ХНАУ ім. В. В. Докучаєва. Серія «Економічні науки»*. Вип. 1. С. 391-405. URL: <https://repo.btu.kharkov.ua/handle/123456789/2918> (дата звернення: 29 квітня 2025).
- Alforova, Z. (2021). Prodyusuvannya audiovisualnih tvoriv v Ukraini: evolyutsiya modeli ta perspektivi rozvitku. [Production of audiovisual works in Ukraine: evolution of the model and development prospects]. *EDITOR COORDINATOR*. P. 618-624. URL: <https://www.researchgate.net/profile/Aleksander-Hejna/publication/350876777> [in Ukrainian]
- Lavrenyuk, S. (2021). Prodyuser v kino: Evropeyskiy kulturniy kontekst [Producer in cinema: European cultural context]. *Visnik Natsionalnoyi akademiyi kerivnih kadriv kulturi i mistetstv: naukoviy zhurnal*. Kyiv. Vyp. 3. S. 72-78. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/244405> [in Ukrainian]
- Musienko, O. (2015). Priz otrimuE prodyuser [The prize goes to the producer]. *Naukoviy vlisnik Kyivskogo natsionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vyp. 16. S. 84-89. URL: http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nvkkarogo_2015_16_11.pdf [in Ukrainian]
- Novohatko, L., Snopkova, V. (2023). Klyuchovi tendentsiyi ta dosyagnennya brendu ukrayinskogo kino pislya povnomasshtabnogo rosiyskogo vtorgnennya [Key trends and achievements of the Ukrainian cinema brand after the full-scale Russian invasion]. *Integrated Communications*, Nr. 2(16). S. 83-88. URL: <https://www.intcom.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/279> [in Ukrainian]
- Sushko P. (2022). Rol institutu prodyuserstva u formuvanni gromadyanskogo suspilstva v Ukraini. *Zbirnik materialiv VII Mizhnarodnoyi nauk.-prakt. konferentsiyi «Aktualni problemi rozvitku ukrayinskogo mistetstva: kulturologichniy, mistetstvoznavchiy, pedagogichniy aspekti»* [The role of the institute of production in the formation of civil society in Ukraine. Collection of materials of the VII International Scientific and Practical Conference «Actual problems of the development of Ukrainian art: cultural, art historical, pedagogical aspects»], Volinskiy natsionalniy universitet imeni Lesi Ukrayinki. S. 146-150. URL: <http://www.ir.dspu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/3674/1/mizhnarodna-nasha-2022.pdf#page=147> [in Ukrainian]
- Chmil, G. (2021). Transformatsiya prostoru funktsionuvannya biznes-struktur pid vplivom tsifrovizatsiyi: vimir marketpleysiv [Transformation of the space of functioning of business structures under the influence of digitalization: the dimension of marketplaces]. *Visnik HNAU im. V. V. Dokuchaeva. Seriya «Ekonomiczni nauki»*, Vyp. 1. S. 391. URL: <https://repo.btu.kharkov.ua/handle/123456789/2918> [in Ukrainian]

References

- Drake, P. (2008). Distribution and marketing in contemporary Hollywood. The contemporary Hollywood film industry. Wiley. P. 63-82. URL: <https://research.edgehill.ac.uk/en/publications/distribution-and-marketing-in-contemporary-hollywood-2> [in English]
- Grainge, P. and Johnson, C. (2015). Promotional screen industries. *Routledge*. 236 p. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315718682/promotional-screen-industries-paul-grainge-catherine-johnson> [in English]
- Gray, J. (2010). Show sold separately: Promos, spoilers, and other media paratexts. New York University Press. 247 p. URL: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/89407> [in English]
- Jenkins, H. (2006). Convergence culture: Where Old and New Media Collid. New York, USA: New York University Press. 366 p. <https://doi.org/10.18574/nyu/9780814743683.001.0001> [in English]

Anna Metanchuk

**Evolution of external communication in film producing:
new trends and challenges**

Abstract. The *purpose* of the article is to study the evolution of external communication in film production in the context of the rapid development of digital technologies. **The research methodology** involves an interdisciplinary approach that combines the methods of cultural studies, sociology of communications, marketing and film management. The analysis of the evolution of external communication in film production is based on a combination of content analysis, comparative method and analysis of examples of modern film promotional campaigns (case studies). At the stage of theoretical substantiation, the method of critical analysis of scientific sources on film production and media communications was applied. **The scientific novelty** of the article lies in a comprehensive analysis of the transformations of external communication in film production under the influence of digital technologies. The author emphasizes the relationship between the elements of viral marketing and personalized strategies in the process of film promotion. Attention is paid to the role of the moviegoer as an active participant in the communication process, which shapes the perception of the film product before its release. **Conclusions:** external communication in film production has undergone significant changes under the influence of digital technologies. Effective adaptation and mastery of new communication tools, including social media and viral marketing, is a key condition for the success of production activities in the modern information environment.

Keywords: producer, communication, audiovisual art, film marketing, cinema, marketing strategies.

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 Film Studies
Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

ДРАМА МИТЦЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ МОРАЛЬНИХ ВИКЛИКІВ: ОСОБЛИВОСТІ ЕКРАННОЇ РЕФЛЕКСІЇ

Анотація. *Мета статті* – проаналізувавши фільм «Кіноаматор» (1979) Кшиштофа Кесльовського, розкрити специфіку екранного відтворення проблеми творчості митця в контексті морально-етичного вибору. **Методологія дослідження.** В процесі дослідження було використано кінознавчий аналіз для розкриття основних тематичних ліній фільму, особливостей образу героя, ключових аспектів морально-етичної проблематики на екрані. Системний метод використаний задля комплексного розгляду етичного виміру мистецької діяльності на екрані, виявлення та узагальнення ідейно-тематичних мотивів фільму у контексті феномену «морального занепокоєння». За допомогою історичного методу окреслено деякі аспекти дискусії щодо проблем художньої творчості і морально-етичного виміру мистецтва, розкрито особливості відображення діяльності митця в соціально-політичному контексті, наявному у фільмі «Кіноаматор». **Наукова новизна** дослідження полягає у кінознавчо-критичному огляді особливостей кінематографічного зображення творчої діяльності митця та висвітлення проблематики його мистецтва на прикладі фільму «Кіноаматор». Складні питання етичного регулювання в мистецтві визначають необхідність їх розгляду крізь призму кінематографа, зокрема, концепції кіно «морального занепокоєння» та творчості ключового представника напряму – К. Кесльовського. **Висновки.** На прикладі фільму «Кіноаматор» здійснено аналіз проблематики залежності мистецтва від соціального середовища та його взаємозв'язку із суспільними відносинами, зокрема владними механізмами, рівнем індивідуальної свободи та моральною відповідальністю. Зважаючи на недостатність в українському кінознавстві досліджень образу митця на екрані в контексті морально-етичного параметру, у статті окреслено ідейні особливості екранного відображення діяльності митця на прикладі підходу К. Кесльовського. Стрічка режисера «Кіноаматор» порушує ключові морально-етичні питання творчості, показуючи митця як свідка, інтерпретатора та критика соціальної реальності, а саму творчість митця – не лише як засіб самовираження, а й як моральний акт, що водночас відкриває шлях до екзистенційної кризи.

Ключові слова: світовий кінематограф, кіно «морального занепокоєння», «Кіноаматор», режисер, митець, творчість, мораль, моральна відповідальність.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Фігура митця завжди невідривна від складного культурно-історичного контексту людських турбот і пристрастей, що його оточують. Відтворюючи повсякденність історичного моменту, він робить свій особистий вклад у формування загального світогляду, створюючи мистецтво, яке є нерозривно пов'язаним з життям суспільства. Питання залежності мистецтва від соціального буття та взаємозв'язку з важливими аспектами суспільних відносин, зокрема відносинами із владою, рівнем особистої свободи та моральною свідомістю суспільства й самого митця, як частини соціального організму, досі залишаються гостро дискусійними. Ці питання набувають особливої актуальності в періоди історичних потрясінь і значних трансформацій, що відбуваються під час кризових етапів розвитку. В такі моменти мистецтво постає як особливий виклик, і питання особистої відповідальності митця звучить з новою силою.

Вочевидь, свобода творчості митця є відносною, адже вона залежить від безлічі факторів, що дають змогу зробити висновки про вплив наявних обмежень, а також особистих моральних критеріїв творця. Протиріччя між особистими переконаннями та загальними принципами соціуму, між власними ідеалами і компромісами, а також численні невирішені суперечності між бажаними задумами і можливостями їх реалізації часто створюють драматичну ноту в біографії митця, підкреслюючи проблему його совісті.

Безумовно, обираючи об'єкт творчості, він втілює свободу вибору, однак романтичне уявлення про цю свободу не завжди враховує ті гострі суперечності, які виникають, коли переконання митця стикаються з існуючою політичною або соціальною ситуацією, захистом моральних принципів і спокусою їх ігнорувати, відданістю ідеям істини та зручністю конформізму, громадянською та мистецькою позицією і небезпекою ідеологічного контролю. Взаємозв'язок між митцем і соціальною атмосферою, в якій він існує, піднімає проблему його цінностей, його моральної відповідальності, що набуває особливої гостроти в моменти соціальної напруги та невизначеності.

Складні проблеми етичної регуляції в мистецтві включно з проблемою відповідальності митця зумовлюють погляд на ці процеси в тому числі й крізь призму кінематографа. Особливо цікавим прикладом таких рефлексій може бути кіно «мо-

рального занепокоєння», що набуло свого розвитку у Польщі 1970-х років. Висвітлення цього аспекту є актуальною проблемою, що потребує наукової уваги, адже у творчості митців крім екзистенціальних переживань, завжди постає етична проблематика, що має позачасовий акцент на моральному житті людини, на моральних аспектах діяльності самого митця, що робить її невід'ємною частиною кінематографічного аналізу.

Мета статті – визначити специфіку екранного відтворення морально-етичної проблематики у творчості митця на прикладі фільму «Кіноаматор» (1979).

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблеми художньої творчості та різноманітні аспекти морально-етичного виміру мистецтва, включно з проблемою відповідальності митця, розглядалися в численних працях українських дослідників. Специфіку художньої творчості на тлі тенденцій розвитку естетики ХХ століття аналізує Л. Т. Левчук (1978). Цій сфері наукового знання присвячено ряд ґрунтовних праць О. І. Оніщенко (2001, 2008). Важливим джерелом розгляду означеної проблематики є книга філософа В. Татаркевича (2001) «Історія шести понять», в якій розкрито поняття мистецтва.

Проте слід відзначити недостатню кількість праць, присвячених аналізу цієї проблематики крізь призму кінематографа, зокрема в українському кінознавстві відсутні праці, які розкривали б проблему творчості митця в контексті кінематографа «морального занепокоєння», що є доволі актуальним у процесі розгляду східноєвропейського кіноконтексту 1970-1980-х років. Пов'язані з морально-етичним виміром мистецтва деякі аспекти цієї проблематики в загальних рисах висвітлено у книгах М. Гальтофа (2007, 2019). Творчості ключового в рамках дослідження режисера – К. Кесльовського присвячено праці таких авторів, як П. Котс (1985), Е. Дзеконська (2002), Д. Леппла (2018), С. Жижек (2001), Р. Домбровський (2018), Г. П. Погребняк (2020). Аналізу центрального в рамках дослідження фільму «Кіноаматор» Кесльовського присвячені розвідки Д. Йорданової (2020), Б. Яніцької (2016), Е. Мазерської та інших. Різноманітні кінокритичні розвідки щодо фільму виклав у своїй праці М. Пшиліпак (1997).

Виклад основного матеріалу. Творчість митця, як прийнято вважати, є його особливим способом бачення, тим, як він упорядковує і відтворює

природу. Польський філософ В. Татаркевич відзначав, що митець пов'язаний з трьома функціями: відтворенням, відкриттям або винаходом, чи створенням. Митець може відтворювати навколишню дійсність, відкривати її специфіку, красу чи потворність, або творити те, чого раніше не було (Татаркевич, 2001, с. 249). Філософ також звертав увагу на цікаву деталь, яка свідчить, що інші європейські мови, на відміну від польської, не мають двоїстості у визначенні слова «творець», яким рідше називають митця: «У польській мові є два диференційовані терміни: «*stwórcą*» (Сотворитель) і «*twórcą*» (творець). «*Stwórca*» – Бог, який творить з нічого, «*twórcą*» – митець і поет. Це польська (чи слов'янська) ідіома» (Татаркевич, 2001, с. 236). Зрештою, і саму людину в дусі екзистенціалізму можна розглядати в переносному сенсі як творця, адже її фундаментальний проєкт, як стверджують екзистенціалісти, ніколи не може бути реалізований, бо ціна реалізації – смерть. Людина є творцем, приреченим на невдачу. Пріоритет так званих «цінностей творчості» в житті людини відзначав і австрійський психотерапевт та філософ В. Франкл, наголошуючи на «творчому» внеску людини у суспільне життя (Река, 2012, с. 34).

Загалом сфера цінностей має надзвичайно важливе значення для існування митця, адже втілюючи її у своїй творчості, автор суттєво впливає на суспільство, формуючи його ідеали та орієнтири розвитку. Це велика відповідальність, яка породжує тривогу, а часом навіть страждання. Митець здатний особливо гостро переживати будь-які зміни в цінностях, тому його інколи розглядають як опозиційну до суспільства силу, що не схильна приймати примус, цензуру чи навіть загальноприйняті або встановлені норми. Суспільна мораль і мистецтво взаємодіють у єдиній соціальній системі, але їхні стосунки часто мають амбівалентний характер. З одного боку, митець іноді виконує пряме соціальне замовлення, з іншого – передбачає або навіть випереджає суспільні зміни. Втілюючи своє бачення світу, представляючи свій погляд на тенденції розвитку суспільства, він так чи інакше підпадає під вплив соціального запиту та необхідності враховувати чинну систему взаємодій у суспільстві з позицій культури, психології, політики та ідеології.

Постійна пильна увага до моральних основ життя й свободи у діяльності митця, зовсім не означає прихильність до поверхневого моралізатор-

ства і не ставить його в роль затятого мораліста або ідеального «морального арбітра», який завжди діє правильно і незмінно служить історичній справедливості. Чим вищим є рівень свободи, тим більшою мірою вона потребує внутрішньої узгодженості зі своєю протилежністю – необхідністю. Адже порушення цієї рівноваги призводить до значно серйозніших негативних наслідків, що, своєю чергою, зумовлює підвищену відповідальність за вільно прийняте рішення (Кодьєва, 2006, с. 176).

Як відомо з історії європейського кіно, 70-ті роки ХХ століття принесли глядачам серію польських фільмів, які пізніше отримали назву кінематографа «морального занепокоєння». Етична тематика завжди знаходила своє відображення в кіно, і окремі польські фільми того періоду, об'єднані духом моральної тривоги, є цьому наочним прикладом. Група авторів, серед яких Кшиштоф Кесльовський, Кшиштоф Зануссі, Анджей Вайда, Агнешка Голланд, Януш Кійовський, Фелікс Фальк, Януш Заорський та інші, не відвертала погляд від загальнолюдських моральних проблем в умовах тодішньої соціально-політичної ситуації, не боялась використовувати неприємні й темні мотиви для зображення людського існування серед соціального абсурду, комунікаційних розладів, людської вразливості та нечітких життєвих орієнтирів. Автори не стали мовчазними послідовниками пропагандистського бачення партійної влади, звертаючись до реалізму в зображенні явищ із прихованих, а насправді заборонених сфер життя, навіть якщо це робилось через алегоричну критику.

Напрочуд яскравою ілюстрацією означеної проблематики є фільм Кшиштофа Кесльовського «Кіноаматор» (1979) за сценарієм, створеним Кесльовським у співавторстві з виконавцем головної ролі Єжи Штуром. Події фільму розгортаються в промисловому передмісті Кракова кінця 1970-х років. Головний герой, фабричний робітник Філіп Мош (Єжи Штур), придбав 8-міліметрову камеру, щоб зафіксувати перші миті життя своєї маленької доньки. Проте тридцятирічний чоловік, який всього-на-всього планував зберегти сімейні спогади, незабаром цілком захоплюється кінематографією.

Директор фабрики дізнається, що у Філіпа є камера, і доручає йому зняти їхній щорічний банкет на честь ювілею. Він цензурує створений фільм, пропонуючи вирізати кілька сцен, що показують «залаштунки» свята і схвалює подальшу роботу

Філіпа. Не встигнувши усвідомити нове покликання, герой стає початківцем у документалістиці, отримуючи підтримку від директора фабрики, який доручає йому знімати події на підприємстві. Мош переконаний, що здійснив мрію, адже, будучи сиротою, він завжди прагнув знайти своє місце у світі. Проте його пристрасть до кіно поступово змінює його життя. Він починає відчувати, що буденність, сім'я та дім – це лише частина реальності, яка не задовольняє його глибші прагнення.

Коли перший фільм Філіпа отримує фестивальну нагороду, це надихає його продовжувати. Зростаюча одержимість Філіпа засмучує його дружину Ірку (Малгожата Забковська), що поступово призводить до збільшення дистанції між ними. Герой дедалі більше занурюється у творчий процес, нехтуючи сімейними обов'язками. Безумовна любов до сім'ї, яка для сироти Філіпа є особливою цінністю, конкурує з його творчим самовираженням.

Кожне його зусилля лише поглиблює конфлікти. Опановуючи мистецтво кінематографії, Філіп поступово доходить висновку, що призначення режисера – відображати справжні людські драми. Проте, розуміючи, що кінематографіст, прагнучи змінити світ, бере на себе відповідальність за долі інших, герой поволі починає усвідомлювати значення своєї діяльності й сили кіно у осмисленні та перетворенні реальності. Один із прикладів – сцена, де сусід і друг Моша Пьотрек переглядає зворушливі кадри, на яких його вже покійна мати махає рукою з вікна. Інший момент – коли фабричний працівник бачить історію власного життя, зафіксовану на плівці, і реагує на це справжніми, щирими емоціями. Ідеться про тему, яку Філіп обирає для своєї першої самостійної кінематографічної вправи. В центрі оповіді – звичайний робітник заводу, над яким знущалися за карликовий зріст, але з часом він утвердив своє становище на фабриці. Філіп стежить за колегою, збираючи матеріал для короткого фільму. Попри невдоволення директора, він прагне прославити звичайну людину, а головний герой у нього показаний простим, але гідним чином.

Філіп поступово усвідомлює кіно як дзеркало реального життя, а плівку як носій пам'яті, що допомагає знаходити відповіді у складних ситуаціях. Він перетворюється на дослідника, такого собі «кінотворця», який здатен змінювати перспективу сприйняття світу. Він більше не зв'язаний сім'єю,

домом, роботою на складі, тобто повсякденним, рутинним існуванням, а постає виразником хudoжньої творчості (Grodz, 2023, с. 289). Захоплення кінематографом позбавляє його минулої стабільності та гармонії, і він вже не заспокоює доньку, яка плаче, а знімає її на камеру, ставлячи мистецтво вище за буденні обов'язки.

Стежачи за долею героя, ми помічаємо його внутрішню трансформацію – він уже не така сором'язлива людина з перших сцен фільму: він подорожує країною, знайомиться з новими людьми, виявляє свої організаторські здібності та вживає заходів для захисту своїх рішень, несумісних з позицією начальства, стає уважним спостерігачем за явищами, намагається дізнатися правду про навколишній світ, навіть коли не дивиться крізь око камери, все одно уявляє, як би виглядала дана ситуація в кадрі. Через відображення цих змін, з'являється і новий тип комунікації: з дружиною, з якою його вже немає розуміння одне одного, з роботодавцями, на яких він дивиться дедалі більш критично, і вихід на іншу якість спілкування з кінематографістами, в тому числі під час зустрічі в кіноклубі. Сам Мош глибоко вражений тим, наскільки сильним може бути вплив кінокадрів. Навіть короткий фрагмент здатен увічнити пам'ять про померлих, викрити партійних корупціонерів чи надати символічного значення буденним сценам, як звичайні голуби, що неочікувано потрапляють в об'єктив.

Втім, чутливий Філіп несподівано стикається з руйнівним впливом своєї роботи. Він фіксує реальність без прикрас і замовчувань, навіть не підозрюючи, які негативні наслідки може мати його діяльність. Механізми контролю, вочевидь, втілює директор заводу. Він хоче мати право голосу щодо того, що знімається. Бос Філіпа наголошує той факт, що в сучасній Польщі авторитарна держава і орган контролю становлять єдине ціле: його прохання видалити сцени, що зображують конкретну особу на ювілеї заводу, відповідають тоталітарній схильності до «зникнення» небажаних осіб (Dziekonska, 2002, с. 151). У своєму аналізі дослідниця Б. Яніцка помітила посилення на «Людину з мармуру» (1976) Анджея Вайди, адже – телевізійний редактор намагається переконати Моша зайнятися темою пропаганди, як Агнешку у фільмі Вайди (Janicka, 2016, с. 97).

Спроби Філіпа непомітно пролити світло на приховані проблеми викликають спротив. Через це фільм заглиблюється в етичні та естетичні дилеми,

що постають перед особистістю в умовах авторитарного режиму. Герой розуміє, що значні аспекти реальності навмисно витіснені зі суспільного дискурсу, а створена владою картина світу базується на обмані й маніпуляціях. В одній зі сцен Філіп під час довгої зйомки рухається вздовж доглянутої вулиці крізь ворота, що виходять на напівзруйнований тильний бік. Він зображує дві сторони реальності в одному дублі: офіційну правду і нерепрезентовану реальність (Haltorf, 2019, с. 226). Кесльовський вочевидь говорить про цензуру та авторитаризм, досліджуючи теми індивідуальної волі, моральної неоднозначності та прагнення до свободи (Güven, 2024, с. 147).

Політичний вимір стрічки є надзвичайно важливим. В одній зі сцен Філіп просить примірник журналу «Politika» в кіоску, маючи на увазі як його особистий, так і політичний шлях. Життя і творчість героя відображають застійну атмосферу пізньосоціалістичного суспільства, іншими словами, його «безпосередні враження» стають «константами активізації творчого процесу» (Оніщенко, 2001). Будь-яка спроба вийти за рамки нав'язаних шаблонів призводить до конфліктів, а сам Філіп, ведений прагненням до правди та натхненний духом новаторства, не усвідомлює, наскільки компрометуючий потенціал можуть мати його роботи.

Після створення фільму про зловживання коштами і корупцію місцевої бюрократії, яка відповідає за найбільший промисловий комплекс у місті, він втрачає роботу. Філіп вважав, що його фільм про закриті цегельні заводи допомогли б місцевій громаді, розкривши, наскільки марнотратно вони використовували ресурси, виділені місту. Проте згодом він дізнається більш складну правду. Зробивши фільм, Філіп ризикує забрати ресурси та завдати шкоди місцевому населенню. Начальник критикує Філіпа, пояснюючи, що через його викриття доведеться заморозити будівництво нового дитячого садка, а його наставник Осух може втратити роботу. Усвідомлюючи наслідки, Філіп дістає півку ще не завершеного фільму і вирішує знищити її. Розчарований Філіп усвідомлює, що його документалізм, покликаний нести правду, неочікувано може бути використаний проти людей.

Однак «Кіноаматора» не слід зводити виключно до соціально-політичного виміру. Це також частково автобіографічний твір, у якому Кесльовський досліджує складні стосунки режисера з мистецтвом, життям і суспільством, міркує про

цензуру в Польській Народній Республіці (Lerpla, 2018, с. 280). Моша певною мірою можна розглядати як альтер-его Кесльовського, адже він багато років боровся у своїй мистецькій діяльності з моральними дилемами, подібними до тих, які мають головні герої його фільмів (Dąbrowski, 2018, с. 97).

«Кіноаматор» торкається проблем, з якими стикається кожен творець. Назва стрічки свідчить про недосвідченість Філіпа, який вчиться всьому з нуля. У тридцять років він відкрив своє справжнє покликання, яке стало подібним до осяяння. Захоплений своєю справою, він постає як самотній дивак, приречений на нерозуміння. Переклад назви фільму англійською мовою «Camera Buff» не відображає оригінального польського значення («Amator»), яке вказує саме на «аматорство». Така назва стрічки та її багаторазове повторення у фільмі свідчить про те, що ця концепція була дуже важливою для режисера. Філіп від самого початку демонструє глибоке незнання свого ремесла та його наслідків. Демонструючи нерозуміння, він стає легкою жертвою політичних і особистих маніпуляцій інших. Він по-дитячому сповнений наївності, яку він демонструє щодо навколишнього світу, та своєї нездатності розпізнати щось, не кажучи про розшифровку дій і мотивації оточення, – він настільки ж спантелечений холодністю своєї дружини, наскільки і здивований тим, що його перший документальний фільм був поданий на конкурс фестивалю. Назва фільму більше вказує на те, що він був аматором у самому житті, і ця невинність додає йому привабливості, відрізняючи його від цинічного світу, в якому він живе (Dziekonska, 2002, с.150). Філіп знімає все і всіх, дивиться крізь свою камеру всюди, тому що для нього це спосіб бачити. Від хронікера діяльності фабрики він стає спостерігачем повсякденних подій, а камера дає йому можливість певною мірою вийти за межі простої (ординарної) особи і зростати як особистість, залучена до активного соціального життя.

Починаючи як скромний аматор, Мош стає непрофесійним документалістом і соціальним коментатором, але стає дедалі більш нездатним узгоджувати цю роль з іншими, намагаючись бути одночасно чоловіком, батьком, робітником і режисером. Поки керівництво заводу символізує репресивну та цензурну політику того періоду, Філіп нагадує самого Кесльовського. Він так само змушений розмірковувати над моральною

відповідальністю кінематографіста. Для Кесльовського одним із головних принципів документального кіно було глибоке дослідження людського буття та його відображення. «Кіноаматор» теж пронизаний документальною щирістю, що додає йому прикметного автобіографічного соціального і творчого контексту – чого варте камео відомого діяча кіно «морального занепокоєння» – Кшиштофа Зануссі. Зустріч із такою людиною відкриває Філіпові очі на світ, який лишався би поза поглядом звичайного робітника.

Кесльовський починав зі створення документальних фільмів і, хоч сам не належав до жодного аматорського руху, уважно стежив за їхнім розвитком і брав участь у організованих зборах та підтримував молодих кінематографістів (Jordanova, 2020). В основі сюжету «Кіноаматора» – чимало елементів, що перегукуються з біографією самого автора: акцент на документальному кіно, складнощі створення стрічок у країнах соціалістичного блоку та навіть шанування польських і світових кінокласиків: у сцені, де герой переглядає книгу про кіно, з'являються кадри з фільмів «Попіл та діамант» (1958) Анджея Вайди, «Любов» (1971) Кароя Макка, «Потяги під пильним наглядом» (1966) Іржи Менцеля, «Кес» (1969) Кена Лоуча – митців, яких шанував Кесльовський і під впливом творчості яких зростав сам. Мотив фільму всередині фільму слугує метанаративним шаром, запрошуючи глядачів поміркувати про природу самого кіновиробництва. Викривши життя інших, Філіп, як митець, тепер викриває себе, відступає від соціальних спостережень до дослідження власного життя (Haltorf, 2019, с. 227). Дійсно, «творча тривога», яка заволоділа героєм, виключає його спокійне існування, передбачаючи основоположну відповідальність за творчий акт і за інших людей. Філіп починає сприймати себе більше як художник, ніж фабричний робітник чи сім'янин, а камера, що символізує звільнення і обмеження, стає метафорою моральних дилем, притаманних акту створення фільму.

Мош усвідомлює, що кіно може слугувати інструментом як для формування пропагандистського бачення світу, так і для висвітлення того, що зазвичай залишається поза увагою. Зрештою, він доходить висновку, що у кіномистецтві пріоритетом є самовираження над простим документуванням зовнішнього світу (Mazierska, 2015, с. 77-78). Це узгоджується з етосом кіно «морального зане-

покоєння», яке прагне зіткнутися аудиторію з неприкрашеною істиною та викликати критичне осмислення соціальних та етичних проблем. Це не лише фільм про мистецтво, а й саморефлексія щодо творчого процесу. Для деяких рецензентів, фільм Кесльовського виявився історією про психологічне дорослішання героя, його пробудження до нового розуміння світу. Я. Заторський зазначив, що «Кіноаматор» – це пробудження митця в звичайній людині, К. Т. Теплиць звернув увагу на екзистенційний характер фільму, який порушив традицію польського кіно, а К. Клопотовський наголосив, що Мош є доброю людиною, з якою легко ідентифікувати себе (Przylipek, 1997, с. 221).

Пол Котс зауважив, що фільм «ширяє між феллінієвським режимом автобіографії і прямим наративом» (Coates, 1985, с. 45). К. Т. Теплиць пише подібним чином: «"Кіноаматора" можна розглядати як "Вісім з половиною" сучасного польського кіно. Унікальний персонаж фільму Кесльовського, – пише Теплиць, – не режисер, як головний герой у фільмі Федеріко Фелліні чи у "Все на продаж" Вайди, не інтелектуал, як у фільмах Зануссі, а досить простий персонаж із складними моральними дилемами» (Haltorf, 2019, с. 227).

Це спонукає аудиторію до роздумів над роллю кінорежисера як творця нової реальності. За рівнем такої саморефлексії стрічка й справді нагадує роботи Фелліні. Як італійський Гвідо, польський Філіп проходить непростий шлях творчих пошуків, але врешті-решт обидва не досягають своїх цілей. Проте якщо криза Гвідо виникає винятково через його внутрішні суперечності, то проблеми Філіпа багато в чому зумовлені його стосунками з оточенням. Б. Яніцка також звернула увагу на показову самореферентність твору. Коли Філіп викидає плівку з матеріалом, то якимось чином виправляє помилку Кесльовського у роботі з документальним кіно; нарешті, остаточний поворот камери на себе знаменує період у творчості Кесльовського, коли він приходиться до ствердження власного художнього бачення світу (Janicka, 2016, с. 97).

Трагедія Філіпа полягала в тому, що правда, яку він намагався показати, була небезпечною. Камера в його руках перетворюється на лупу, крізь яку герой бачить не лише сутність людей, а й проблеми суспільства. Символічним є перший кадр кінострічки, де сокіл хапає птаха. Цей образ передає своєрідний мотив творчості Кесльовського: фатум, що нависає над звичайною людиною,

яка стикається з непередбачуваними проблемами і часто не здатна їх подолати. Бажання героїв жити комфортним життям приречене на поразку саме тому, що, переживаючи громадський, особистий, а іноді й внутрішній тиск і намагаючись догодити всім, вони не догоджають нікому, в тому числі самим собі (Dziekonska, 2002, с. 122).

Філіп виявляється безсилим проти системи, і навіть у власному домі йому важко впоратися із ситуацією. Незважаючи на протести дружини, яка намагається врятувати сім'ю, він став бранцем свого прихованого другого Я. Пригнічена материнством Ірка почувається непотрібною й усвідомлює, що їй не подобається, як змінюється її чоловік; вона відвертається від нього, бо він більше не може ставити на перше місце «мир і тишу», які вони пообіцяли одне одному. Навіть коли дружина залишає його, Філіп не може позбутися своєї одержимості, уявляючи сцену як кадр у фільмі. Навіть у цей травматичний, інтимний момент він наполягає на своїй спостережливій позиції, що є остаточним доказом того, що він справді підніс зйомку до своєї етичної справи (Zizek, 2001, с. 138).

Фінал фільму сповнений символізму. Герой спрямовує камеру на себе, починаючи розповідь про своє власне життя – з моменту, коли вперше взяв до рук камеру. Цей жест може означати непросте і драматичне рішення Кесльовського перейти від документального кіно до ігрового, в якому людина, хоч як це парадоксально, здатна зобразити світ більш правдиво, яскраво і драматично. Тому «Кіноаматора» можна вважати сумною сповіддю митця. Герой нарешті стає самотійним, здійснюючи свідомий акт, на який ніхто не впливає, саме коли він знищує кінонегатив незадовго до завершення фільму, але це відбувається ціною його ізоляції та відчуження. Досягнуте розуміння Філіпом себе та навколишнього світу свідчить ніби не про песимістичний фінал, однак остання сцена, в якій Філіп дивиться в об'єктив своєї камери, немовби на дуло рушниці, і починає розповідати про своє недавнє життя, натякає на його образну, якщо не буквальну, смерть як режисера (Dziekonska, 2002, с. 152).

Фінал стрічки викликав численні інтерпретації. Одні критики вважали, що знищення плівки символізує втрату віри героя в можливості кіно, інші бачили в цьому символічну поразку, пояснюючи знищення плівки тим, що нездатність говорити правду дорівнює необхідності мовчати

(Przyłipiak, 1997). У сцені, де Філіп сидить у порожній квартирі, покинутій усіма, він дійсно стає героєм власного фільму-сповіді. Фінальне звернення до камери видається каяттям, прагненням повернути час назад, але це вже неможливо. Жест Філіпа свідчить про пошук «внутрішнього притулку», як це мало місце в деяких фільмах кіно «морального занепокоєння» (Mazierska, 2015, с. 76). Самоаналіз є ключовим у його подорожі до мистецької зрілості.

Кесльовський бачив глибоку прірву між реальністю та тим, що подавали офіційні медіа в умовах цензури. Тому тут цілком слушно говорити про принципову моральну відповідальність в процесі творчого самовиявлення митця (Рубан, 1998). Першою реакцією на те, що реальність була «неадекватно представлена», або, як зазначив сам Кесльовський, «неправильно відображена» в кінематографі, стало прагнення до більш точного відображення реального життя з усіма його недоскональностями та двозначністю, тобто звернення до автентичного документального методу. Однак обмеження документального кіно вплинули на його вибір. Кесльовський заявив, що в рамках цього жанру складно показати навіть любов. Режисер бачив небезпеку у втручанні автора в життя персонажів. Для нього перехід до ігрового кіно був обумовлений етичними міркуваннями. У 1980 році, коли Польщу охопили протести «Солідарності», він знімав фільм «Станція» – спостереження за життям центрального варшавського вокзалу. Плівку вилучила поліція, пояснивши, що фільм може допомогти в розслідуванні злочину. Кесльовський остаточно зрозумів, що документальний метод занадто небезпечний для тих, за ким він спостерігає. Сам режисер відзначав, що припинив займатися документалістикою через дві події: цензуру фільму «Робітники '71», що викликала сумніви щодо можливості говорити правду в авторитарному режимі, та інцидент, що стався під час зйомок «Станції». З того часу він усвідомив, що вигадка може не тільки забезпечити більшу художню свободу, а й правдиво показати життя: «Показати на екрані можна далеко не все. Це одна із головних проблем документального кіно. <...> У мене з'являється відчуття, що я вліз туди, куди не слід. Це головна причина моєї втечі з документалістики» (Stok, 1993, с. 86).

Можливо, через постановку таких парадоксальних колізій фільми Кесльовського сприй-

маються як багатомірне «моральне послання» (Погребняк, 2020, с. 91). У «Кіноаматорі» він представив саморефлексивний фільм, який передає самопізнання через мистецтво та тиск політичної цензури, що робить його одним із найвідоміших прикладів «морального занепокоєння», де переплелись не лише роздуми про природу кіновиробництва, а й про соціальні та моральні обов'язки митця (Haltorf, 2007, с. 22).

Отже, талант митця часто стає символом найгостріших суперечностей між свободою та спробами її обмежити. Свобода та несвобода співіснують у мистецтві, а в умовах соціальної напруги художня ідея зазвичай спалахує яскравіше, переходячи у функцію вираження голосу митця. Однак у цьому процесі може бути особливий конфлікт – з одного боку, свобода вибору митця та його переконань, з іншого – неволя морального імперативу. Спертися тут можна лиш на сумління та вибір, яким шляхом піти. Таким чином, художня творчість виходить у площину етики (Оніщенко, 2008), (Левчук, 1978).

Висновки. Отже, етичний аспект в аналізі діяльності митця піднімає питання його професійної етики та проблеми реалізації його покликання згідно з моральними цінностями і духовними орієнтирами. Суперечності між особистими переконаннями та загальними морально-етичними принципами, між власними ідеалами та вимушеними компромісами, а також численні невирішені дилеми щодо узгодження творчих задумів із реальними можливостями їхньої реалізації надають біографії митця екзистенціального характеру. Аналіз етичного виміру мистецтва, зокрема питання відповідальності митця, має своє втілення і в площині кінематографа, в якому завжди знаходила своє місце морально-етична тематика. Польське кіно «морального занепокоєння» є яскравим підтвердженням цієї думки.

Фільм «Кіноаматор» К. Кесльовського постає знаковим прикладом згаданого кіно, де морально-етична проблематика виводиться на передній план крізь призму творчого становлення особистості. Через історію героя Філіпа Моша автор досліджує складні моральні вибори митця в умовах цензури, соціального тиску та особистої відповідальності. Творчість на екрані зображена як засіб комунікації, рефлексії та впливу на дійсність. Водночас Кесльовський піднімає питання ціни такої творчості, її етичних меж і наслідків. Зображення

митця як свідка й інтерпретатора реальності стає інструментом критики суспільства, розкриваючи не лише внутрішній світ героя, а й саму суть його творчості (документальне кіно Моша) як моральний акт. Шлях героя від аматора до митця відбувається у конфлікті між особистою етикою, громадянською позицією та соціальними очікуваннями. Зображення Кесльовським проблем взаємовідносин митця та суспільства, його самоаналізу й професійної етики, демонструє, як естетичний досвід стає етичним викликом, а творчість – джерелом як самоідентифікації, так і екзистенційної кризи. «Кіноаматор» не лише ілюструє цю кризу митця, а й відкриває універсальні смисли мистецтва в умовах соціально-політичних обмежень.

Митець часто виступає символом і втіленням свободи. Натомість його внутрішня залежність може проявлятися у неможливості переступити моральні межі і почуття обов'язку. Не менш важливою є роль владної системи та зовнішнього контролю, що, безперечно, впливає на свободу особистості митця. Зрештою, ці роздуми і відобразив Кшиштоф Кесльовський – режисер, життя якого не оминуло проблем «моральної тривоги» і екзистенційного неспокою.

Джерела та література

- Кодьєва, О. (2006). Культура суспільства і відповідальність митця: Український погляд. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. Вип. 3. С. 172-18.
- Левчук, Л. (1978). *У творчій лабораторії митця*. Київ: Мистецтво. 135 с.
- Оніщенко, О. І. (2001). *Художня творчість у контексті гуманітарного знання*. Київ: Вища школа. 179 с.
- Оніщенко, О. І. (2008). *Художня творчість: проект неklasичної естетики*. Київ: «Нельсон». 232 с.
- Погребняк, Г. П. (2020). Кшиштоф Кесльовський режисер-автор. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали IV міжн. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів*. Київ: НАКККіМ. С. 91-92.
- Река, К. В. (2012). Моральні аспекти феномену доля: в контексті філософії А. Камю. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія*. №109. С. 33-37.
- Татаркевич, В. (2001). *Історія шести понять*. Київ: Юніверс. 368 с.
- Coates, P. (1985). *The Story of the Lost Reflection: The Alienation of the Image in Western and Polish Cinema*. London: Verso. 176 s.

- Dąbrowski, R. (2018). Krzysztof Kieślowski and Ingmar Bergman – once again about a certain artistic relationship. *Images vol. XXIV/no.33*. Poznań. S. 87-107.
- Dziekonska, E. S. (2002) *The Best of All Worlds: Public, Personal, and Inner Realms in the Films of Krzysztof Kieślowski*. Thesis, University College London (University of London). 363 s.
- Grodź, I. (2023). Narracja filmowa – funkcja terapeutyczna. Kilka słów o *Amatorze* (1979).
- Krzysztofa Kieślowskiego. *Człowiek i Społeczeństwo*. Nr. LVI. Poznań: Adam Mickiewicz University. S. 283-291.
- Güven, C. Z. (2024). Kieślowski's artistic rebellion in *Camera Buff* (1979): reflections on the moral anxiety cinema. *Sinecine*, 15(1). S. 143-162.
- Haltorf, M. (2004). *The cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance*. New York: Columbia University Press: Wallflower Press. 191s.
- Haltorf, M. (2007). *Historical Dictionary of Polish Cinema* (Historical Dictionaries of Literature and the Arts). Lanham: Scarecrow Press. 320 s.
- Haltorf, M. (2019). *Polish cinema: a history*. New York: Berghahn Books. 516 s.
- Iordanova, D. (2020). A Breakthrough: Divided Loyalties in Kieślowski's *Camera Buff*. *Essay in the booklet to Arrow Films' Edition of Cinema of Conflict: Four Films by Krzysztof Kieślowski*. S. 21-28.
- Janicka, B. (2016). Trzy sceny z «Amatora», *Kino*, 51 (587). S. 97.
- Leppla, D. (2018). Film Censorship and Political Struggle in Polish People's Republic in the Cinema of Krzysztof Kieślowski. *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and its Heritage in Eastern Europe*. Edited by Balázs Apor, Péter Apor and Sándor Horváth. S. 277-284.
- Mazierska, E. (2015). The ideal and reality of work in the 1970s films of Krzysztof Kieślowski. *Studies in Eastern European Cinema*, Vol. 6, No. 1. S. 64-81.
- Przylipiak, M. (1997). Filmy fabularne Krzysztofa Kieślowskiego w zwierciadle polskiej krytyki filmowej. T. Lubelski (red.), *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Kraków: Universitas. S. 213-247.
- Zizek, S. (2001). *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute. 213 s.
- Levchuk, L. (1978). *U tvorchij laboratoriyi mitcya* [in the artist's creative laboratory]. Kyiv: Mystectvo. 135 s. [in Ukrainian]
- Onishchenko, O. (2001). *Hudozhnya tvorchist u konteksti gumanitarnogo znannya* [Artistic creativity in the context of humanitarian knowledge]. Kyiv: Vyshcha shkola. 179 s. [in Ukrainian]
- Onishchenko, O. (2008). *Hudozhnya tvorchist: proekt neklasichnoyi estetiki* [Hudozhnya tvorchist: proekt neklasichnoyi estetiki]. Kyiv: «Nelson». 232 s. [in Ukrainian]
- Pogrebnyak, G. (2020). Kshishtof Keslovskij rezhiser-avtor [Krzysztof Kieślowski, director-author]. *Kultura i mistectvo: suchasnij naukovij vimir: materiali IV mizhn. nauk. konf. molodih vchenih, aspirantiv ta magistriv*. Kyiv: NAKKKiM. S. 91-92. [in Ukrainian]
- Reka, K. (2012). Moralni aspekti fenomenu dolya: v konteksti filosofiyi A. Kamyu [Moral aspects of the phenomenon of fate: in the context of the philosophy of A. Camus]. *Visnik Kiyivskogo nacionalnogo universitetu imeni Tarasa Shevchenka. Filosofiya. Politologiya*. Nr. 109. s. 33-37. [in Ukrainian]
- Tatarkevich, V. (2001). *Istoriya shesti ponyat* [The history of six concepts]. Kyiv: Yunivers. 368 s. [in Ukrainian]
- Coates, P. (1985). *The Story of the Lost Reflection: The Alienation of the Image in Western and Polish Cinema*. London: Verso. 176 s. [in English]
- Dąbrowski, R. (2018). Krzysztof Kieślowski and Ingmar Bergman – once again about a certain artistic relationship. *Images vol. XXIV/no.33*. Poznań. S. 87-107. [in English]
- Dziekonska, E. S. (2002) *The Best of All Worlds: Public, Personal, and Inner Realms in the Films of Krzysztof Kieślowski*. Thesis, University College London (University of London). 363 s. [in English]
- Grodź, I. (2023) Narracja filmowa – funkcja terapeutyczna. Kilka słów o *Amatorze* (1979).
- Krzysztofa Kieślowskiego [Film narrative – therapeutic function. A few words about *The Amator* (1979) by Krzysztof Kieślowski]. *Człowiek i Społeczeństwo*. Nr. LVI. Poznań: Adam Mickiewicz University. S. 283-291. [in Polish]
- Güven, C. Z. (2024). Kieślowski's artistic rebellion in *Camera Buff* (1979): reflections on the moral anxiety cinema. *Sinecine*, 15(1). S. 143-162. [in English]
- Haltorf, M. (2004). *The cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance*. New York: Columbia University Press: Wallflower Press. 191 s. [in English]
- Haltorf, M. (2007). *Historical Dictionary of Polish Cinema* (Historical Dictionaries of Literature and the Arts). Lanham: Scarecrow Press. 320 s. [in English]
- Haltorf, M. (2019). *Polish cinema: a history*. New York: Berghahn Books. 516 s. [in English]
- Iordanova, D. (2020). A Breakthrough: Divided Loyalties in Kieślowski's *Camera Buff*. *Essay in the booklet to Arrow Films' Edition of Cinema of Conflict: Four Films by Krzysztof Kieślowski*. S. 21-28. [in English]

References

- Kodieva, O. (2006). Kultura suspilstva i vidpovidalnist mitcya: Ukrayinskij poglyad [Society's culture and artist's responsibility: Ukrainian perspective]. *MIST: Mistectvo, istoriya, suchasnist, teoriya*. Vol. 3. S. 172-180. [in Ukrainian]

- Janicka, B. (2016). Trzy sceny z «Amatora» [Three scenes from «The Camera Buff»]. *Kino*, 51 (587). S. 97. [in Polish].
- Leppla, D. (2018). Film Censorship and Political Struggle in Polish People's Republic in the Cinema of Krzysztof Kieślowski. *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and its Heritage in Eastern Europe*. Edited by Balázs Apor, Péter Apor and Sándor Horváth. S. 277-284. [in English]
- Mazierska, E. (2015). The ideal and reality of work in the 1970s films of Krzysztof Kieślowski. *Studies in Eastern European Cinema*, Vol. 6, nr. 1. S. 64-81. [in English]
- Przylipiak, M. (1997). Filmy fabularne Krzysztofa Kieślowskiego w zwierciadle polskiej krytyki filmowej [Krzysztof Kieślowski's feature films in the mirror of Polish film criticism]. T. Lubelski (red.), *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Kraków: Universitas. S. 213-247. [in Polish]
- Zizek, S. (2001). *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute. 213 s. [in English]

Maksym Klopenko

The drama of the artist through the prism of moral challenges: features of screen reflection

Abstract. Purpose. By analyzing the film «Amator» (1979) by Krzysztof Kieslowski, to reveal the specifics of the on-screen depiction of the artist's existence and the problems of his work in the context of moral and ethical choices. **Research methodology.** In the process of research, film analysis was used to reveal the main thematic lines of the film, the features of the hero's image, and key aspects of moral and ethical issues on the screen. The systematic method was used for a comprehensive consideration of the ethical dimension of artistic activity on the screen, to identify and generalize the ideological and thematic motives of the film in the context of the phenomenon of «moral anxiety». With the help of the historical method, some aspects of the discussion on the problems of artistic creativity and the moral and ethical dimension of art were outlined, and the features of the reflection of the artist's activity in the socio-political context present in the film «Amator» were revealed. **The scientific novelty** of the research lies in the film-critical review of the features of the cinematic depiction of the artist's creative activity and the coverage of the issues of his art in the socio-political context using the example of the film «Amator». Complex issues of ethical regulation in art determine the need to consider them through the prism of cinema, in particular, the concept of cinema of «moral concern» and the work of the key representative of the direction – K. Kieslowski. **Conclusions.** Using the example of the film «Amator», the problem of the dependence of art on the social environment and its relationship with social relations, in particular, power mechanisms, the level of individual freedom and moral consciousness is analyzed. Given the insufficiency of studies of the image of the artist on the screen in the context of the moral and ethical parameter in Ukrainian film studies, the article outlines the ideological features of the screen reflection of the artist's activity on the example of K. Kieslowski's approach. The film «Amator» raises key moral and ethical issues of creativity, showing the artist as a witness, interpreter, and critic of social reality, and the artist's creativity itself – not only as a means of self-expression, but also as a moral act, which at the same time opens the way to an existential crisis.

Keywords: world cinema, cinema of «moral concern», «Amator», director, artist, creativity, morality, moral responsibility.

УДК 791.633(477) "19/20"-051Вас(045)
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0483-2864>
DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332817

Туряниця В'ячеслав Олександрович,
аспірант кафедри кінознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Viacheslav Turianytsia,
Postgraduate student of Film Studies Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre,
Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine.

ВАЛЕНТИН ВАСЯНОВИЧ: ПРЕДСТАВНИК УКРАЇНСЬКОЇ «НОВОЇ ХВИЛІ»

Анотація. *Мета статті* – проаналізувати та визначити характерні риси авторського стилю Валентина Васяновича – режисера, який представляє нове покоління українських кінематографістів, які відійшли від пострадянської тематики і звернулися до більш виразної української перспективи, що ґрунтується на сучасних проблемах. **Методологія дослідження.** Використані методи дослідження: джерелознавчий (при опрацюванні та осмисленні використаних джерел); історичний (при вивченні історичних та соціокультурних умов формування авторського кіно незалежної України); функційний (при аналізі жанру фільмів); аналітичний (при виявленні специфічних рис режисури автора); формально-структурний (при вивченні стилістичних особливостей конкретних аналізованих фільмів); метод систематизації та узагальнення (для аргументації самотності феномена режисури фільмів Васяновича, її місця в сучасних культуротворчих процесах); крос-культурний метод (для виявлення особливостей презентації фільмів режисера на міжнародній арені). **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що ґрунтовний аналіз феномену режисури Валентина Васяновича, яскравого представника української «нової хвилі», в контексті жанрово-тематичної проблематики сучасного ігрового кінематографа України, вперше постав предметом цілеспрямованого кінознавчого дослідження; у статті охарактеризовано творчість кінорежисера, фільми якого успішно презентовано на міжнародних кінофорумах. **Висновки.** Розглянуто історичні умови становлення українського авторського кіно. З'ясовано умови появи культурного феномену сучасності – кіно української «нової хвилі». Запропоновано визначення терміна та характерні ознаки української «нової хвилі». Проаналізовано основні характеристики режисури Валентина Васяновича (фільми «Атлантида» (2019), «Відблиск» (2021), досліджено особливості кіномови, тематику фільмів, специфіку художніх способів і прийомів автора. Розглянуто звернення автора до проблеми посттравматичного стресового розладу (ПТСР).

Ключові слова: кіномистецтво, український кінематограф, авторське кіно, українська «нова хвиля», режисер, жанр, Валентин Васянович.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Кіномистецтво відіграє надзвичайно важливу роль у житті сучасного громадянського суспільства. «Фільми відображають нашу культуру, одночасно слугуючи елементом, що її складає. Ми бачимо наше суспільство через кіно, і ми бачимо кіно крізь призму наших соціальних норм, цінностей та інститутів» (Sutherland & Feltey, 2013, с. 7). [Тут і далі переклад наш – В. Т.] Це один із найважливіших показників демократичної держави, потужний засіб формування іміджу країни на міжнародній арені.

Сьогодні Україна переживає найдраматичніші події своєї історії. Активна фаза війни з росією – це новий етап боротьби українського народу за власну ідентичність, час, коли формуються нові погляди на культурні процеси в країні. Сфера кіноіндустрії теж зазнає трансформації, жанрово-тематична палітра ігрового кіно інтенсивно оновлюється та видозмінюється. А відтак надзвичайної актуальності набуває потреба в системних наукових розробках, присвячених осмисленню даних процесів.

Метою дослідження є аналіз художніх особливостей творчості Валентина Васяновича – режисера, який представляє нове покоління українських кінематографістів, чий фільми відійшли від пострадянської тематики і звернулися до більш виразної української перспективи, що ґрунтується на сучасних проблемах. Саме тому видається необхідним проаналізувати його режисерський доробок та визначити характерні риси творчості.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. В українському кінознавчому науковому дискурсі проблематика сучасного авторського кіно представлена працями таких українських учених, як: Л. Брюховецька, Т. Журавльова, І. Зубавіна, М. Миславський, Г. Погребняк та ін. Однак ці дослідження стосуються переважно аналізу історичного дискурсу українського кінематографа, естетики кіномистецтва, визначенню різноманітних дефініцій феномену авторського кіно. Натомість національна специфіка сучасного авторського кіно, зокрема кіно української «нової хвилі», висвітлена не повно. Це також вплинуло на вибір теми нашої наукової розвідки та визначило її мету.

Виклад основного матеріалу. З моменту народження кіноіндустрії незалежної України пройшла нелегкий шлях розвитку: від становлення до світового визнання, викликаючи інтерес до історії та культури нашої Батьківщини.

У перші роки незалежності українська кінематографічна галузь зазнала глибокого занепаду. Зупинка державного фінансування, відсутність кіноринку та приватних інвесторів, засилля російського контенту свідчили про недовіру українського кіновиробництва.

У 2000-х українське кіно стало доступнішим і масовішим, проте політика влади у сфері національного кінематографа не змінилася, що дало поштовх розвитку українського авторського кіно: «У екстраординарних умовах безгрошів'я <...> ставку було зроблено на Автора <...> Така модель представляється формою самозахисту, своєрідною спробою збереження життєздатності в екстремальних умовах» (Зубавіна, 2007, с. 114-115).

В авторському кіно художньо-естетичні та інтелектуально-філософські аспекти завжди переважали над комерційними цілями кіновиробництва. Такі фільми – результат значної творчої свободи режисера та його індивідуального погляду на тему або проблему. «Україна за період незалежності не виробила концепції власного комерційного кінематографа, тож митці-автори не орієнтувались у своїй творчості на вузький сегмент аудиторії, <...> вибудовуючи у фільмах власну унікальну світо модель» (Журавльова, 2018, с. 66).

На початку 2010-х років стало зрозуміло: в Україні існує потенціал для появи новітнього авторського кіно. Безпрецедентна кількість короткометражних фільмів у національних конкурсах основних українських фестивалів («Молодість», «Кінолев», «Відкрита ніч»); авторське кіно успішно показало себе і на міжнародних фестивалях (М. Слабошпицький («Глухота», Берлінський міжнародний кінофестиваль, 2010), М. Врода («Крос», Канський кінофестиваль, 2011 рік) та ін.; державний фільмофонд України Довженко-Центр почав випускати в прокат добірки українських короткометражних фільмів під загальною назвою «Українська Нова Хвиля» (ця традиція актуальна і сьогодні), а український прокат загалом дедалі більш наповнювався стрічками національного виробництва. Такі позитивні явища дали підстави для генерації у засобах масової інформації образу України як кінематографічної держави та створення медійних ярликів нового українського кіно: «українські злі», «українська нова хвиля» (Бадьйор, 2012, EP).

Важливою подією для українського кінематографа став вихід двох кіноальманахів-збірок – «Мудаки. Арабески» (2011 рік, 19 короткоме-

тражних фільмів), «Україно, goodbye!» (2012 рік, 25 короткометражних фільмів), в яких відображалися реалії та проблеми українського суспільства. Автори альманаху «Мудаки. Арабески» у своєму Маніфесті описують феномен «мудацтва» як «епідемію соціальної хвороби», що «виникла в результаті невдалих спроб створити українське громадянське суспільство», виступають проти етичного стану своїх співвітчизників і гордо називають своє творіння «безбюджетним українським кіно» (Мудаки. Арабески, 2022, EP). Тематика альманаху «Україно, goodbye!» – соціально-культурні, політичні та ментальні причини еміграції громадян України.

«Мудаки. Арабески» та «Україно, goodbye!» стали першими спробами консолідації молодих українських кінематографістів, що «були свідомі своєї місії спровокувати феномен української “нової хвилі” на класичних прикладах італійського неореалізму, французької та британської “нової хвилі”» (Телюх, 2013, EP).

Українська «нова хвиля» – це унікальний культурно-ідейний рух молодих кінематографістів сучасності, які прагнуть створювати сміливе, новаторське і соціально значиме кіно. «Як і будь-яка інша “нова хвиля”, українська має свої характерні риси, властиві більшою чи меншою мірою майже всім фільмам цього напрямку: жанрова розмитість, чітка авторська політична позиція, пошук нових можливостей кіномови, робота з непрофесійними або акторами-початківцями, реалістична драматургія» (Сумароков, 2020, EP).

Формування «нової хвилі» як явища, що представляє собою якісно новий етап у розвитку українського кіно, відбулося за наступних умов:

– *політичні та соціальні зміни* в Україні у 2013–2014 роках (Революція Гідності, анексія Криму, початок війни на сході України різко змінили суспільне життя в країні і посилили питання національної ідентичності; українські режисери звернулися до тем соціальної справедливості, війни, історичної пам'яті та боротьби за свободу);

– *зростання державної підтримки* (культура стала одним із пріоритетів української влади; Державне агентство України з питань кіно почало виділяти фінансування на українські кінопроекти);

– *відкриття міжнародних можливостей* (участь українських фільмів у міжнародних кінофестивалях давала можливості для співпраці із закордонними продюсерами та інвесторами);

– *технічні та економічні фактори* (розвиток нових технологій у сфері кіно надав можливість знімати якісні фільми з меншими витратами);

– *роль незалежних українських компаній та кінофестивалів* (як платформи для демонстрації авторського кіно молодих українських режисерів).

Завдяки вище окресленим чинникам у постреволюційній Україні створилося сприятливе середовище для розвитку експериментального авторського кіно, появи нових фільмів і режисерів, які мають свій самобутній стиль, що відображає не тільки сучасне українське суспільство, а й глобальні теми, зрозумілі глядачам у різних країнах.

Яскравими представниками української «нової хвилі» є такі режисери: Мирослав Слабошпицький («Плем'я» 2014), Марися Нікітюк («Коли падають дерева» 2018), Роман Бондарчук («Вулкан» 2018), Наріман Алієв («Додому» 2020), Філіп Сотниченко («Ля Палісіада» 2023) тощо. На нашу думку, Валентин Васянович посідає особливе місце поміж плеяди авторів української «нової хвилі».

Однією із характерних рис творчості Валентина Васяновича є його чітка політична позиція, яка простежується у стрічках про російсько-українську війну. Під час прес-конференції у Венеції (а саме на Венеційському кінофестивалі були представлені його «воєнні» фільми «Атлантида» (2019) та «Відблиск» (2021). Васянович розповів журналістам, чому знімає фільми про війну: «Бо для України це тема номер один. А кіно – потужний комунікатор зі світом. Тому вважаю, що мушу це робити» (Мамонова, 2021, EP).

Валентин Васянович – один із перших українських кінематографістів, який висвітлює тематику російсько-української війни та розглядає її у масштабній перспективі. «Атлантида» показує похмуру майбутню 2025 року, де війна на Донбасі завершилася перемогою України. Головний герой, колишній розвідник Сергій, намагається налагодити своє мирне життя. Він працює на приватну компанію, що займається видобутком титану з дна затоплених регіонів Донбасу. «Атлантида» досліджує, як війна змінює людину, а також розкриває такі теми, як: втрата близьких, пам'ять минулого, важливість кохання.

У стрічці режисер намагається послати сигнал про руйнацію, яка несе в собі будь-яка війна як назовнішньому, так і внутрішньому світу людини. Унікаючи передбачуваних драматичних колізій, він переніс усі події в майбутнє, коли Україна по-

верне собі окуповані території Донбасу, на жаль, непридатні для життя.

Наступний фільм режисера, «Відблиск», розповідає про двох чоловіків, чії шляхи перетинаються під час подорожі на Донбас у пошуках своїх близьких, зниклих безвісти внаслідок війни. Військовий хірург Сергій потрапляє в полон до російських військ, де стає свідком жаклих сцен припинення, знущань і катувань. Фільм несе складний і потужний меседж, який відображає травми війни, пошуки людяності в умовах насильства та боротьбу за збереження моральних цінностей.

Валентин Васянович – неперевершений майстер реалістичної драми. Достовірність його фільмів не викликає сумніву. Про це свідчать зняті кадри ексгумації тіл загиблих українських воїнів в «Атлантиді», де кожна деталь, яка існує в побудованій режисером мізансцені – значуща, насичена емоційним та концептуальним змістом і працює на відтворення певної символічної прив'язки: скелет, який сухо аналізують ексгуматори та життя, яке вирує по всій площині кадру, створюють єдиний образ потойбічного та реального.

Характерною рисою режисури Валентина Васяновича як представника української «нової хвилі» є пошук унікальних і неочевидних жанрових поєднань. «Механічно чітку межу між різними жанрами встановити неможливо. Як і будь-яка, історично обумовлена, категорія, жанри розвиваються, видозмінюються, у певні періоди відчувають тенденцію до злиття, взаємопроникнення або навіть розпаду. У кінематографі еволюція жанру відбувається з особливою наочністю» (Миславський, 2007, с. 67). У фільмах Валентина Васяновича – несумісні, на перший погляд, жанрові конструкції, в яких переплелись воєнна драма, футуристична фантастика, трилер з елементами мелодрами та інші. Автор кидає виклик усталеним нормам і канонам.

Особливої уваги потребує дослідження кіномови Валентина Васяновича. Темні кольори, тіні та контрасти, переважання візуальної складової з широким діапазоном символів і метафор; мінімум діалогів, невербальні сигнали та паузи відіграють ключову роль у створенні особливої атмосфери його фільмів. У цьому і виражається стилістична особливість автора – кожна сцена у нього працює як окремий художній твір.

Для відображення психологічних станів героїв режисер часто використовує пейзажі, які у філь-

мах Васяновича стають окремим персонажем, що взаємодіє з людьми на екрані. Наприклад, в «Атлантиді» післявоєнні ландшафти Донбасу постають як символ фізичного і психічного спустошення, а статична камера і довгі плани у «Відблиску» створюють медитативний ефект, що дає змогу глядачеві зануритися в постапокаліптичний простір, який зображує автор. Навіть назва фільму чітко резонує з методом зйомки, який обрав автор. Ледь не в кожній сцені фільму наявне певне дуалістичне «відображення» гіперреалістичної, місцями викривленої дійсності, в якій перебуває герой: лобове скло автомобіля, вікно в квартирі головного героя тощо. Всі ці об'єкти поділяють кінематографічний світ Васяновича навпіл, на «до» і «після». А якщо в сцені і немає скла в його матеріальному виразі, то цим об'єктом «розподілу» стає сам екран кінозалу. І тоді фільм створює ще більш гнітюче та достовірне враження, виходячи таким чином за межі суто екранної дійсності (показово, що у фільмі буквально присутня сцена, де головний герой разом з донькою дивиться фільм в автомобільному кінотеатрі).

На нашу думку, більш чітко визначає тему фільму «Відблиск» англійська назва, адже «reflection» перекладається не лише як «відблиск» чи «відображення», але й як «рефлексія», «роздум». І саме в статичних, майже театральних мізансценах, які ставить режисер, завжди залишається простір для думки та осмислення самого себе та людської природи загалом.

Валентин Васянович часто спілкується з аудиторією мовою образів, а не мовою слова. «Маючи першу освіту кінооператора (тому й називає себе режисером-оператором) зазвичай пише сценарій, зважаючи на «погляд» і розташування знімального апарата та бекграунду, і вибудовує історію та мізансцени, спираючись передовсім на зображення, а не на драматургічний матеріал. Таким чином, не надаючи драматургії фільму первісної та провідної ролі, митець не створює кіноісторію на папері, а, оперуючи кадрами, формує її з конгломерату вибудованих в уяві мізансцен, де є те, що більш цінне для автора – енергія, емоції і час. В одному з інтерв'ю режисер зізнався, що, не маючи всеосяжного досвіду, не завжди може чітко спрогнозувати результат, а тому важливий момент народження фільму відбувається саме в локаціях, де можна віднайти підказки, як вирішити сцену

саме на майданчику, що з успіхом поки що йому вдається» (Погребняк, 2020. с.184-185).

У цьому контексті вважається необхідним проаналізувати і одну з тем, яку підіймає автор у своїх стрічках, а саме тему так званого посттравматичного стресового розладу. Адже кінематограф Васяновича показує вплив війни на цілу спільноту, де більшість людей шукають шляхи повоєнної соціальної адаптації.

Слід відзначити, що тема посттравматичного стресового розладу (ПТСР) у радянському кінематографі не відображалася відкрито. Радянська культура зосереджувалась на героїзації війни, уникаючи прямих обговорень психологічних травм, що їх зазнали солдати та цивільні. Натомість світовий кінематограф досліджував дану тему паралельно з тим, як вона розвивалась («Найкращі роки нашого життя» 1946 р., реж. Вільям Вайлер, «Мисливець на оленів» 1978 р., реж. Майкл Чіміно, «Таксист» 1976 р., реж. Мартін Скорсезе, «Форрест Гамп» 1994р., реж. Роберт Земекіс та ін.), проте психологічні проблеми в СРСР вважалися ознакою слабкості, що суперечило образу «радянської людини» – сильної, витривалої і морально непохитної.

Валентин Васянович – один із перших кінематографістів пострадянського простору, який звернувся до теми повоєнної, соціальної і психологічної адаптації. Через мінімалістичний стиль, тишу і візуальну символіку режисер розкриває внутрішні конфлікти своїх героїв. Зокрема, у «Відблиску» автор зображує ПТСР через психологічну ізоляцію та внутрішній конфлікт головного героя, травма якого проявляється у відчуженні від оточення, труднощах у спілкуванні з донькою та спробах знайти сенс життя через допомогу іншим. Відбиття у дзеркалах і воді використовується як метафора внутрішнього болю, спогадів і необхідності переосмислення минулого. ПТСР у фільмі не подається через прямі діалоги, а радше через візуальні образи та мовчання, які передають його емоційний стан.

Л. Брюховецька вказує на цікавий феномен, який склався в українському кіно часів Незалежності: «Акторами ставали українські військові: колишній розвідник, а нині співробітник фонду «Повернись живим» Андрій Римарук знявся в головних ролях у фільмах «Атлантида» та «Відблиск» Валентина Васяновича» (Брюховецька, 2022, с. 24). «Справді, в «Атлантиді» режисер не задіяв жодного професійного актора. Запросивши

до роботи над проектом учасників війни (розвідників, <...> волонтерів, військових саперів, судмедекспертів), які мають унікальний емоційний досвід, що залишив специфічний відбиток на їхніх обличчях, режисер досягнув органічної гри виконавців, котрі, граючи самих себе, змогли передати біль і розгубленість травмованої війною людини <...> більша частина оповіді склалася саме в знімальному процесі (завдяки спілкуванню з реальними учасниками бойових дій, які надали унікальний матеріал) <...> митець тим самим надав собі більше авторської свободи, уникавши необхідності змалювання зрозумілих тільки українцям локальних політичних деталей і, узагальнивши ситуацію на сході України, розповів історію універсальною та зрозумілою інтернаціональній аудиторії кіномовою» (Погребняк, 2020, с. 382).

Так, Валентин Васянович, використовуючи зрозумілу для європейського фестивального глядача естетику та кіномову, зумів змусити його під новим кутом подивитися на тему російсько-української війни, про що свідчать численні нагороди та визнання на світових кінофестивалях («Атлантида» – перша в історії українська стрічка, яка здобула таку престижну нагороду, як приз програми «Горизонти» Венеційського кінофестивалю).

Наразі режисер працює над новою стрічкою «За перемогу!». Це фільм-антиутопія, події якого відбуваються після закінчення повномасштабної російсько-української війни. Головним героєм фільму буде режисер, а в центрі уваги – кіноспільнота. Васянович знову виступить у ролі сценариста і оператора та продовжить просувати свою унікальну позицію авторства, відтворюючи на екрані болючі, але надважливі не лише для українського, а й світового суспільства проблеми.

Висновки. Отже, на основі проведеного дослідження можна зробити наступні висновки.

Українське авторське кіно пройшло нелегкий шлях становлення та розвитку у важких економічних умовах формування незалежної Української держави. Відсутність комерційної складової створила переваги для творчої свободи режисерів, змістила акцент на художньо-естетичні та інтелектуально-філософські аспекти у їх творчій діяльності.

Формування «нової хвилі» як явища, що представляє собою якісно новий етап у розвитку українського кіно, відбулося за таких умов: *політичні та соціальні зміни в Україні у 2013–2014 рр.; зростання державної підтримки; відкриття*

міжнародних можливостей; технічні та економічні фактори; роль незалежних українських компаній і кінофестивалів.

Українська «нова хвиля» – це унікальний культурно-ідейний рух молодих кінематографістів сучасності, які прагнуть створювати сміливе, новаторське і соціально значиме кіно. Характерні риси української «нової хвилі»: рефлексія над політичною та соціальною реальністю, авторський підхід, мінімалізм зображального рішення, жанрова розмитість, пошук нових можливостей кіномови, чітка авторська політична позиція, драматургія, що тяжіє до естетики документального кіно, робота з непрофесійними акторами та акторами-початківцями.

Валентин Васянович – режисер нового покоління з чіткою антивоєнною позицією, який представляє теми війни, екологічної катастрофи, соціопсихологічну проблематику. Вперше на пострадянському просторі він розкриває тему посттравматичного стресового синдрому. Кіномова автора вирізняється реалістичністю, глибоким символізмом, візуальним мінімалізмом та ретельно продуманими кадрами. Його стрічкам властивий специфічний просторово-часовий континіум з уповільненою дією, обмеженою кількістю подій, так званих драматичних вузлів. Васянович активно працює з непрофесійними акторами, що додає його стрічкам документального ефекту.

Режисура Валентина Васяновича – яскраве мистецьке явище української «нової хвилі», що активно розвивається, змінюється, постає в численних варіаціях і залишається затребуваним у вітчизняному та міжнародному соціокультурному середовищі. Унікальність таланту, неповторний «режисерський почерк», стиль Васяновича як автора мають потужний потенціал і стануть перспективною подальших досліджень його творчості.

Джерела та література

- Бадьйор, Д. (2012). Українському глядачу бракує знання про себе. URL: https://lb.ua/culture/2012/12/07/181675_ukrainskomu_glyadachu_brakuie_znannya.html (дата звернення 02.11.2024).
- Брюховецька, Л. (2022) Кіноверсії російсько-української війни на Донбасі. Київ, *Кіно-Театр*, № 2. С. 18-36.
- Журавльова, Т. (2018). Авторський кінематограф України початку XXI століття. Інтерпретація мелодрами

у творах кіри Муратової та Єви Нейман. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Вип. 18. С. 65-72. URL: <http://jnas.nbu.gov.ua/article/UJRN-0000996400>. (дата звернення 29.09.2024).

- Мамонова, Г. (2021). Валентин Васянович: Знімаю фільми про війну, бо це тема номер один для України. URL: <https://suspilne.media/culture/161856-valentin-vasanovic-znimau-filmi-pro-vijnu-bo-ce-tema-nomer-odin-dla-ukraini> (дата звернення 29.09.2024).
- Миславський, В. (2007). Кінословник: терміни, визначення, жаргонізми. Харків: Харківський держ ун-т мистецтв [та ін.]. 328 с.
- Мудаки. Арабески (2022). URL: [tps://uk.wikipedia.org/wiki/Мудаки_Арабески](https://uk.wikipedia.org/wiki/Мудаки_Арабески) (дата звернення 02.11.2024).
- Погребняк, Г. (2020). Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття. Київ: НАКККиМ. 446 с.
- Сумароков, А. (2020). Сучасне українське кіно як політичний дискурс. URL: <https://moviegram.com.ua/new-ukrainian-cinema-political/>. (дата звернення 29.09.2024).
- Телюх, О. (2013). Нова хвиля стала, яка не була. URL: <https://archive.prostory.net.ua/ru/articles/595-2013-03-12-21-29-27>. (дата звернення 02.11.2024).
- Sutherland, J.-A., & Feltey, K. (2013). *Cinematic sociology: Social life in film*. Thousand Oaks, Calif: SAGE Publications.

References

- Badyor, D. (2012). The Ukrainian audience lacks knowledge about itself. URL: https://lb.ua/culture/2012/12/07/181675_ukrainskomu_glyadachu_brakuie_znannya.html (date of request: 02.11.2024). [in Ukrainian]
- Bryukhovetska, L. (2022). Film Versions of the Russo-Ukrainian War in Donbas. Kyiv, *Kino-Teatr*; Nr. 2. P. 18-36. [in Ukrainian]
- Zhuravlova, T. (2018). Authorial Cinema of Ukraine in the Early 21st Century. Interpretation of Melodrama in the Works of Kira Muratova and Eva Neymann. *Ukrainian Art Studies: Materials, Research, Reviews*. Issue 18. P. 65-72. URL: <http://jnas.nbu.gov.ua/article/UJRN-0000996400> (date of request 29.09.2024) [in Ukrainian]
- Mamonova, H. (2021). Valentyn Vasyanovych: I Make Films About War Because It Is the Number One Topic for Ukraine. URL: <https://suspilne.media/culture/161856-valentin-vasanovic-znimau-filmi-pro-vijnu-bo-ce-tema-nomer-odin-dla-ukraini/> (date of request 29.09.2024) [in Ukrainian]

- Mudaky. Arabesques (2022).URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Мудаки_Арабески (date of request 02.11.2024). [in Ukrainian]
- Milsavskiy, V. (2007). Film Dictionary: Terms, Definitions, Jargon. Kharkiv. 328 p. [in Ukrainian]
- Pohrebnyak, H. (2020). Authorial Cinema in the Cultural Space of the Second Half of the 20th – Early 21st Century. Kyiv: NAKKKiM. 446 p. [in Ukrainian]
- Sumarokov, A. (2020). Contemporary Ukrainian Cinema as Political Discourse. URL: <https://moviegram.com.ua/new-ukrainian-cinema-political/> (date of request 29.09.2024)
- Telyukh, O. (2013). A new wave has emerged like never before.URL: <https://archive.prostory.net.ua/ru/articles/595-2013-03-12-21-29-27> (date of request 02.11.2024). [in Ukrainian]
- Sutherland, J.-A., & Feltey, K. (2013). Cinematic sociology: Social life in film. Thousand Oaks, Calif: SAGE Publications. [in English]

Turianytsia Viacheslav

Valentyn Vasyanovych: A Representative of the Ukrainian «New Wave»

Abstract. Purpose: To analyze and determine the characteristic features of Valentyn Vasyanovych's auteur style—a director representing a new generation of Ukrainian filmmakers who have moved away from post-Soviet themes and turned to a more expressive Ukrainian perspective, based on contemporary issues. **Research Methodology:** The research methods used include: source study (in processing and comprehending the sources utilized); historical (in studying the historical and sociocultural conditions of the formation of auteur cinema in independent Ukraine); functional (in analyzing the genre of films); analytical (in identifying the specific traits of the director's work); formal-structural (in studying the stylistic features of specific analyzed films); systematization and generalization method (for arguing the uniqueness of Vasyanovych's directorial phenomenon, its place in contemporary cultural processes); cross-cultural method (to identify the features of the director's films' presentation on the international stage). **Scientific Novelty:** The scientific novelty of the study lies in the fact that a thorough analysis of the phenomenon of Valentyn Vasyanovych's directing, a prominent representative of the Ukrainian “new wave”, in the context of genre and thematic issues of contemporary feature cinema in Ukraine, was the first to be the subject of a comprehensive film studies research; the article describes the work of the film director, whose films have been successfully presented at international film forums. **Conclusions.** The historical conditions for the formation of Ukrainian auteur cinema are considered. The conditions for the emergence of the cultural phenomenon of our time – the cinema of the Ukrainian “new wave” – are clarified. The definition of the term and characteristic features of the Ukrainian “new wave” are proposed. The main characteristics of Valentyn Vasyanovych's directing (films *Atlantis* (2019), *Reflection* (2021)) are analyzed, the peculiarities of the film language, the themes of the films, the specifics of the author's artistic methods and techniques are studied. The author's appeal to the problem of post-traumatic stress disorder (PTSD) is considered.

Keywords: cinema, Ukrainian cinema, auteur cinema, Ukrainian “new wave”, director, genre, Valentyn Vasyanovych.

Курбанов Георгій Олександрович,
доктор мистецтва, викладач кафедри
звукорежисури. Київський національний
університет театру кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

George Kurbanov,
Doctor of Arts, Lecturer of the Sound Directing
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
Theatre, Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

ЖІНКА-ВОЇН В АЗІЙСЬКІЙ ТА ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: СУЧАСНІ ЕКРАННІ ПРОЄКЦІЇ ОБРАЗУ

Анотація. Статтю присвячено дослідженню образу жінки-воїна в азійському кінематографі й анімації та його прояву в різних видах літератури та мистецтва. **Мета статті** – дослідження ролі жінки-воїна в культурі та мистецтві, описання соціально-культурного значення образу жінки-героїні в кінематографі та літературі через погляд таких режисерів анімації та кіно, як Пол Френсіс та Хаяо Міядзакі, а також науковців Крістіана Андерсона та Аделя Вестбрука. **Методологія дослідження.** У розробці теми було застосовано компаративний метод, що є необхідним для вивчення мистецтвознавчого й культурологічного аспекту даного питання. Застосовано методи систематизації та узагальнення для аргументації своєрідності феномену використання образу жінки-воїна не тільки в східній міфології та культурі, а й у західних зразках культурної спадщини в середньовіччі та сьогоденні. На кінематографічному матеріалі проаналізовано специфіку азійського та європейського погляду на образ жінки-воїна, наголошено його актуальність щодо нових тісних зв'язків японської нонконформістської культури, підстави популярності образу не тільки в «країні сонця що сходить», а й за її межами. У статті охарактеризовані особливості образу, відмінність від західного погляду на образ, введено додаткове урізноманітнення та зіставлення різних характеристик моделей образу, оцінено передумови динамічного прогресу в кінематографічному та анімаційному мистецтві таких країн, як Японія та країни Європи крізь призму історичної ретроспективи. Особливою ланкою в статті зачіпається і скандинавська міфологія та наявність сучасних варіацій проблеми жінок-воїнів. Розглянуто різні версії виникнення образу жінок-воїна. **Наукова новизна** дослідження полягає в розгляді нових варіацій образу жінки-воїна в екранних мистецтвах з одночасною експлуатацією сучасного наукового забезпечення; поміж іншого – із введенням компаративного методу, що дає додаткові засоби для маневру в порівнянні шляхів становлення й розвитку образу жінок-воїнів в аудіовізуальній культурі Японії та передових країн Європи; деталізації розбіжності японської моделі образу з представленням жінок-лицарів в європейських анімаційних фільмах та анімації США, а також виявленні показників його варіацій і перспективи його подальшої еволюції. **Висновки.** У статі описані досліджувані джерела й обґрунтований їх вибір для даної теми. Виявлено подібності та відмінності образів, що трапляються в джерелах, здійснено спробу встановити причини виявлених подібностей і відмінностей та проаналізувати їх. Також у статті здійснюється спроба розглянути образ жінки-воїна з культурно-історичного, психологічного, гендерного та соціального боку. Розглядаються і порівнюються образи жінок-воїнів у двох середньовічних героїчних епопеях: «Повість про дім Тайра», «Пісня про Нібелунгів» та в сучасній інтерпретації жінки-воїна у анімаційному серіалі «Ragnar Nexus», який вийшов у 2023 році. Автор аналізує не лише розвиток образу жінки-воїна як окремого образного феномену, а й проблеми гендерної

рівності в культурі з погляду аудіовізуальних творів і літературного епосу. Також розглянуто історичні відмінності розвитку образу жінки-воїна в період середньовічної Японії та середньовічної Європи на основі аналізу джерел літературного епосу.

Ключові слова: Warhammer, середньовічна література, героїчний епос, жінка-воїн, Японія, Скандинавія, гендерна модель, жінка-лицар.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Аналіз літературних джерел показав, що наразі в вітчизняному науковому дискурсі має дефіцит досліджень образу жінки-воїна, зокрема його розвитку і в аудіовізуальному мистецтві, чим і зумовлена актуальність даної статті. Видається необхідним і актуальним виявити та узагальнити проблеми морфогенезу ролі жінок-воїнів у сучасній культурі, а також дослідження феномену героїчного образу жінок які з розвитком часу дедалі більше використовуються вже не лише в літературі, а й у кінематографі та навіть в мультиплікації, а також роль міфів і легенду розвитку цього образу.

Мета статті – дослідити роль жінки-воїна в культурі та мистецтві й описати соціальне значення образу жінки-героїні у кінематографі та літературі на основі праць таких режисерів, як Пол Френсіс та Хаяо Міядзакі, а також науковців – Крістіана Андерсона та Аделя Вестбрука.

Завдання статті: охарактеризувати особливості образу жінки-воїна в Японії і в країнах Європи, проаналізувати різноманітність і порівняти аспекти візуальних засобів, дослідити причини стрімкого розвитку та еволюції їх застосування в кінематографі; визначити відмінності між японськими та західними кіно- та анімаційними школами.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Теоретичні висновки на зазначене питання забезпечили такі науковці, як Хасаясі Тайро та Брайан Кемпбел, режисери анімаційних фільмів Хаяо Міядзакі та Пол Френсіс, а також дослідницькі матеріали та використані джерела в таких авторів, як К. Андерсон, В. Ратті, К. Хорні та ін.

Їх праці становлять **наукове підґрунтя** дослідження. Зображальна специфіка діви-воїтельниці також зацентрувала свою увагу і серед вітчизняних дослідників, а саме: українська кінознавиця, доктор мистецтвознавства, професор І. Б. Зубавіна в своїх працях про образ діви-воїтельниці зазначала, що етичне сприйняття жінки-самурая багаторівневе і долучає до своєї складової не лише предметну позицію (це може бути як кінематографічна складова, так і анімаційна), а й так само

емблематичний бік, який і збагачує всі анімаційні та художні фільми змістом, символічністю і багатогранністю. Пол Френсіс, користуючись розвідками від головного аніматора студії «Гіблі» Хаяо Міядзакі, спрямовує першорядний погляд на композиційний супровід та саунд оздоблення, оскільки через музикальний *акомпанемент* та виняткове оформлення, змодельоване переважно через струнні інструменти, створюється неоднорідність і просторовість, а також заглиблення в сюжетну канву та перспективу розвитку подій.

Сучасність дослідження, з наукової перспективи, полягає в розгляді нових варіацій образу жінки-воїна з одночасною експлуатацією сучасного наукового забезпечення; серед іншого – із введенням компаративного методу, що дає додаткові засоби для маневру в порівнянні шляхів становлення й розвитку образу жінок-воїнів в аудіовізуальній культурі Японії та передових країн Європи, можливість деталізувати розбіжності японської моделі образу від представлення жінок-лицарів в європейських анімаційних фільмах та анімації США, а також виявити показники його варіацій і перспективи його подальшої еволюції.

Вклад основного матеріалу. Нестандартні, що виходять за рамки норм і традицій, моделі поведінки та ролі жінок завжди викликали в людях інтерес. Особливу цікавість незмінно викликали розповіді про жінок-воїнів: сильних і незалежних, які в глибоку давнину могли вважатися рівними чоловікам. Подібні сюжети, що хвилюють фантазію, траплялися в міфах і легендах, епосі та художній літературі, образотворчому мистецтві й тепер у екранних мистецтвах. Такі сюжети дослідники знаходять практично повсюди впродовж історії людства від давнини до сьогодення. Поширеність оповідань про жінок-воїнів у світовій літературі зумовила велику увагу дослідників, особливо фольклористів та істориків, до цієї теми. Однак деякі важливі питання в історіографії залишаються відкритими, а також існує ціла низка не вивчених окремих проблем.

Так, відкритим залишається питання про походження такого жіночого образу та його

трансформації: на даний момент немає якоїсь загальноприйнятої версії виникнення образу жінки-воїна. У цій статті будуть розглянуті та зіставлені деякі з них. Також в історіографії цієї теми практично відсутнє вивчення образу жінки-воїна як частини комплексного історичного аналізу суспільства: образ жінки-воїна в міфах, аудіовізуальних мистецтвах і світовій літературі відрізняється деталями і трансформується, відображаючи цивілізаційну специфіку суспільств, їх структуру та ментальність, а отже, можна вивчати даний образ як елемент у створенні об'ємної історико-культурної реконструкції суспільства та ролі образу в екранних мистецтвах. Особливості образу жінки-воїна можна розглядати з культурно-історичного, психологічного, гендерного та соціального боку, що дає цілий комплекс інформації. З іншого боку – загальні риси в міфологічному, аудіовізуальному та літературному образі жінки-воїна можуть бути корисними у вивченні історії виникнення цього образу.

У статті розглядаються і порівнюються образи жінок-воїнів у двох середньовічних героїчних епопеях: «Повість про дім Тайра», та «Пісня про Нібелунгів», і в сучасній інтерпретації жінки-воїна в анімаційному серіалі «Pariah Nexus», який вийшов у 2023 році. Автор цієї статті звертається до компаративного аналізу, щоб виявити їх загальні риси та особливості у вітчизняній і зарубіжній історіографії, оскільки образи жінок-воїнів у середньовічних героїчних епопеях не досліджувалися. Актуальними залишаються питання: чи співвідносилось явище жінок-рицарів із суто чоловічими кодексами честі рицарів та самураїв, якщо так, то яким чином? Де знайти витoki явища «жінки-воїна» у мистецтві? Чи є сучасний образ жінки-рицаря з серіалу «Pariah Nexus» новою гілкою розвитку жінок-воїнів у культурі та мистецтві?

Спробуємо відповісти на ці питання, а також спробуємо розібратися у відмінностях цього явища в середньовічній літературі та сучасному мистецтві Японії, Німеччини та Великобританії на прикладі героїчних епопей «Повість про дім Тайра», «Пісня про Нібелунгів» та «Pariah Nexus». Ці джерела були обрані не випадково. «Повість про дім Тайра» та «Пісня про Нібелунгів», як і будь-який епічний твір, є відображенням середовища, в якому були написані, його реалій і культури, так само і аудіовізуальний твір «Pariah Nexus» відображає ті сучасні тен-

денції, що притаманні суспільству нової епохи. Специфічний же характер творів обумовлюється тим, що літературні джерела – це вже не зовсім народна література, а багато в чому література військових станів самураїв і рицарів. Ці перехідні процеси у літературі тісно пов'язані з розвитком відносин феодальної залежності у Японії IX–XIV ст. та Німеччини IV–XIII ст. Отже, обидва твори відображають етап освіти та накопичення тих моральних і поведінкових норм, які пізніше сформували бусідо та лицарський кодекс. Гендерні стереотипи, представлені в літературі, можуть свідчити про норми соціальної поведінки в тому чи іншому суспільстві. Автор літературного твору у такому аналізі виступає в ролі ретранслятора соціальних стереотипів, традицій і практик. Проаналізувавши літературні образи, можна спробувати пов'язати їх з культурними особливостями, менталітетом та психологічними установками суспільства, що породило таку літературу. Епічна література лицарів та самураїв, як література, що декларує станові цінності, підходить для подібного аналізу за рядом причин. Генетично-фольклорний епос, через зв'язок із пісенно-поетичним і казковим фольклором зберігає, з одного боку, традиційні сюжети та епічну форму, а з іншого – ідеологізується і дуже чутливо реагує на обставини, умови та ідеали часу його створення. Слід зазначити, що в серіалі «Pariah Nexus» не показаний той ідеальний варіант цінностей, який висвітлений у середньовічних героїчних епопеях. Проте саме епос, як жанр максимально схильний до впливів історичної ідеології, легко реагує на неї та мімікрує: епічна традиція дає змогу легко вплести нові якості героїв та цінності свого часу та свого середовища в полотно вже знайомих героїчних сюжетів і персонажів. Так, аналіз художніх творів і творів екранних мистецтв може допомогти у виявленні та дослідженні цінностей суспільства, соціальних стереотипів та ідеалів поведінки. У героїчних епопеях, що розглядаються, образ жінки-войовниці виділяється на тлі різних жіночих образів, які представляють інші образи, досить подібні для азійських (у разі дослідження японських) і вестготських жінок раннього Середньовіччя. Проте більш цікаво й схематично виступають історична та культурна специфіка, калейдоскоп менталітету і відмінності в психології, не пов'язані безпосередньо зі звичними моделями жіночого образу та

його кліше. У джерелах, розглянутих нами, образ дівчини-воїна представлений трьома персонажами: Томое («Повість про дім Тайра») Брунгільда («Пісня про Нібелунгів») та Марія («*Paria Nexus*»). Всі три займають високе соціальне становище, гарні собою і мають незвичайну фізичну силу. Наприклад, у «Повісті про дім Тайра» Томое, згідно з дослідженням А. Бернарда, описують так: «Йосінака привіз із собою з Кісо двох красунь – Ямабукі та Томое. Але Ямабукі захворіла і тепер залишилась у столиці. Особливо гарна була Томое – білолиця, з довгим волоссям, писана красуня! Була вона вправним стрільцем з лука, славною войовницею, одна дорівнює тисячі! Верхи чи в пішому строю – зі зброєю в руках не боялася вона ні демонів, ні богів, відважно скакала на найшвидшому коні, спускалася в будь-яку прірву, а коли починалася битва, одягала важкий бойовий панцир, оперізувалася мечем, брала до рук потужний лук і вступала в бій серед перших, як найхоробріший, доблесний воїн! Не раз гриміла слава про її подвиги, ніхто не міг зрівнятися з нею у відвазі. Ось і цього разу – багато хто вдався до втечі або впав у бою. Томое ж уціліла» (Bernard, 1999, с. 85). Звертаючись до екранних мистецтв, слід зазначити, що головна героїня анімаційного серіалу «*Paria nexus*» постає перед нами воїном військового підрозділу «*Adepta Sororitas*» із всесвіту настільної гри «*Warhammer 40000*» ордену пресвятої діви-мучениці, сама структура посвячення та проходження служби дуже жорстка та вимагає значних випробувань, Адепта Сорорітас також відомі як Сестри Битви і ще раніше – як Дочки Імператора, є повністю жіночою гілкою Церковного Культу Імператора з всесвіту «*Warhammer 40000*», знаного як Еклезіархія, або формальніше – Адептус Міністорум. Сестри Битви є одним із родів військ Еклезіархії, яка нещадно викоринює корупцію та єресь всередині людства та кожної організації Адептус Терра. Існують, звісно, деякі точки дотику, обов'язки сестер і Імперської Інквізиції, тому, хоч Інквізиція і сестри залишаються зовсім різними організаціями, проте Сестри Битви також можуть виступати підрозділом Войовничих Ордо Єретікус (Підрозділів інквізиції). Сестри Битви, як правило, розглядаються як окрема організація. В кожному ордені Сестер Битва є своя жорстка ієрархічна структура, ордені набирають багатообіцяючих кандидатів з різних місць, ґрунтуючись на силі характеру та, насамперед, благочесті. За

цим йдуть роки суворих і виснажливих тренувань – інтелектуальних, фізичних та духовних. За цей час вони навчаються багатьом речам, починаючи з елементарних вправ зі зброєю, і закінчуючи життєписами святих та численними і складними правилами, догматами та кодексами Статуту Сорорітас (*Rule of the Sororitas*), за якими вони повинні вчитися жити. Навіть до того моменту, коли претендентка надіває символічне Кільце (*Ring of Suffrage*), або Кільце прийнятої до Сорорітас, і дає клятву вірності щоб стати послушницею, вона може провалитися перед своїми наставниками або взагалі залишити навчання в будь-який час без осуду. Сестринство не бажає ні неохочого підкорення, ні хибного благочестя у своїх лавах, воно допускає лише справжню фанатичну відданість. Статут суворий і тому сестра-початківець повинна перенести багато труднощів під час свого навчання. Самозречення, піст, жорстка дисципліна та релігійне споглядання – невід'ємні частини їхньої природи. Вони навчаються не тільки навичкам, необхідним для захисту людей і самих себе, а й духовним навичкам, які допомагають роздмухувати їх полум'я віри до стану пожежі. Сестра може перебувати в ранзі послушниці декілька років, упродовж яких вона повинна опанувати основи своїх обов'язків. Навіть коли вона, можливо, вже була обрана для служби в певному ордені, Адепта Сорорітас вимагає, щоб кожна сестра знала основні навички всіх орденів, щоб вона могла бути інструментом у руках Імператора, верховного володаря людства, та вміти лікувати, вчити, радити чи вбивати. На заключному етапі навчання рангу послушниці, перш ніж ті будуть переведені до складу Адепта Сорорітас, підготовка включає використання священної зброї бойових орденів, таких як болтер (важка штурмова гвинтівка), опір путам брехні, а ще вона доводить свою повну відданість імперському кредо.

Якщо розглядати відмінності в кожній героїні, то, на думку автора, головною відмінністю в описі самих героїнь є вказівка походження їх видатної військової сили. У Марії з «Сестер Битви» – це фанатична віра та молитва, у Брунгільди з «Пісні про Нібелунгів» сила має надприродне походження, але вона зникає, коли Гунтер позбавляє Брунгільду цноти. Джерело сили Томое не називається, хоча відомо, що вона володіє секретами бойових мистецтв. Відсутність згадки про містичне походження сили Томое, можливо, пояснюється тим, що воло-

діння зброєю та вміння її застосувати у разі потреби було частиною життя дружин самураїв і жінок зі стану буке. Однак жінки, як правило, не брали участь у битвах, а зброєю застосовували з метою самооборони і для ритуального самогубства «дзигай» (або «джигай»), яке було так само широко розповсюджене, як і сепуку в чоловіків.

У цьому сенсі в Європі, як і в Японії, попри окремі прецеденти, явище жінок-воїнів не мало масового характеру. Тим цікавіше, що навіть у тексті «Пісні про Нібелунгів» несамоविता войовниця – це взагалі не місцева селянка, це яскрава екзотична лідерка, незалежний конунг історичної з додаванням казковості, із заморської країни Ісландії. Ця деталь може бути пов'язана з тим, що саги про дівчат-воїтельок часто трапляються у середньовічній ісландській літературі, про що, ймовірно, знали середньовічні германці та автор «Пісні». Про це явище в ісландській літературі пише К. Андресон: «Якщо в інших писемницьких традиціях зрідка трапляються образи перекірливих принцес, упокорених женихами, то в ісландській літературі існує особливий вид жанру жіночої лицарської саги – розповіді про самодержавних правителів своїх країн, які зовсім не хочуть чути про шлюб, тому що шлюб загрожує їм ослабленням влади і втратою соціального статусу. Вони не тільки за жодних обставин не дають згоди залицяльникам, а й піддають їх словесному і фізичному приниженню. У лицарських сагах існує особливе позначення для героїнь таких історій – мейконгр, «дівоча правителька», при цьому самі вони значно називають себе (kongr) тобто королем, але ніяк не (drütning) тобто королевою» (Луценко, 2019, с. 250). У сазі про Нібелунгів, навпаки, ми бачимо цілком витриманий образ жінки-правителя («мейконгр», як їх називали в сагах), яка відштовхує від себе всіх женихів, аж поки її захопить та причарує найкращий та найвправніший у своїй бойовій справі.

Переконливих гіпотез про походження такого жіночого образу знайти не вдалося. Ряд авторів, які пишуть у науково-популярному жанрі про походження феномену жінок-воїнів (Оскар Ратті і Адель Вестбрук), доходять помилкової, на думку автора, версії про існування матриархату і домінантне становище жінки в суспільствах, в культурах яких трапляється цей жіночий образ. Зазвичай вони підкріплюють цю тезу існуванням культу якогось жіночого божества і дуже ліберальним тлумаченням археологічних знахідок (Зубавіна, 2022, с. 20). Ці розвідки

досліджують як феномен жінок-войовниць, так і образи жінок-воїнів у літературних творах. Розглянемо найбільш близький до академічного жанру твір з поміж таких творів – «Таємниці самурая» (1973) О. Ратті та А. Вестбрук. Автори пишуть, що «стародавні саги, археологічні знахідки та невтомна праця антропологів, однак, свідчать про широку участь жінок у клановому та племінному житті». Це слугує аргументом про «домінантну роль жінки в історії та управлінні кланами в більшості стародавніх культур» (Bernard, 1999, с. 126). Дослідники також знаходять підтвердження домінантної ролі жінки в Японії «в національній міфології, яка традиційно акцентує перевагу Амагерасу» (Bernard, 1999, с. 127). Однак, на думку автора статті, наявність верховного жіночого божества навряд чи можна вважати реальним підтвердженням домінантного становища жінки в суспільстві. З іншого боку, підтвердженням зворотного можна назвати той факт, що японські жінки не мали права спадкування до 13 століття, їх підлегле становище по відношенню до чоловіків чітко проглядається в античній і середньовічній літературі, тому про гендерну рівність (не кажучи вже про жіноче домінування) й мови бути не могло. У середньовічній Японії, як і в багатьох інших середньовічних державах, жінки мали дуже мало соціальних ролей. Наприклад, у «Повісті про дім Тайри» можна бачити жінок, призначених для розваги чоловіків (музичні виконавці, співачки, танцівниці, улюблениці), жінок для продовження роду (дружини і знатні наречені, заручених з обраним женихом з дитинства) і черниць (які з різних причин могли стати і тими, й іншими). Як виняток, показаний тип жінки-воїна, але навіть вона не могла претендувати на рівне становище з чоловіками, тому що вони були насамперед дружинами або наложницями, залишалися ними в будь-якій ситуації і підпорядковувалися своїм чоловікам. Ось що робить Томое, героїня «Повісті про дім Тайра», коли бореться пліч-о-пліч зі своїм володарем Йосінакою Мінамото: «І тепер їх залишилося всього п'ятеро – господар і чотири васали. Томое був серед тих, хто вижив. І тоді пан Кісо сказав: «Ти жінка, тікай звідси, біжи швидко, скільки бачать твої очі! І я маю намір сьогодні загинути в бою. Але якщо мені загрожує полон, я сам закінчу своє життя і не хочу, щоб з мене сміялися: мовляв, Йосінака в останньому бою потягнув за собою жінку! – сказав він, а Томое все ще не наважувався покинути Йосінаку, але той був непохитний. «О, якби я міг зараз зустріти якогось гідного суперника! –

подумав Томое. – Хай мій пан востаннє побачить, як я вмію битися!» І з цією думкою вона зупинила коня і стала чекати своїх ворогів. В цей час несподівано з'явився знаменитий силач Морошіге Онда, уродженець землі Мусасі, а з ним і свита з тридцяти васалів. Томое поскакав до їхніх рядів, зрівняв коня з Ондой, міцно схопив його, стягнув з коня, щільно притиснув до передньої луки сідла, одним махом відрубав його голову і кинув на землю. Тоді вона скинула з себе бойові обладунки і відпустила коня на схід» (Котова-Олійник, 2009, EP).

У гендерних відносинах можна побачити центральну відмінність між Томое і Брунгільдою: «...сильніша серед жінок та, що не лякається “ні демонів ні богів”», Томое беззаперечно підкоряється своєму чоловікові, тоді як Брунгільда чинить опір Гюнтеру, попри те, що він переміг її на змагальній арені, і навіть після того, як він вже одружився з нею. Це порівняння дає змогу побачити різницю, а саме вищий ступінь відносної свободи жінки в європейському середньовіччі в порівнянні з японськими представницями так званої слабкої статі. Додаткове підтвердження тези про відносну свободу європейських жінок можна знайти в тому, що на період створення «Сун» представниці дівочої статі в Європі вже мали право «розпоряджатися майном свого коханого за період коли він не був в своїх володіннях» і «складати феодалну присягу» (Bernard, 1999, с. 92). Звісно, під цим розуміються не тільки едикти, моральні стандарти і особисті межі позиції жінок, а й їх власні психологічні орієнтації. Більш того, в цьому разі аналіз подібності образів може слугувати обстеженням або засвідчуванням обдумування всього зрізу соціальних відносин до образу в суспільстві: «неоднаковість в ступені опанування норми взаємозв'язку до образу та характеру поведінки можуть свідчити про відмінності в ступені підкорення особистості соціальним нормам і владі (так звана “авторитарна норма”» (Луценко О, 2019, с. 230). Виходячи із зазначених вище відмінностей, можна припустити, що авторитарна норма японського середньовічного суспільства була більш жорсткою, індивід був невід'ємною частиною суспільства і був дуже жорстко внутрішньо, психічно прив'язаний до установок своєї соціальної групи, стану і держави. Томое, за всієї своєї ізольованості від стандартних жіночих занять, все ж дотримується норм жіночої поведінки по відношенню до свого чоловіка і не

допускає навіть думки про непокору. Інша ситуація в європейському суспільстві, яке легше переносило, з одного боку, відхилення від традиційної норми, а з іншого – з більшою повагою ставилося до особистості. Але як тоді розглядати феномен жінок-воїнів, як не наслідок матриархату? По-перше, і в Японії, і в Європі насправді були прецеденти справжніх жінок-войовниць. Наприклад, в «Історії данців» Саксона Граматика є розповідь про норвезьких дружин, переодягнених у чоловіків, які брали участь у битві проти шведських загарбників (Chadvic, 1950, с. 400). Жінки, які виступають в такому нестандартному для них амплуа, не могли залишитися непоміченими. Цілком ймовірно, що вони послуговували прикладом для міфологізації образу жінки-воїна. По-друге, оскільки такі мотиви містяться в міфах, легендах, казках у багатьох народів, це надає можливість розглядати їх як архетип.

Залишається тільки спробувати уявити деякі можливі варіанти виникнення такого архетипу. Як один з варіантів можна припустити, що цей архетип міг виникнути на універсальній основі для будь-якого народу – різниці статей і їх взаємодії. Витоки виникнення такого архетипу можуть критися в усвідомленні самої гендерної відмінності, в сприйнятті жінки як чогось іншого, незрозумілого, чужого, а також у розумінні впливу жінки на чоловіка, його бажання і дії, які породжують підсвідомий страх перед жінкою. Згадаймо віщунів Тацита, скандинавських валькірій, індійських апсар і, нарешті, більш пізній феномен відьом, які, як правило, були жіночої статі. Про страх перед жінкою писав Зигмунд Фрейд у своїх «Нарисах з психології сексуальності»: «Там, де примітивний чоловік встановив табу, там він боїться небезпеки, і не можна заперечувати, що всі ці приписи унікати жінки виражають фундаментальний страх перед нею. Можливо, цей страх пояснюється тим, що жінка інша, не схожа на чоловіка, завжди незрозуміла і загадкова, чужа і тому ворожа. Чоловік боїться бути ослабленим жінкою, заразитися її жіночністю і, отже, бути нездатним. <...> У всьому цьому немає нічого такого, що було б застарілим, що не жило б далі серед нас» (Karlun, 2003, с. 215). Про боязнь жінок Карен також докладно пише в однойменному розділі книги «Жіноча психологія» (Price, 2019, с. 181). Самі герої епосу говорять про свої страхи, пов'язані з жінками. Так, Зігфрід з «Пісні про Нібелунгів» гово-

рять про свій страх втратити владу і контроль над жінками: «На жаль! – подумав сміливець. – Всі чоловіки пропали, Якщо я сьогодні помру тут від руки дівчини: Як тільки звістка про це розлетиться по всіх усюдах, Дружини забудуть, що ними правлять в домі» (Історичні діви-воїтельки, 2021, EP). Наприклад, Йошинака боїться сорому через ореол жіночності, який може супроводжувати його в момент смерті: «Ти ж жінка, тікай звідси, біжи швидко, куди дивляться твої очі! І я маю намір сьогодні загинути в бою. Але якщо мені загрожує полон, я сам закінчу своє життя і не хочу, щоб з мене сміялися: мовляв, Йошинака в останньому бою потягнув за собою жінку!» (Котова-Олійник, 2009, EP). Сама по собі версія походження архетипу жінки-воїна зі страху перед жінкою викликає певні сумніви хоча б тому, що страх чоловіка перед жінкою в Європі актуалізувався лише в міському середовищі ближче до 16 століття. Однак вона може бути цікава при розгляді владних позицій чоловіка по відношенню до жінки в суспільстві, тобто у вигляді страху чоловіка втратити контроль.

Отже, після проведеного аналізу образів жінок-воїниць, середньовічних героїчних билин таких як: «Повість про дім Тайра», «Пісня про Нібелунгів», а також серіалу «Парія некус» з всесвіту «Warhammer 40000», можна виділити основні відмінності між цими образами, які, в свою чергу, свідчать про гендерні норми, ментальні установки і рамки поведінки жінок в досліджуваних суспільствах та екранному мистецтві. Виявлені відмінності в ступені підпорядкування нормі статевих поведінки свідчать про фактичні відмінності в ступені підпорядкування індивіда соціальним нормам і авторитету. Порівняння виявляє відносну свободу жінок в європейському середньовіччі в порівнянні з японськими жінками. Зважаючи на це, було висловлено припущення про наявність в японському середньовічному суспільстві більш жорсткого авторитарного менталітету. В рамках всебічного порівняльно-історичного аналізу культур войовничих класів Японії та Німеччини порівняння образів жінок-воїниць підкріплює припущення, що в середньовічній Японії індивід був невід'ємною частиною суспільства й був дуже тісно внутрішньо, психічно прив'язаний до установок своєї соціальної групи, класу і держави. Джерельний матеріал демонструє, що навіть жінка-воїн в японській літературі та екранному мис-

тецтві, за всієї нетипової природи свого заняття, все ж дотримується загальних норм жіночої поведінки по відношенню до свого чоловіка. З іншого боку, європейське суспільство легше переносило відхилення від традиційної норми і з більшою повагою ставилося до особистості.

Джерела та література

- Зубавіна І. (2022). Актуалізація архетипу діви-воїтельки в кінематографі України початку XXI століття. Сучасне мистецтво: зб. наук. праць, № 18. С. 19-26.
- Історичні діви-воїтельки, прекрасні та смертоносні. Стаття: вебсайт. *Арміяinform*. Україна. 2021. URL: <https://armyinform.com.ua/2021/02/11/istorychni-divy-voyitelky-prekrasni-ta-smertonosni/> (дата звернення: 03.12.2024)
- Котова-Олійник, С. В. (2009). Візуальні репрезентації гендеру в культурі: теоретичні та методологічні підходи до вивчення проблеми. *Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка*, № 47. С. 27-32. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3453> (дата звернення: 20. 07.2024)
- Луценко, О. (2019). Філософія та культура статі: гендерний аналіз. Суми: ФОП Цьома С. П. 350 с.
- Соболь, О. (2012). Суспільно-політичне становище жінки в епоху Європейського Середньовіччя. *Вісник Львівського університету. Серія «Філософські науки»*. Вип. 15. С. 112-119.
- Bernard, A. (1999). *Guerre et Violence. Histoires*. Hachette Litteratures. 452 p.
- Campbell, Brian (2015). «legion». *Oxford Research Encyclopedia of Classics*. Oxford University Press.
- Chadwick, N. K. (1950). Porgeror Holgabruor and the trolla ping: a note on sources. *The Early Cultures of North-West Europe* (H. M. Chadwick Memorial Studies). Edited by Sir Cyril Fox and Bruce Dickins. Cambridge. P. 395-418.
- Karlyn, Kathleen Rowe. (2003)/ *Scream, Popular Culture, and Feminism's Third Wave: 'I'm Not My Mother'.* *Genders: Presenting Innovative Work in the Arts, Humanities, and Social Sciences*, Nr. 38. P. 212-220.
- Price, N. (2019). Viking warrior women? Reassessing Birka chamber grave Bj. *Antiquity*. Vol. 93, Nr. 367. P. 181-198. DOI: <https://doi.org/10.15184/aqy.2018.258>

References

- Zubavina, I. (2022) Aktualizatsiia arkhetypu divy-voitelky v kinematohrafii Ukrainy pochatku XXI stolittia [Actualization of the warrior maiden archetype in Ukrainian cinema of the beginning of the 21st century]

- Zbirnyk naukovykh prats Suchasne mystetstvo*, Nr. 18. S. 19-26.
- Istorychni divy-voitelky, prekrasni ta smertonosni. [Historical virgin warriors, beautiful and deadly]. (2021) Ctattia.: veb-sait. Armiiainform. Ukraina. Retrieved from: <https://armyinform.com.ua/2021/02/11/istorychni-divy-voyitelky-prekrasni-ta-smertonosni/> (data zvernennia: 03.12.2024) [in Ukrainian]
- Kotova-Oliinyk, S. V. (2009) Vizualni reprezentatsii genderu v kulturi: teoretychni ta metodolohichni pidkhody do vyvchennia problem [Visual representations of gender in culture: theoretical and methodological approaches to the study of the problem]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu im. Ivana Franka*, Nr. 47. S. 27-32. Retrieved from: <http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3453> (data zvernennia: 20. 07.2024) [in Ukrainian]
- Lutsenko, O. (2019). Filosofiia ta kultura stati: hendernyi analiz. [Philosophy and culture of sex: a gender analysis] Sumy: FOP Tsoma S. P. 350 s. [in Ukrainian]
- Sobol, O. (2012) Suspilno-politychne stanovyshe zhinky v epokhu Yevropeiskoho Serednovichchia [Socio-political position of women in the era of the European Middle Ages]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia «Filosofski nauky»*. Vyp. 15. S. 112-119. [in Ukrainian]
- Bernard, A. (1999). Guerre et Violence dans la Grece Antique. Histoires. Hachette Litteratures 452 s. [in Ukrainian]
- Campbell, Brian (2015-07-06). «legion». *Oxford Research Encyclopedia of Classics*. Oxford University Press.
- Chadwick, N. K. (1950). Porgerðr Hölgabrúðr and the trolla ping: a note on sources. *The Early Cultures of North-West Europe* (H. M. Chadwick Memorial Studies). Edited by Sir Cyril Fox and Bruce Dickins. Cambridge. P. 395-418. [in English].
- Karlyn, Kathleen Rowe. (2003). Scream, Popular Culture, and Feminisms Third Wave: Im Not My Mother. *Genders: Presenting Innovative Work in the Arts, Humanities, and Social Sciences*, Nr. 38. P. 212-220. [in English]
- Price, N. (2019). Viking warrior women? Reassessing Birka chamber grave Bj. *Antiquity*. Vol. 93, Nr. 367. P. 181-198. DOI: <https://doi.org/10.15184/aqy.2018.258> [in English].

Kurbanov George

The female warrior in Asian and European culture: modern screen projections of the portrait

Abstract. The article is devoted to the study of the image of a female warrior in Asian cinema and animation, and its manifestation in knightly types of literature and art. **The purpose** of the article is to study the role of a female warrior in culture and art, to describe the socio-cultural significance of the image of a female heroine in cinema and literature through the eyes of such animation and film directors as Paul Francis and Hayao Miyazaki, as well as scholars Christian Anderson and Adele Westbrook. **Research methods.** In developing the topic, a comparative method was used, which is necessary for studying the art historical and cultural aspects of this issue. The article uses methods of systematization and generalization to argue for the uniqueness of the phenomenon of using the image of a female warrior not only in Eastern mythology and culture, but also in Western examples of cultural heritage in the Middle Ages and today. Based on cinematic material, the specifics of the Asian and European view of the image of a female warrior are analyzed, its relevance to the latest contexts of Japanese underground culture is emphasized, the reasons for the popularity of the image not only in Japan itself, but also beyond its borders. The article characterizes the features of the image, the difference from the Western view of the image, introduces diversification and comparative characteristics of various models of the image, and explores the principles of its rapid development in the screen art of countries such as Japan and European countries through the prism of historical retrospective. A separate link in the article is also touched upon by Scandinavian mythology and the prism of modern variations of the problem of female warriors. The article examines different versions of the emergence of the image of a female warrior. **The scientific innovation** of the study lies in the consideration of new variations of the image of a female warrior using modern scientific tools, in particular, with the introduction of a comparative method, which makes it possible to compare the ways of strengthening and evolving the image of female warriors in the art of Japan and developed Western countries, to articulate the differences between the Japanese version of the image and the incarnations of female knights in Western animated films, and to identify certain features of its variations and far-sighted

views of its possible further development. **Conclusions.** The article describes the sources under study and justifies their choice for this topic. The article reveals similarities and differences in the images found in the sources, and attempts to establish the reasons for the identified similarities and differences and analyze them. The article also attempts to consider the image of a female warrior from the cultural-historical, psychological, gender, and social aspects. The article examines and compares the images of female warriors in two medieval heroic epics: «The Tale of the House of Taira», «The Song of the Nibelungs» and the modern interpretation of the female warrior in the animated series released in 2023: «Pariah Nexus». The article examines not only the development of the image of the female warrior as a separate figurative phenomenon, but also the problems of gender equality in culture looking at the option of consideration audiovisual works and the literary epic. The article examines the historical differences in the development of the image of the female warrior in the period of medieval Japan and medieval Europe based on the analysis of the sources of the literary epic.

Keywords: Warhammer, medieval literature, epic poem, female warrior, Japan, Scandinavia, gender model, female knight.

УДК 791.635:792.028.3](045)

ORCID: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0009-0006-0009-9401>

DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332821

Івашечкіна Марія Володимирівна,
аспірантка кафедри режисури телебачення.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Mariia Ivashechkina,
Postgraduate student of the Television Directing
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
Theatre, Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

ТЕХНІКИ ОПРАЦЮВАННЯ «ТІЛЕСНОЇ ВИРАЗНОСТІ» ЯК ЕЛЕМЕНТ ПСИХОФІЗИЧНОГО ТРЕНІНГУ АКТОРА В КОНТЕКСТІ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

Анотація. *Мета статті* – дослідити особливості тілесної виразності як ключового елемента психофізичного тренінгу актора в контексті аудіовізуальних мистецтв. Адже у сучасному аудіовізуальному просторі саме тіло актора виступає головним носієм емоційної правди, психологічної глибини та комунікативної виразності. Актор повинен володіти своїм тілом як точним інструментом для вираження характеру персонажа, його емоційного стану та взаємодії з простором. Розглянуто методики розвитку фізичної експресії актора, зокрема систему рухового аналізу Рудольфа Лабана, метод Моше Фельденкрайза, танцювально-рухову терапію та імпровізаційні техніки, що сприяють формуванню кінематографічного образу. **Методологія дослідження.** Використано аналітичний метод для вивчення теоретичних основ тілесної виразності актора, а також методи систематизації та узагальнення для встановлення зв'язків між тілесним вираженням, психофізичним тренінгом і особливостями кіномистецтва. **Наукова новизна** дослідження. Вперше детально розглянуто взаємозв'язок між тілесною експресією актора та специфікою аудіовізуального мистецтва, а також вплив психофізичних тренувальних методик на розширення виразних можливостей актора в кіно. Проаналізовано особливості адаптації театральних технік тілесності до екранного середовища, що відкриває нові перспективи в роботі режисера з актором. **Висновки.** Визначено значення тілесної виразності як фундаментального компонента акторської майстерності в аудіовізуальному просторі. Обґрунтовано ефективність психофізичних методик для розвитку кінематографічного образу, що дає змогу акторам і режисерам глибше працювати над створенням багатовимірних персонажів у кіно.

Ключові слова: психофізичний тренінг, акторська майстерність, тілесна виразність, кінематограф, екранний образ, аудіовізуальне мистецтво.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Акторське мистецтво охоплює два ключові виміри – сценічний та екранний, кожен з яких має свої виразні особливості, однак обидва спираються на спільну основу – фізичну виразність актора. У сучасному аудіовізуальному просторі саме тіло актора виступає головним носієм

емоційної правди, психологічної глибини та комунікативної виразності. Особливої актуальності це питання набуває в умовах розвитку екранних мистецтв, де зростає увага не лише до пластики руху, жестів, міміки та тілесної динаміки, а й до більш тонких аспектів, таких як темпоритм, мікрОВИРАЗИ, кінестетична взаємодія з простором і партнерами.

Тоді як театральна сцена дає можливість більшої узагальненості й символізму у виразних жестах, екран вимагає надзвичайної точності, нюансованості й внутрішньої наповненості кожного тілесного жесту. Таким чином, фізична виразність актора перетворюється на універсальний засіб створення персонажа, незалежно від формату – сценічного чи екранного. Водночас в українському професійному середовищі системна увага до методичного вивчення тілесної експресії актора в умовах екранного простору досі залишається в процесі дослідження.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю формування сучасного підходу до підготовки актора нового типу – такого, що володіє не лише голосом і психотехнікою, а й тілом як цілісним інструментом образотворення. Такий підхід відкриває нові можливості для вдосконалення акторських методик у кіно- та телевізійній сфері, а також сприяє глибшому розумінню природи акторської виразності в сучасному культурному контексті.

Мета статті:

- Визначити значення тілесної виразності для формування переконливого екранного образу;
- Проаналізувати сучасні методики розвитку фізичної експресії актора;
- Дослідити потенціал системи рухового аналізу Рудольфа Лабана у контексті акторської підготовки для кіно та телебачення;
- Розглянути можливості методу Моше Фельденкрайза у подоланні тілесних затисків і розвитку усвідомленості руху;
- Оцінити ефективність танцювально-рухової терапії як інструменту для роботи з психоемоційним станом актора;
- Дослідити імпровізаційні техніки як засіб розкриття індивідуальної пластичності та емоційної свободи.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

У сучасному акторському мистецтві зростає інтерес до тілесної виразності як ключової складової професійної підготовки актора, особливо в контексті аудіовізуальних мистецтв. Це зумовлено потребою у створенні автентичних, глибоких і пластично точних екранних образів. Теоретичне підґрунтя тілесного тренінгу розвивається у міждисциплінарному полі, що поєднує акторські практики, тілесно-орієнтовану терапію, нейропсихологію та педагогіку.

У дослідженні М. Фельденкрайза втілено концепцію руху як засобу розвитку свідомості та внутрішньої свободи. Його методика акцентує увагу на усвідомленні власного тіла через м'язову практику, що дає змогу акторам зняти м'язові затиски, гармонізувати тілесні імпульси та досягти більшого контролю над мікрОВИРАЗАМИ й пластичною. Цей підхід поглиблюється в українських наукових розвідках Т. Черноус і В. Каламажа (2022), де досліджується вплив тілесного досвіду на емоційний інтелект.

Питання невербальної комунікації розглядається у дослідженні В. Волчукової (2008), яка акцентує увагу на танцювально-руховій терапії як способі розвитку чуттєвого апарату людини. Через пластичну імпровізацію та роботу з простором актори можуть навчитися точно передавати внутрішні стани персонажа без слів, що особливо важливо в умовах крупного плану в кіно. У праці Р. Ніколенка (2020) аналізується еволюція тілесної виразності актора у XX – початку XXI століття. Автор простежує зміну підходів до сценічної пластики: від класичної риторичної тілесності до психологічно заглиблених, імпровізаційних форм. Це надає підстави для обґрунтування актуальності включення тілесних технік у підготовку актора до роботи. О. Абрамович і А. Кудренко (2019) наголошують на сценічній пластичності як чиннику цілісного акторського образу. У дослідженні описано практичні методики формування рухового малюнка ролі.

Звісно, детально систему психофізичного тренінгу розробляв і Лесь Курбас. У його напрацюваннях тіло актора розглядається не як інструмент виконання, а як живий, свідомий провідник творчого імпульсу. Курбас одним із перших в українській театральній практиці акцентував увагу на тілесності як на джерелі сценічної правди та виразності. Його підхід до акторської майстерності випередив час і відкриває нові перспективи для застосування в екранному мистецтві, де кожен тілесний мікроімпульс фіксується камерою.

Ключові елементи тілесної виразності в системі Курбаса:

Фізична мобільність як основа пластичності.

Через гімнастику, танцювальні елементи, акробатику та роботу з ритмом Курбас розвивав тілесну свободу актора, необхідну для органічного існування в сценічному чи екранному просторі. Така підготовка допомагає актору реагувати тілом без

затримки, виявляти внутрішній стан через рух і жест природно та переконливо.

Робота з внутрішнім імпульсом через рух. Тіло в системі Курбаса – це «думка в русі», воно не ілюструє емоцію, а її народжує. Саме цей принцип лежить в основі тілесної достовірності актора на екрані, де жоден рух не може бути випадковим чи формальним.

Тілесне усвідомлення. Курбас акцентував на розвитку тілесної чутливості: увага до постави, балансу, центру тяжіння, напрямку руху, дрібних м'язових реакцій. Це критично важливо в аудіовізуальних мистецтвах, де камера фіксує найменші зміни у міміці й поставі.

Гармонія між тілом і психікою. Вправи Курбаса сприяють гармонізації тілесного і ментального, що дає змогу актору бути не просто «видимим», а й «відчутим» глядачем. У кадрі це транслюється в автентичність образу, щільність присутності актора.

Таким чином, сучасні дослідження підтверджують актуальність тілесно орієнтованих практик для розвитку акторської майстерності в аудіовізуальному просторі. Вони демонструють той факт, що виразність тіла є не лише технічним компонентом, а й глибоко психологічною складовою акторського існування, яка формує основу для створення переконливого екранного образу.

Виклад основного матеріалу. В історичному контексті тілесна виразність актора змінювалася відповідно до естетичних норм часу. У театрі античності актори використовували умовні рухи та маски для передавання емоцій на великих відстанях. У класичному театрі епохи Відродження тіло актора набуло більшої свободи й виразності, що знайшло відображення у комедії дель арте, придворному театрі та пантомімі. У XIX столітті реалізм і натуралізм привнесли новий акцент у психологічну достовірність рухів.

З появою кінематографа на початку XX століття тілесна виразність акторів зазнала серйозної трансформації. Німе кіно вимагало гіперболізованих жестів і міміки через відсутність звуку. Але з появою звукового кіно та розвитком монтажу роль тілесності почала змінюватися: акторам довелося адаптувати свою гру до крупних планів, камери та монтажних рішень, що давали можливість передавати емоції через мікрожести та тонкі зміни виразу обличчя.

У сучасному акторському мистецтві тілесність реалізується в різних напрямках:

– *Реалістичний театр і кіно* використовують тіло для передачі життєвої достовірності персонажа, його віку, соціального статусу, емоційного стану. У театрі це досягається через природну взаємодію з простором, а в кіно – через точне опрацювання рухів у межах кадру та підлаштування під монтажні рішення;

– *Фізичний театр і кіноекспресіонізм* будуються на активній тілесній експресії, де рух стає основним засобом виразності. У кіно це особливо помітно в стилізованих жанрах, таких як експресіоністичне кіно, німий фільм або сучасні артхаусні експерименти;

– *Пластичний театр, пантоміма і невербальне кіно* акцентують увагу на символічній виразності тіла. У кіно прикладом такого підходу є роботи Чарлі Чапліна, Жака Таті, а також сучасні безсловесні візуальні наративи;

– *Перформанс і експериментальний кінематограф* досліджують межі тілесності, розширюючи її значення через взаємодію з простором, глядачем або кінематографічними засобами.

Таким чином, у процесі створення екранного образу тіло актора виконує багатофункціональну роль. Воно не лише забезпечує фізичну присутність персонажа, а й виступає ключовим інструментом драматургії, передаючи смислові й емоційні нюанси. Якщо в театрі тілесність проявляється через повноцінну пластичну гру на сцені, то в кіно вона адаптується до кінематографічних засобів, таких як крупний план, монтаж, освітлення й операторська робота.

Фізична підготовка актора є фундаментальним аспектом його професійної майстерності. Вона не лише розвиває витривалість, координацію та гнучкість, а й формує усвідомлення власного тіла як головного виразного інструменту. У сценічному та екранному мистецтві акторові необхідно не просто володіти тілом, а й розуміти принципи його руху, керувати енергією та виразністю кожного жесту. Саме тому багато театральних шкіл і систем акторської підготовки включають спеціальні фізичні тренування, спрямовані на розвиток тілесної свідомості, пластичності та контролю над рухами.

Серед найвпливовіших методик, що застосовуються в акторській підготовці, особливе місце посідають система рухового аналізу Рудольфа Ла-

бана та метод Фельденкрайза. Вони допомагають акторам глибше усвідомити власне тіло, розширити діапазон фізичної виразності та гармонізувати рух у просторі.

Рудольф Лабан, видатний хореограф і дослідник руху, розробив унікальну систему аналізу рухів, яка широко застосовується не лише в танці та театральному мистецтві, а й у кінематографі. Його метод базується на чотирьох основних параметрах руху:

Простір – напрямок, у якому рухається тіло (прямолінійний, криволінійний, хаотичний тощо);

Час – швидкість і ритм руху (повільний, раптовий, розтягнутий у часі);

Вага – відчуття тяжкості або легкості руху (наприклад, легкі, невагомні рухи або важкі, обтяжені);

Потік – ступінь контролю та безперервності руху (вільний або обмежений).

«Згідно з теорією Р. Лабана, рух людини відображає певні аспекти її особистості, а фактори категорії “зусилля” є основними засобами прояву усвідомлених і неусвідомлених внутрішніх імпульсів та енергії в русі» (Черноус, Каламаж, 2022, с. 130-138).

У контексті акторської гри система Лабана допомагає розширити виразні можливості тіла, розвинути усвідомлення руху та пластичну імпровізацію. Завдяки його методиці актори можуть більш точно передавати психологічний стан персонажа через характер рухів, працювати з ритмом і динамікою сценічної дії, а також адаптувати свої рухи відповідно до просторових умов кінокадру.

Наприклад, у кіно система Лабана може допомогти акторові знайти унікальну фізичну стилістику персонажа, підлаштувати рухи під вимоги операторської роботи (наприклад, для плавних або уривчастих рухів у кадрі), а також більш ефективно використовувати кінематографічний простір.

«Згідно з методологічною основою, система форм та зусиль Лабана розглядає рух як багатофакторний феномен, що вміщує у собі ставлення людини як до самої себе, так і до оточення. Система форм і зусиль Лабана дозволяє розпізнавати та ідентифікувати комбінації різних змінних, за рахунок яких один і той самий жест може інтерпретуватись як сильний та вагомий або ж слабкий та невпевнений» (Черноус, Каламаж, 2022, с. 130-138).

Якщо розглядати рух як одну із основних складових психофізичного тренінгу, то слід звернутися до понять «танець» і «танцювальна терапія».

Щоб краще зрозуміти значення терміна «танцотерапія», слід звернути увагу на поняття «терапія», яке включає в себе процес лікування, зцілення та підтримки. Існує три основні підходи до трактування терапії в контексті танцювальної терапії: лікування як усунення симптомів, зцілення як досягнення гармонії та цілісності, підтримка та супровід у процесі особистісного розвитку.

Хоча танець і танцотерапія мають спільні терапевтичні механізми, вони не є повністю ідентичними, а іноді можуть навіть мати протилежні впливи. Основні терапевтичні ефекти танцю включають дві ключові особливості: по-перше, здатність руху стати засобом вираження емоцій і переживань, а по-друге, можливість трансформації тілесного та рухового сприйняття особистості під час освоєння нових рухових патернів.

«Різні категорії руху – простір, час, вага, течія є метафорами головних життєвих тем особистості. Інші теми, які досліджуються в танцотерапії – контакт, довіра, лідер, опір, співробітництво та ін. Таким чином, танець може бути творчим засобом вираження й сприйняття складних емоцій і почуттів, розкриттям нових можливостей і якостей. Танцотерапія дозволяє краще зрозуміти взаємозв'язок внутрішнього життя людини з його втіленням у танці» (Волчукова, 2008, с. 16-20).

Методи танцювально-рухової терапії (ТРТ) можуть застосовуватися в різних психотерапевтичних підходах, оскільки вони не є жорстко прив'язаними до конкретної теорії свідомості. Натомість, ці техніки слугують інструментом для глибшого доступу до взаємозв'язку між тілом і свідомістю, даючи змогу досліджувати та інтерпретувати різні рівні особистісного досвіду.

Танцотерапія як психофізичний тренінг допомагає інтегрувати емоційні переживання через рух, сприяючи усвідомленню поведінкових патернів, міжособистісних взаємодій і внутрішніх станів. Вона розкриває природну мінливість і безперервність процесів, які є основою будь-якого людського досвіду.

Однією з ключових особливостей танцотерапії є орієнтація на безпосереднє тілесне переживання, що зменшує вплив когнітивних спотворень і раціоналізацій. Завдяки цьому в терапевтичному процесі стає можливим усвідомлення тих аспектів досвіду, які раніше були витіснені, спотворені або ігноровані, що сприяє їх інтеграції у психофізичну цілісність особистості.

Практичним застосуванням напрямку танцютерапії є контактна імпровізація та техніка «пластичного наговору». Ці вправи виступають важливими інструментами у розвитку тілесної виразності актора, його психофізичної підготовки та вдосконалення невербальної комунікації. Контактна імпровізація, заснована Стівом Пекстоном у 1970-х роках, базується на принципах взаємодії через фізичний контакт, перерозподіл ваги тіла, імпульси та рівновагу. Вона не передбачає заздалегідь визначених рухів, а натомість розкриває природну тілесну динаміку, даючи можливість учасникам досліджувати власні фізичні можливості, налагоджувати довірливу комунікацію через дотик і балансування. Основними аспектами цієї техніки є робота з точкою контакту, передача імпульсів між партнерами, дослідження рівноваги та рухових можливостей у просторі, а також безперервність потоку рухів. Основні аспекти контактної імпровізації:

Взаємодія з партнером — рух відбувається через відчуття точки контакту між тілами;

Робота з вагою — балансування, передача та прийняття ваги один одного, зміна центрів тяжіння;

Просторова свідомість — дослідження можливостей руху в просторі, імпровізація відповідно до змін положення тіла;

Безперервність руху — потік рухів розгортається природно, без напруги чи силового контролю.

Доповнюючим елементом психофізичної підготовки актора є техніка «пластичного наговору», що спрямована на розкриття індивідуального рухового самовираження. Ця вправа базується на принципах імпровізаційного руху, де кожен жест виступає своєрідним «мовленням» тіла. Виконання вправи включає кілька етапів: початкове налаштування, коли актор через дихальні техніки та легкі розтягування зосереджується на власних тілесних відчуттях; розвиток рухового потоку, під час якого рухи формуються спонтанно, орієнтуючись на внутрішні імпульси та ритмічну зміну темпу, динаміки й амплітуди; інтерактивний компонент, що передбачає взаємодію з простором або партнерами у вигляді імпровізованого рухового «діалогу». Завершується вправа поступовим переходом до статички, рефлексією та аналізом пережитого досвіду.

Застосування контактної імпровізації та «пластичного наговору» у театральній і кінематографічній практиці сприяє розвитку спонтанності,

розширенню рухового діапазону актора, усвідомленню тіла як засобу виразності, зняттю тілесних блоків і напруги, а також розвитку кінестетичної емпатії.

Емпатія – це здатність актора відчувати й інтуїтивно зчитувати рухи, наміри та емоційний стан партнера через тілесну взаємодію. Вона є важливим компонентом невербальної комунікації в аудіовізуальному мистецтві, оскільки дає змогу створювати гармонійні рухові партитури, реагувати на зміни у взаємодії та працювати з імпровізаційними техніками. Розвинена кінестетична емпатія допомагає акторам «слухати» рух партнера не тільки на рівні зору, а й через тілесне сприйняття, що особливо важливо в парних або групових сценах, де важлива синхронність і гармонія руху.

Розвиток такої емпатії відбувається лише через практики парної роботи, наприклад, *контактну імпровізацію, дзеркальні вправи, техніку «пластичного наговору»*, про які вже згадувалось вище. Такі вправи навчають акторів підлаштовуватися під ритм, темп і пластику іншого, прогнозувати зміни рухів й інтуїтивно відчувати загальну динаміку сцени. Ці техніки не лише вдосконалюють пластику й координацію, а й формують глибший зв'язок між тілесними імпульсами, емоційним станом і творчим самовираженням, що є критично важливим у створенні екранного образу.

Під час виконання цих технік важливим елементом є відстежування рівня усвідомленості акторів. Доречним буде звернутися до методу Фельденкрайза.

Метод Фельденкрайза, розроблений ізраїльським ученим і терапевтом Моше Фельденкрайзом, ґрунтується на принципах нейропластичності та тілесної свідомості. Його головна ідея полягає в тому, що за допомогою усвідомленого руху можна розширити фізичні можливості, позбутися зайвих напружень і розкрити природну тілесну виразність.

На формування особистості Моше Фельденкрайза та основ його методу вплинуло поєднання різноманітних філософських і наукових напрямів. У різні періоди свого життя він вивчав концепції вищої нервової діяльності, запропоновані Іваном Павловим, психоаналітичну теорію Зигмунда Фрейда, методи самонавіювання Еміля Кюе, а також автогенне тренування, розроблене Йоганном Шульцом. Вагому роль у практичному становленні власного підходу відіграли багаторічні заняття та

викладання бойових мистецтв Сходу, зокрема джиу-джитсу та дзюдо. Деякі дослідники зазначають, що ідеї, закладені в методі Фельденкрайза, мають спільні риси з традиційними східними системами саморозвитку, включаючи дзен-практики, що спрямовані на самоспоглядання і глибоке самопізнання.

Основні принципи методу Фельденкрайза:

Органічний рух – актор вчиться рухатися максимально природно, без зайвого напруження чи форсування;

Тілесне усвідомлення – через м'які, неквапливі вправи актор починає краще відчувати власне тіло, його центр, баланс і можливості;

Зв'язок між рухом і мисленням – рух сприймається не механічно, а як частина внутрішнього процесу, що впливає на емоційний стан і акторську гру.

Практика методу Фельденкрайза допомагає акторам позбутися фізичних блоків і напруження, що є особливо важливим як у театрі, так і в кіно. У театральному контексті це дає змогу працювати з тілесною пластикою вільніше, а в кіно – знаходити природність і тонкість рухів, що особливо важливо в роботі з крупними планами.

«Єдність розуму і тіла – це об'єктивна реальність, ці сутності не є просто пов'язаними одна з одною, вони є нероздільним цілим. Існує функціонування нервової системи всередині, і це функціонування має два аспекти. Якщо ви слухаєте кого-небудь, ви бачите моторний аспект і також сприймаєте психічний аспект (зміст слів) <...> Мозок не може думати без моторних функцій. Будь-яка зміна нервової системи виразно транслюється через зміну взаємного відношення, постави та стану м'язів» (Feldenkrais, 1972, с. 173).

Важливим аспектом застосування цього методу є уникнення посилення болю чи дискомфорту під час виконання вправ. Це пов'язано з особливістю м'язово-нервової системи, за якою підвищення м'язового напруження є автоматичною, рефлекторною відповіддю на больові або неприємні пропріоцептивні відчуття. Крім того, за концепцією М. Фельденкрайза, як фізичний, так і емоційний біль є одним із основних факторів, що призводять до втрати людиною правильного відчуття власного тіла та сприйняття себе.

Для визначення рівня усвідомлення і якості руху слід звернути увагу на зворотність його напрямку. Контрольоване здійснення руху дає можливість здійснити раптову зупинку, або заміну

руху. «У той самий час існують рухи, які не є зворотними, оскільки не є усвідомленими. До них належать рухи, скоєні рефлекторно, тремтіння, спазми» (Feldenkrais, 2010, с. 230).

Використання даного методу є одною із основних технік роботи над пропріоцепцією. Пропріоцепція – це здатність організму сприймати положення, рух і стан напруги або розслаблення власного тіла без використання зору чи слуху. Це внутрішнє відчуття просторового положення кінцівок, рівноваги, координації та сили, що дає можливість рухатися плавно та свідомо. В екранному мистецтві добре розвинена пропріоцепція є критично важливою, адже актор повинен володіти своїм тілом як точним інструментом для вираження характеру персонажа, його емоційного стану та взаємодії з простором.

Функціонування пропріоцептивної системи забезпечується спеціальними рецепторами, розташованими в м'язах, сухожиллях і суглобах. Вони постійно передають інформацію до центральної нервової системи, допомагаючи мозку корегувати рухи, баланс і положення тіла.

Основними елементами цієї системи є:

М'язові веретена – реагують на ступінь розтягнення м'яза, регулюючи силу його скорочення;

Тендонні органи Гольджі – аналізують напруження у сухожиллях, запобігаючи надмірному перерванню;

Вестибулярний апарат – контролює рівновагу та орієнтацію в просторі.

У кінематографічній практиці пропріоцепція забезпечує:

Точність руху – актор може з високою точністю відтворювати задані рухи, не покладаючись на дзеркала чи візуальну перевірку;

Контроль балансу – дає змогу утримувати рівновагу навіть у складних фізичних позиціях, що важливо для руху в кадрі, акробатики або бойових сцен;

Свідоме керування тілом – актор може зчитувати напругу та розслаблення у власному тілі, адаптуючи рух відповідно до характеру персонажа чи емоційного стану;

Автентичність і природність пластики – виразність руху стає більш точною, інтуїтивною, що особливо важливо при роботі з кінокамерою, де навіть найменші тілесні нюанси мають значення.

Добре розвинена пропріоцепція дає можливість акторові точно позиціонувати себе у кадрі,

не виходячи за його межі, та зберігати стійкість під час роботи з рухомою камерою.

Окрім методу Фельденкрайза, розвиток пропріоцепції базується на спеціальних фізичних і сенсорних вправах, які підвищують здатність актора контролювати власне тіло без опори на зовнішні орієнтири. Серед найбільш ефективних методик можна виокремити:

– Балансувальні вправи – використання нестійких поверхонь (балансувальні подушки, дошки, батути), вправи на одній нозі, ходіння із заплющеними очима допомагають покращити контроль рівноваги;

– Уповільнені рухи – виконання звичних рухів у сповільненому темпі сприяє глибшому усвідомленню кожного м'язового скорочення;

– Ізольовані рухи – окреме пропрацювання різних частин тіла (наприклад, рух плечей без зміни положення голови) допомагає навчитися диференціювати м'язову активність;

– Контактна імпровізація – взаємодія з партнером через дотик і баланс сприяє розвитку чутливості до зовнішніх впливів і зміни рівноваги.

Висновки. Тілесна виразність актора є одним із найважливіших елементів його професійної майстерності, що безпосередньо впливає на створення сценічного та екранного образу. У сучасному кінематографі та аудіовізуальному мистецтві загалом тілесність актора виконує не лише роль засобу передачі емоцій, а й стає інструментом драматургічного вираження, що дає змогу глибше розкривати характер персонажа, його внутрішні конфлікти та взаємодію з простором.

Дослідження показало, що розвиток тілесної експресії актора можливий завдяки застосуванню спеціалізованих психофізичних тренінгів, які допомагають не лише покращити координацію, баланс та пластику, а й впливати на емоційну виразність через усвідомлення руху. Методи Рудольфа Лабана та Моше Фельденкрайза, танцювальна терапія, контактна імпровізація й техніка «пластичного наговору» сприяють формуванню індивідуального рухового почерку актора, що є особливо важливим у кіно, де значення мають навіть найменші тілесні нюанси.

Одним із ключових аспектів тілесної виразності є розвиток кінестетичної емпатії, яка надає акторам можливість краще відчувати партнера в сцені, прогнозувати його рухи та гармонійно взаємодіяти у просторі. Це має критичне значен-

ня для роботи в кадрі, оскільки вимагає високого рівня синхронізації та природності навіть у найскладніших сценах.

Також було виявлено, що психофізичні техніки не лише розширюють руховий діапазон актора, а й допомагають працювати з тілесними блоками та напруженням, що є наслідком емоційного або психологічного впливу. Використання аналітичних методів тілесно-орієнтованої психотерапії у підготовці актора відкриває нові можливості у створенні автентичних і багатовимірних персонажів, адже фізичний стан тісно пов'язаний із емоційним вираженням і поведінковими особливостями.

Отже, тіло актора в кінематографі – це не просто засіб комунікації, а повноцінний художній інструмент, що формує зміст екранного образу. Результати дослідження підтверджують, що глибоке усвідомлення та цілеспрямований розвиток тілесної виразності є необхідними умовами для досягнення високого рівня акторської майстерності. Використання психофізичних тренінгів дає змогу акторам удосконалювати свої навички, адаптуватися до специфіки кіновиробництва та працювати над більш виразними й правдивими образами.

Таким чином, матеріали статті можуть слугувати теоретичною та практичною основою для подальших досліджень у сфері акторської підготовки та кіномистецтва. Надалі перспективним напрямом вивчення є інтеграція психофізичних технік у систему мистецької освіти, а також розробка адаптованих методик тілесної роботи для різних акторських шкіл і кінематографічних жанрів.

Джерела та література

- Абрамович, О. О., Кудренко, А. А. (2019). Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва. *Молодий вчений*, № 9(1). С. 133-136.
- Волчукова, В. М. (2008). Розвиток невербальної комунікації на прикладі танцювально-рухової терапії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Вип. 10. С. 16-20.
- Ніконенко, Р. (2020). Тілесна виразність актора у теоретичних поглядах та сценічній практиці ХХ – початку ХХІ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Вип. 3. С. 280-285.
- Черноус, Т., Каламаж, В. О. (2022). Тілесно-руховий чинник музичного впливу на рефлексивний компонент емоційного інтелекту (на прикладі майбутніх учителів початкових класів). *Вісник Львівського університету. Серія «Психологічні науки»: зб. наук. праць*. С. 130-138.

- Feldenkrais, M. (1972). *Awareness through movement: Health exercises for personal growth*. New York: Harper & Row.
- Feldenkrais, M. (2010). *Embodied wisdom: The collected papers of Moshé Feldenkrais* (E. Beringer, Ed.). Berkeley, CA: North Atlantic Books.
- Nikonenko, R. (2020). Tilesna viraznist aktora u teoretichnih poglyadah ta stsenichniy praktitsi XX – pochatku XXI st. [The actor's bodily expressiveness in theoretical concepts and stage practice of the 20th – early 21st century]. *Visnik Natsiionalnoyi akademiyi kerivnih kadriv kulturi i mistetstv*. Vyp. 3. S. 280-285.
- Chernous, T., & Kalamazh, V. O. (2022). Tilesno-ruhoviy chinnik muzichnogo vplivu na reflektivniy komponent emotsiyного intelektu (na prikladi maybutnih uchiteliv pochatkovih klasiv) [The bodily-motor factor of musical influence on the reflective component of emotional intelligence (on the example of future primary school teachers)]. *Visnik Lvivskogo universitetu. Seriya «Psihologichni nauki»: zb. nauk. prats*. S. 130-138.

References

- Abramovich, O. O., & Kudrenko, A. A. (2019). Stsenichna plastika v konteksti suchasnogo aktorskogo mistetstva [Stage movement in the context of contemporary acting art]. *Molodiy vcheniy*, Nr. 9(1). S. 133-136.
- Volchukova, V. M. (2008). Rozvitok neverbalnoyi komunikatsiyi na prikladi tantsyuvalno-ruhovoyi terapiyi [Development of nonverbal communication using the example of dance-movement therapy]. *Visnik Harkivskoyi derzhavnoyi akademiyi dizaynu i mistetstv*. Vyp. 10. S. 16-20.
- Feldenkrais, M. (1972). *Awareness through movement: Health exercises for personal growth*. New York: Harper & Row.
- Feldenkrais, M. (2010). *Embodied wisdom: The collected papers of Moshé Feldenkrais* (E. Beringer, Ed.). Berkeley, CA: North Atlantic Books.

Mariia Ivashchekina

Techniques for enhancing «Body Expression» as a component of an actor's psychophysical training in audiovisual arts

Abstract. Purpose. To explore the characteristics of physical expressiveness as a key component of the actor's psychophysical training in the context of audiovisual arts. In the contemporary audiovisual environment, the actor's body functions as the primary vehicle of emotional truth, psychological depth, and communicative expressiveness. The actor must possess full control of their body as a precise instrument for conveying the character's nature, emotional state, and interaction with space. The study examines various methods for developing an actor's physical expressiveness, including Rudolf Laban's movement analysis system, Moshe Feldenkrais' method, dance-movement therapy, and improvisational techniques that contribute to the creation of a cinematic image. **Research Methodology.** The study employs an analytical approach to examine the theoretical foundations of an actor's bodily expressiveness and utilizes methods of systematization and generalization to establish connections between physical expression, psychophysical training, and the specifics of cinematic art. **Scientific Novelty** of the Research. For the first time, the interrelation between an actor's bodily expressiveness and the specifics of audiovisual art is examined in detail, as well as the impact of psychophysical training methods on expanding an actor's expressive capabilities in cinema. The study analyzes the adaptation of theatrical techniques of bodily expression to the screen environment, opening new perspectives for director-actor collaboration. **Conclusions.** The research highlights the significance of bodily expressiveness as a fundamental component of acting in the audiovisual space. The effectiveness of psychophysical techniques in developing a cinematic character is substantiated, allowing actors and directors to deepen their work in creating multidimensional and complex characters on screen.

Keywords: psychophysical training, acting, bodily expression, cinematography, screen image, audiovisual art.

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 University of Theatre, Cinema
and Television, Kyiv, Ukraine

ІНТЕРАКТИВНІСТЬ У КІНОМИСТЕЦТВІ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Анотація. У цифрову епоху розвиток кіномистецтва дедалі частіше відбувається на перетині технологій і глядацького досвіду. Інтерактивне кіно, як нова форма аудіовізуального мистецтва, набуває популярності, але все ще викликає суперечки щодо своєї ефективності. Поява нового типу «глядача-учасника» відкриває нові перспективи, але водночас потребує нових підходів до режисури, які поєднують традиційні форми з інноваційними технологіями. **Мета статті** полягає у висвітленні інтерактивних елементів як засобів посилення глядацького залучення в кіномистецтві, визначенні причин обмеженої ефективності інтерактивного кіно порівняно з традиційними формами, а також окресленні можливостей та обмежень застосування інтерактивних технологій, зокрема в освітньому медіасередовищі. Розглядається використання інтерактивності як режисерського інструменту, здатного впливати на глядацьке сприйняття. Особливу увагу приділено причині, чому інтерактивне кіно, попри технологічний потенціал, поступається традиційному за емоційною ефективністю. **Методологія дослідження.** У праці застосовано системно-аналітичний підхід до вивчення емоційного впливу інтерактивного наративу, порівняльний аналіз для зіставлення традиційного й інтерактивного кіно, а також метод класифікації для структурування наявних досліджень у цій галузі. **Наукова новизна** дослідження. Стаття пропонує перший комплексний погляд на інтерактивне кіно крізь призму його емоційного впливу. Розкрито ключові фактори, що стримують розвиток жанру, зокрема у контексті художнього кінематографа. Окремо проаналізовано застосування інтерактивних елементів у сфері освітніх медіа, що демонструє як їхню ефективність, так і жанрові обмеження. **Висновки.** Інтерактивні фільми мають потенціал як інструмент глибшого емоційного залучення глядача, однак розвиток цього напрямку стикається з низкою викликів – від драматургічної цілісності до збереження естетичних якостей. Поява нового типу «глядача-учасника» відкриває нові перспективи, але водночас потребує нових підходів до режисури, які поєднують традиційні форми з інноваційними технологіями.

Ключові слова: інтерактивне кіно, інтерактивні елементи, режисерський інструментарій, медіатехнології.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасний розвиток медіа характеризується прагненням до створення максимального достовірного аудіовізуального досвіду, що стимулює вдосконалення як технічних, так і творчих інструментів. Відчутний прогрес у фото- та відео-технологіях, а також підвищення роздільної здатності екранів сприяють більшій деталізації зображення та створенню ефекту просторової глибини. Одночасно розвиток аудіотехнологій забезпечує високоякісний просторовий звук, який виходить за межі суто візуального сприйняття й посилює емоційний вплив медіапродукту. Проте, незважаючи на досягнутий рівень технологічної складності, одностороння природа взаємодії між медіаконтентом та аудиторією залишається ключовим обмеженням на шляху до формування ефекту повної присутності (Weiberg, 2002). В умовах, коли навіть високобюджетні голлівудські фільми не завжди здатні забезпечити глибокий емоційний зв'язок із глядачем, виникає необхідність переглянути підходи до створення медіаконтенту і визначити можливості інтеграції інтерактивних елементів як засобу підвищення реалістичності та емоційної залученості. Актуальність цього дослідження обумовлена необхідністю розвитку нових форм цифрових медіа, здатних задовольнити потреби сучасної аудиторії. Інтерактивні фільми, як поновлений формат, потребують глибокого теоретичного осмислення та розробки практичних рекомендацій для їх інтеграції в основний медійний контекст без втрати художньої цілісності. Вивчення шляхів забезпечення емоційної залученості глядачів через інтерактивні елементи вимагає детального аналізу, що стане основою для створення нового виду глядацького досвіду, який поєднує переваги інтерактивності та традиційної драматургії. Таким чином, успішне вирішення цієї проблеми сприятиме розширенню можливостей цифрових медіа, відкриваючи нові горизонти для взаємодії аудиторії з контентом.

Мета статті – визначити роль інтерактивних елементів як інструментів посилення емоційного залучення у кіномистецтві, висвітлити причини обмеженого успіху інтерактивного кіно порівняно з традиційним, а також виокремити можливості та обмеження застосування інтерактивних технологій, зокрема у контексті освітніх медіа.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Сучасні дослідження у сфері інтерактивного кіно

дедалі більше звертають увагу на його вплив на аудиторію та нові можливості для кінематографістів. Кейлі Дейлі у своїй праці «Кіно 3.0: Інтерактивне зображення» досліджує трансформацію традиційних кінематографічних структур під впливом інтерактивних технологій, наголошуючи, що інтерактивне кіно змінює роль глядача з пасивного спостерігача на активного учасника, який впливає на розвиток сюжету. Авторка зазначає, що штучний інтелект і віртуальна реальність відкривають нові можливості для створення інноваційних форм взаємодії з аудиторією. Дейлі вказує, що інтерактивне кіно залишається експериментальним жанром, що потребує подальших досліджень і вдосконалення для повного розкриття його потенціалу. М. Восмер та Б. Шоутен також досліджують вплив інтерактивності на емоційне занурення глядача, акцентуючи увагу на тому, як залучення глядача до процесу прийняття рішень впливає на розвиток сюжету і створення унікальних емоційних переживань. Дж. Барросо та К. Паул наголошують, що інтерактивні форми викладу історії сприяють глибшому емоційному зв'язку між глядачем і сюжетом, що є ключовим для досягнення катарсису. Важливим інструментом тут виступають інтелектуальні агенти, які дають змогу глядачам взаємодіяти з персонажами та створювати емоційно насичені ситуації, як стверджує О. Рейнольдс. Отже, дослідники погоджуються, що інтерактивне кіно розширює горизонти творчості для режисерів і відкриває нові шляхи для залучення аудиторії до історії, сприяючи виникненню унікальних емоційних переживань, включаючи катарсис. Проте для його повного визнання і розвитку потрібні подальші технологічні й поведінкові дослідження.

Виклад основного матеріалу. Інтерактивний фільм як явище не є новим. Перший інтерактивний фільм з'явився в далекому 1967 році, ним стала чехословацька кінострічка «Kinoautomat». Як зазначає Ng (n.d.), фільм викликав світовий фурор, і люди щодня вишикувалися в черги на Експо, щоб побачити його. Попри успіх, популярність формату швидко знизилася, і впродовж тривалого часу широкій публіці не було представлено нічого подібного. Незважаючи на періодичні спроби створити інтерактивні фільми, цей жанр залишався маргінальним і не зміг захопити масову аудиторію, на відміну від відеоігор, які використали механізми інтерактивності з більшим успіхом. З економічних

причин концепція інтерактивного кіно здавалася непридатною, оскільки вона збільшувала сценарні витрати, знімальний період, кінцеву кількість затраченої плівки та вимагала спеціального оснащення для кінотеатрів. Однією з причин, чому інтерактивні фільми не досягли успіху, став брак необхідних технологій і механізмів, здатних інтегрувати інтерактивні елементи у сюжетну структуру без втрати художньої цілісності. З розвитком стримінгових платформ дистрибуція змістилася від кінопрокату до онлайн-форматів, інтерактивне кіно отримало другий шанс.

У 2017 році Netflix анонсували намір інтегрувати на платформу інтерактивні сюжетні лінії. Ця ініціатива викликала суперечливі реакції в медіа. Наприклад, Люсі Манган у своїй статті для *The Guardian* піддає критиці цю ідею, наголошуючи, що концепція інтерактивних сюжетів може суперечити традиційній ролі телебачення як засобу розслаблення. Вона зазначає: «ми хочемо насолоджуватися розкриттям сюжету, а не обирати його», що вказує на потенційний конфлікт між інтерактивністю та пасивним споживанням контенту (Mangan, 2017). На противагу цьому, Лукас Шоу в статті для *Bloomberg* акцентує, що інтерактивні сюжетні лінії є частиною стратегічного розширення Netflix. Він зазначає, що поєднання елементів відеоігор з традиційним телевізійним контентом створює нові можливості для споживачів і може залучити нову аудиторію (Shaw, 2018).

Вочевидь у Netflix зважили потенційні ризики та переваги від впровадження формату, який до цього не мав комерційного успіху. Дослідження зацікавленості серед цільової аудиторії відіграли ключову роль у визначенні здійсненності та потенційної привабливості інтерактивних фільмів. Оскільки Netflix є найбільшим стримінговим сервісом та має серед своїх підписників здебільшого молодь, цей крок з їх боку демонструє необхідність адаптуватись до змін у вподобаннях аудиторії в умовах цифрової ери.

Інтерактивний кінематограф існує на межі традиційного кіно та відеоігор, але водночас не є ні тим, ні іншим. Структура традиційного фільму видається простою лінією з певною кількістю точок – перипетій. Популярне уявлення про те, яким має бути інтерактивний фільм, полягає в перетворенні цих точок на вузли так, що пряма лінія перетворюється на дерево з розгалуженими шляхами (Weiberg, 2002). Водночас специфічний

підхід до побудови сюжету в таких фільмах породжує низку обмежень і викликів. Як зазначається, сюжет інтерактивного фільму переважно має дендричну, або мережеву, структуру, що може обмежувати використання інтерактивного жанру, інакше кажучи, не всі фільми підходять для виробництва в інтерактивному форматі (Hang & Azahari, 2023, p. 10), зокрема це стосується документальних стрічок та авторського кіно, де режисер має чітке бачення й хоче донести до глядача власний меседж.

Змішування інтерактивності та сюжету є як основною особливістю, так і проблемою для інтерактивних цифрових медіа. Як вказує Dahdal (2020), «у випадку інтерактивних цифрових медіа, між інтерактивністю та сюжетом завжди є перетягування канату». Традиційні фільми та ігри представляють крайнощі цього спектра: фільми забезпечують глибоке занурення в історію, тоді як ігри пропонують повну інтерактивність, але мало сюжету. Чим інтерактивніший фільм, тим примітивніша драматургічна структура в ньому, що спричиняє ситуацію, коли такі фільми можуть втратити свої кінематографічні якості або сприйматимуться як ігри. Аналіз рецензій на фільм «Late Shift» (Wales Interactive, 2016) показав суттєві розбіжності в оцінках глядачів. «Ті, хто розглядав його як гру, критикували за відсутність складного ігрового процесу, тоді як рецензенти, що сприймали його як інтерактивний фільм, позитивно оцінили за якісне виконання та акторську гру» (p. 17). Тоді як відеоігри активно використовують механіки, які подекуди можуть нагадувати інтерактивне кіно, ці два формати залишаються відмінними за своєю суттю. Термін «інтерактивний фільм» відноситься до творів, розроблених як фільми з інтерактивними секціями, тоді як відеоігри, що мають кінематографічні сцени, не підпадають під цю категорію, оскільки живі відеосцени у FMV-іграх зазвичай виконують лише роль допоміжного фону, не створюючи повноцінної сюжетної структури. Це розмежування дає змогу уникнути проблеми класифікації та зберегти характерні риси традиційного кінематографа, залишаючи глядачам можливість впливати на розвиток сюжету, не порушуючи цілісності фільмового досвіду (Hang & Azahari, 2023, p. 6).

Чіткий баланс у поєднанні інтерактивності відеоігор і драматургії кінематографа створює новий формат аудіовізуального контенту, який є унікальним

по своїй суті. Інтерактивність відіграє вирішальну роль у створенні персоналізованого досвіду, надаючи глядачам можливість через вплив на розвиток сюжету формувати власне сприйняття фільму. Активне залучення у ключові сюжетні рішення значно підвищує співпереживання з персонажами, оскільки вибори глядачів визначають емоційну глибину взаємодії (Vorderer, Schramm, & Knobloch, 2001, p. 361). Моральні дилеми, з якими зіштовхуються глядачі, спонукають до саморефлексії, змушуючи оцінювати власні переконання та випробовувати цінності, що створює простір для внутрішнього аналізу та посилює емоційний резонанс.

Привабливість інтерактивного кіно полягає в тому, що технологічні інновації розмивають межі між пасивним та активним споживанням контенту, надаючи глядачам можливість створювати унікальний досвід через емоційне та просторове занурення (Vosmeer & Schouten, 2014). Можливість обирати перебіг подій і завершення фактично перетворює глядача на режисера монтажу в реальному часі (Antonio, Silva, & Rodrigues, 2015). Цей підхід дає змогу глядачеві стати співавтором фільму у межах, окреслених автором, відкриваючи нові горизонти участі у кінематографічному процесі. Таким чином, інтерактивне кіно принципово відрізняється від традиційного через перерозподіл контролю між автором і глядачем. У класичному форматі режисер повністю визначає хід подій і проектує емоційний вплив на глядача, тоді як в інтерактивному кіно існує ілюзія передачі частини цього контролю глядачеві, що зумовлює ефект спільного творення та змінює характер сприйняття контенту. Проте, якщо обман розкривається, невиправдані очікування щодо свободи вибору відштовхнуть глядача, а не посилять його залученість. Інтерактивний фільм «Black mirror: Bandersnatch» яскраво демонструє цей парадокс, коли відчуття контролю глядача насправді приховує глибше підпорядкування алгоритмам Netflix. Хоча глядачі мали можливість приймати рішення, їхній контроль над сюжетом часто був ілюзорним, що наголошує ключову тему серіалу: питання вибору та детермінізму. Bandersnatch став прикладом використання інтерактивності для створення більш складної та метафізичної розповіді. Використавши інтерактивність для глибшого дослідження взаємодії між глядачем та автором, фільм викликає роздуми про те, наскільки справжнім є цей вибір. Як зазначає D'Aloia (2020), «Стефан

все більше усвідомлює, що хтось ним керує, але водночас, завдяки метарефлексивній побудові сюжету, я теж, як глядач, дедалі більше усвідомлюю, що хтось контролює мене» (р. 24), що акцентує складну природу сучасного медіаспоживання, де свобода вибору є ілюзорною, а контроль залишається за автором і технологією, що остаточно розвінчує ідею активного глядача в умовах інтерактивного кіно.

Чи може інтерактивне кіно бути майбутнім медіа? Сьогодні це лише одне з багатьох рішень для задоволення постійно мінливих інтересів глядачів і технологічного розвитку. Характерно, що з 2018 року, коли Netflix випустив «Black Mirror: Bandersnatch», минуло майже шість років, але ми так і не побачили ані нових масштабних релізів, ані широкого впровадження інтерактивних елементів. Цей фільм, мабуть, залишається найвпізнаванішим представником формату. Його створення потребувало тісної співпраці кожного департаменту. Авторам вдалося інтегрувати точки ухвалення рішень таким чином, що вони органічно вписуються в історію, досягти збереження сюжетної послідовності та забезпечити безперервність відео й відсутність збоїв при переході між сегментами (Gupta, 2016). В результаті глядач отримав вищий рівень залучення до процесу перегляду, завдяки природному і ненав'язливому вибору, логічності та послідовності кожної сюжетної гілки і велику кількість можливих розгалужень. Програмований успіх фільму зіткнувся з реакцією глядачів, зворотний зв'язок виявив низку проблем: тривожність за конфіденційність власних даних, неможливість розслабитись через постійну взаємодію з пристроєм (пультом, мишкою, екраном і тд.), обмежений час на вибір і приховане спрямування до «правильного» рішення (постійні перемотки в часі через «неправильні» вибори). Ці недоліки показали, що інтерактивне кіно все ще перебуває на етапі становлення і потребує подальшого вдосконалення, щоб інтерактивні елементи стали більш звичними для пересічного користувача та привабливими для широкої аудиторії. Показовою є також трансформація платформи «Еко». Ця платформа була презентована на Нью-Йоркському кінофестивалі у 2017 році, де представила два інтерактивні фільми власного виробництва: «Possibilia» і «We Need to Talk». Компанія позиціонувала себе як надавачка послуг з інтеграції інтерактивних елементів у медіакон-

тент, орієнтуючись на професіоналів у сфері медіа та комерційних брендів. Автори могли використувати платформу для створення багатоканальних аудіовізуальних потоків із залученням технологій AR та VR, де глядачі мали можливість керувати траєкторією розвитку подій через вебінтерфейс. За словами операційного директора компанії, «зараз настав час щоб інтерактивне телебачення стало масовим явищем» (Shaw, 2002). Проте через вісім років після створення компанія відмовилася від виробництва медіаконтенту, натомість переорієнтувавшись на створення інтернет-реклами комерційних товарів. Це ще раз артикулює той факт, що інтерактивне кіно залишилось нішевим, експериментальним форматом з обмеженим успіхом.

Інтерактивність досі має значні можливості стати потужним інструментом у режисерському арсеналі, здатним доповнити та розширити традиційні методи створення кіно. Потрібно продовжувати дослідження сегментів, в яких інтерактивні елементи зможуть реалізувати свій потенціал. Одним із перспективних напрямів застосування інтерактивності є освітній медіа-сегмент. У цьому контексті проблеми, зумовлені інтерактивністю, часто або нівелюються, або перетворюються на переваги. Зокрема, можливість збору даних під час взаємодії учнів з контентом не лише сприяє засвоєнню матеріалу, а й дає змогу одночасно проводити тестування. Подальший аналіз цих даних допомагає підвищити ефективність навчального процесу, забезпечуючи більш точні результати для індивідуального визначення інтересів учнів і зосередження на проблемних аспектах. Активна взаємодія з пристроєм стимулює учнів залишатися зосередженими впродовж навчання. Відсутність потреби в обмеженні часу на прийняття рішення зменшує тиск на учнів, а приховане спрямування до «правильного» рішення надає їм можливість краще засвоїти навчальний матеріал. Доцільно впроваджувати різноманітні методи, прийоми та аудіовізуальні засоби, що сприятимуть розвитку самостійності учнів, на відміну від тих, які обмежують їх навчання рамками підручника і вказівками вчителя. Інтерактивне кіно як інструмент навчання відкриває нові можливості для створення персоналізованого навчального досвіду.

Під час пандемії COVID-19 переведення всього навчального процесу на дистанційну форму показало, що хоча це рішення дало змогу зберегти навчальний процес у складних умовах, воно також

виявило численні проблеми. Серед них технічні труднощі, недостатня підготовка викладачів і студентів, зниження мотивації, труднощі з концентрацією, соціальна ізоляція, питання оцінювання та нерівний доступ до ресурсів. Це наголошує на необхідності комплексного підходу до покращення дистанційного навчання, який включає вдосконалення технічної інфраструктури, підвищення кваліфікації користувачів і підтримку ефективної взаємодії в онлайн-середовищі.

Інтерактивні фільми, як інструмент навчання, можуть стати частиною такого комплексного підходу. Хоча інтерактивне кіно є відносно новим інструментом у сфері освіти, його потенціал для підвищення ефективності навчання не можна недооцінити. Як зазначає Канівець (2015), «поєднання іншого важливого принципу кіно – варіативності з інтерактивністю – дає змогу суттєво розширити сферу використання навчального кіно» (Канівець, 2015, с. 51). Гречаник (2021) також наголошує, що «аудіовізуальні засоби освітнього процесу є найбільш активним джерелом інтелектуального, психологічного й естетичного впливу на здобувачів освіти в процесі навчання» (Гречаник, 2021, с. 26).

Однак інтерактивні фільми потребують подальшого вивчення для визначення їхнього реального впливу на навчальний процес. Через брак досліджень, що безпосередньо оцінюють результати використання інтерактивних фільмів, доцільно звернутися до результатів досліджень, які порівнюють переваги навчальних фільмів із класичною структурою над традиційними методами навчання. Хоча формати відрізняються, обидва типи фільмів мають на меті покращення навчальних результатів. Це дає змогу використовувати дані з досліджень класичних навчальних фільмів як опосередковане підтвердження ефективності інтерактивних освітніх фільмів.

Розглянемо конкретний випадок. У дослідженні взяли участь 44 учні, поділені на дві групи: експериментальна група навчалася з використанням навчальних фільмів, а контрольна група – за базовою програмою без фільмів. Якісні дані були зібрані за допомогою спеціально розроблених тестів і шкал, які були застосовані до обох груп до і після впровадження. Аналіз показав, що середні, модальні та медіанні значення результатів попередніх тестів для обох груп були майже однаковими. Такі близькі показники свідчать про те, що

статистичні дані мають нормальний розподіл, тобто більшість результатів концентруються навкол середнього значення, що робить розподіл симетричним і передбачуваним. Це також підтверджується показниками асиметрії та ексцесу, які вказують на відсутність значних відхилень у даних від нормального розподілу. Результати показали, що рівень успішності учнів зріс після завершального тестування порівняно з попереднім етапом, причому покращення в експериментальній групі було значно більшим, становлячи приблизно 80% у порівнянні з 30% у контрольній групі (Torral, M., Guven Y. E., & Onder, A. N., 2020, p. 139)

Освітній медіа-сегмент демонструє успішне застосування інтерактивного кіно завдяки його здатності підвищувати залучення учнів та ефективність навчання. Водночас потенціал інтерактивності не обмежується лише освітньою сферою. Для повноцінного розкриття цього інструменту необхідні подальші ґрунтовні емпіричні дослідження, які можуть виявити інші перспективні напрями використання та оптимальні способи їхньої інтеграції в різні практики.

Висновки. Чи може інтерактивне кіно бути майбутнім медіа? На сьогодні це лише одне з багатьох рішень для задоволення постійно мінливих інтересів глядачів і технологічного розвитку. Однак це не скасовує того факту, що розвиток технологій змінює наше життя включно зі зміщенням фокусу аудіовізуальних мистецтв у бік моделей, де глядач виступає центральною фігурою (Weiberg, 2002). Алгоритми аналізують інтереси і вподобання користувачів, щоб на основі цих даних формувати персоналізовані рекомендації: YouTube пропонує відео на основі історії переглядів, TikTok підбирає відео відповідно до вподобань, а інтернет-реклама адаптується до запитів у пошукових системах. Індивідуальність глядача дедалі більше сприймається як частина нової структури побудови сюжету; як зазначає D'Aloia (2010), культурний перехід від кіно до телебачення, а від телебачення до цифрових медіа, перетворив кіно не лише на цифровий продукт, а й на цифровізований досвід. Вочевидь, прикметник «цифровий» не обмежується лише позначенням виробництва й розповсюдження фільмів через цифрові методи та платформи. Великий якісний стрибок полягає у можливості для користувача взаємодіяти з зображеннями та історіями, маніпулювати ними, коментувати, ділитися ними та перетворювати перегляд на активні прак-

тики семантичного збагачення. Цей «глядач-учасник» (Daly, 2010) стає справжнім протагоністом кросмедійної та трансмедійної пригоди «Кіно 3.0» (Daly, 2008) (D'Aloia, 2020, p. 24). Зміна характеру спілкування між автором і глядачем знову визначається запитом аудиторії. Традиційна модель ідентифікації глядача з центральним персонажем перетворюється на єдність глядача і героя. Кожна нова технологія від самого початку передбачає необхідність перегляду старих моделей. Щоб стати загальноживаною, вона має поєднувати старі форми з новими. Це наголошує ключову проблему класифікації: обмежений геймплей ставить під сумнів його позиціонування як гри, тоді як кіноглядачі зазначають, що інтерактивні елементи відволікають від перегляду. Це, з одного боку, розширює можливості залучення глядачів, що засвідчує актуальність подальшого розвитку інтерактивності у кіномистецтві, а з іншого – вимагає вирішення нових завдань, таких як збереження цілісності сюжету, інтеграція вибору без втрати кінематографічної якості та забезпечення плавності розвитку історії.

Джерела та література

- Канівець, І. (2015). Варіативність та інтерактивність як художньо-інформаційні технології. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*, № 10. С. 50-53.
- Гречаник, Є. О. (2021). Використання аудіовізуальних засобів у процесі дистанційного навчання. Див.: *Організація навчання в умовах використання дистанційних освітніх технологій* Т. М. Хлебнікова (Ред.). Харків. С. 26-28.
- António, R., Silva, B., & Rodrigues, J. M. F. (2015). Dialectical polyptych: An interactive movie. *International Journal of Advances in Computer Science & Its Applications (IJCSIA)*, Nr. 5(2). P. 187-189.
- D'Aloia, A. (2020). Against interactivity: Phenomenological notes on Black Mirror: Bandersnatch. *International Journal of TV Serial Narratives*, Nr. 6(2). P. 21-32. URL: <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/11410>
- Dahdal, S. (2020). The illusive ludonarrativity and the problem with emergent interactive storytelling models in interactive movies. *Journal of Digital Media & Interaction*, Nr. 3(6). С. 17-33.
- Daly, K. (2008). Cinema 3.0: How digital and computer technologies are changing cinema. Ann Arbor, MI: ProQuest LLC.
- Daly, K. (2010). *Cinema 3.0: The interactive-image*. *Cinema Journal*, Nr. 50(1). P. 81-98.

- Gupta, S. (2023, December 23). Netflix interactive films: Pioneering a new entertainment format. *LinkedIn*. Retrieved from <https://www.linkedin.com/pulse/netflix-interactive-films-pioneering-new-format-sakshi-gupta-cspo-qxphe>
- Hang, S., & Azahari, M. H. (2023). Interactive movie in digital era: A systematic literature review. *City University eJournal of Academic Research (CUEJAR)*. P. 6-10. City University Press.
- Kanivets, I. (2015). Variatyvnist ta interaktyvnist yak khudozhno-informatsiini tekhnolohii [Variability and interactivity as artistic and informational technologies]. *Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini*, Nr. 10. P. 50-53.
- Mangan, L. (2017, March 7). Netflix's interactive storylines will destroy actors – and relationships. *The Guardian*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/media/shortcuts/2017/mar/07/netflix-interactive-storylines-destroy-actors-relationships-tv>
- Ng, J. (n.d.). Fingers, futures, fates: Viewing interactive cinema in Kinoautomat and Sufferrosa. *Screening the Past*, (32). Retrieved June 27, 2024, from <http://www.screeningthepast.com/issue-32-screenattachment/fingers-futures-fates-viewing-interactive-cinema-in-kinoautomat-and-sufferros>
- Shaw, L. (2018, October 1). Netflix is planning a choose-your-own-adventure «Black Mirror». *Bloomberg*. Retrieved from <https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-10-01/netflix-is-said-to-plan-choose-your-own-adventure-black-mirror>
- Topal, M., Guven Yildirim, E., & Onder, A. N. (2020). Use of educational films in environmental education as a digital learning object. *Journal of Education in Science, Environment and Health*, Nr. 6(2). URL: <https://doi.org/10.21891/jeseh.703492>
- Vorderer, P., Schramm, H., & Knobloch, S. (2001). Does entertainment suffer from interactivity? The impact of watching an interactive TV movie on viewers' experience of entertainment. *Media Psychology*, Nr. 3(4). P. 343-363.
- Weiberg, B. (2002). Beyond interactive cinema. *Keyframe.org*. Retrieved August 23, 2024, from http://www.keyframe.org/beyond_interactive_cinema
- Vosmeer, M., & Schouten, B. (2014). Interactive cinema: Engagement and interaction. In *Springer International Publishing Switzerland*. P. 140-147.
- al Journal of TV Serial Narratives, Nr. 6(2). P. 21-32. URL: <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/11410>
- Dahdal, S. (2020). The illusive ludonarrativity and the problem with emergent interactive storytelling models in interactive movies. *Journal of Digital Media & Interaction*, Nr. 3(6). C. 17-33.
- Daly, K. (2008). Cinema 3.0: How digital and computer technologies are changing cinema. Ann Arbor, MI: ProQuest LLC.
- Daly, K. (2010). *Cinema 3.0: The interactive-image*. *Cinema Journal*, Nr. 50(1). P. 81-98.
- Grechanyk, Ye. O. (2021). Vykorystannia audiovizualnykh zasobiv u protsesi dystantsiinoho navchannia [Use of audiovisual tools in distance learning]. In T. M. Khlebnikova (Ed.), *Orhanizatsiia navchannia v umovakh vykorystannia dystantsiinykh osvittikh tekhnolohii* [Organization of learning in the conditions of using distance educational technologies]. Kharkiv. P. 26-28.
- Gupta, S. (2023, December 23). Netflix interactive films: Pioneering a new entertainment format. *LinkedIn*. Retrieved from <https://www.linkedin.com/pulse/netflix-interactive-films-pioneering-new-format-sakshi-gupta-cspo-qxphe>
- Hang, S., & Azahari, M. H. (2023). Interactive movie in digital era: A systematic literature review. *City University eJournal of Academic Research (CUEJAR)*. P. 6-10. City University Press.
- Kanivets, I. (2015). Variatyvnist ta interaktyvnist yak khudozhno-informatsiini tekhnolohii [Variability and interactivity as artistic and informational technologies]. *Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini* [Modern problems of art education in Ukraine], Nr. 10. P. 50-53.
- Mangan, L. (2017, March 7). Netflix's interactive storylines will destroy actors – and relationships. *The Guardian*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/media/shortcuts/2017/mar/07/netflix-interactive-storylines-destroy-actors-relationships-tv>
- Ng, J. (n.d.). Fingers, futures, fates: Viewing interactive cinema in Kinoautomat and Sufferrosa. *Screening the Past*, (32). Retrieved June 27, 2024, from <http://www.screeningthepast.com/issue-32-screenattachment/fingers-futures-fates-viewing-interactive-cinema-in-kinoautomat-and-sufferros>
- Shaw, L. (2018, October 1). Netflix is planning a choose-your-own-adventure «Black Mirror». *Bloomberg*. Retrieved from <https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-10-01/netflix-is-said-to-plan-choose-your-own-adventure-black-mirror>
- Topal, M., Guven Yildirim, E., & Onder, A. N. (2020). Use of educational films in environmental education as a digital learning object. *Journal of Education in Science, Environment and Health*, Nr. 6(2). URL: <https://doi.org/10.21891/jeseh.703492>
- Vorderer, P., Schramm, H., & Knobloch, S. (2001). Does entertainment suffer from interactivity? The impact of watching an interactive TV movie on viewers' experience of entertainment.

References

- António, R., Silva, B., & Rodrigues, J. M. F. (2015). Dialectical polyptych: An interactive movie. *International Journal of Advances in Computer Science & Its Applications (IJCSIA)*, Nr. 5(2). P. 187-189.
- D'Aloia, A. (2020). Against interactivity: Phenomenological notes on Black Mirror: Bandersnatch. *International Journal of TV Serial Narratives*, Nr. 6(2). P. 21-32. URL: <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/11410>
- Dahdal, S. (2020). The illusive ludonarrativity and the problem with emergent interactive storytelling models in interactive movies. *Journal of Digital Media & Interaction*, Nr. 3(6). C. 17-33.
- Daly, K. (2008). Cinema 3.0: How digital and computer technologies are changing cinema. Ann Arbor, MI: ProQuest LLC.
- Daly, K. (2010). *Cinema 3.0: The interactive-image*. *Cinema Journal*, Nr. 50(1). P. 81-98.
- Grechanyk, Ye. O. (2021). Vykorystannia audiovizualnykh zasobiv u protsesi dystantsiinoho navchannia [Use of audiovisual tools in distance learning]. In T. M. Khlebnikova (Ed.), *Orhanizatsiia navchannia v umovakh vykorystannia dystantsiinykh osvittikh tekhnolohii* [Organization of learning in the conditions of using distance educational technologies]. Kharkiv. P. 26-28.
- Gupta, S. (2023, December 23). Netflix interactive films: Pioneering a new entertainment format. *LinkedIn*. Retrieved from <https://www.linkedin.com/pulse/netflix-interactive-films-pioneering-new-format-sakshi-gupta-cspo-qxphe>
- Hang, S., & Azahari, M. H. (2023). Interactive movie in digital era: A systematic literature review. *City University eJournal of Academic Research (CUEJAR)*. P. 6-10. City University Press.
- Kanivets, I. (2015). Variatyvnist ta interaktyvnist yak khudozhno-informatsiini tekhnolohii [Variability and interactivity as artistic and informational technologies]. *Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini* [Modern problems of art education in Ukraine], Nr. 10. P. 50-53.
- Mangan, L. (2017, March 7). Netflix's interactive storylines will destroy actors – and relationships. *The Guardian*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/media/shortcuts/2017/mar/07/netflix-interactive-storylines-destroy-actors-relationships-tv>
- Ng, J. (n.d.). Fingers, futures, fates: Viewing interactive cinema in Kinoautomat and Sufferrosa. *Screening the Past*, (32). Retrieved June 27, 2024, from <http://www.screeningthepast.com/issue-32-screenattachment/fingers-futures-fates-viewing-interactive-cinema-in-kinoautomat-and-sufferros>
- Shaw, L. (2018, October 1). Netflix is planning a choose-your-own-adventure «Black Mirror». *Bloomberg*. Retrieved from <https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-10-01/netflix-is-said-to-plan-choose-your-own-adventure-black-mirror>
- Topal, M., Guven Yildirim, E., & Onder, A. N. (2020). Use of educational films in environmental education as a digital learning object. *Journal of Education in Science, Environment and Health*, Nr. 6(2). URL: <https://doi.org/10.21891/jeseh.703492>
- Vorderer, P., Schramm, H., & Knobloch, S. (2001). Does entertainment suffer from interactivity? The impact of watching an interactive TV movie on viewers' experience of entertainment.

- rience of entertainment. *Media Psychology*, Nr. 3(4). P. 343-363.
- Weiberg, B. (2002). Beyond interactive cinema. *Keyframe.org*. Retrieved August 23, 2024, from http://www.keyframe.org/beyond_interactive_cinema
- Vosmeer, M., & Schouten, B. (2014). Interactive cinema: Engagement and interaction. In *Springer International Publishing Switzerland*. P. 140-147.

Vladyslav Omelianchuk

Interactivity in Cinema: Current State and Development Prospects

Abstract: The digital age, the development of cinematic art increasingly occurs at the intersection of technology and viewer experience. Interactive cinema, as a new form of audiovisual expression, is gaining popularity, yet its overall effectiveness remains a subject of debate. The emergence of a new «participant-viewer» model opens up innovative opportunities while simultaneously demanding new directorial approaches that combine traditional techniques with interactive technologies. **The purpose of this article** is to highlight interactive elements as tools for enhancing audience engagement in cinema, to determine the reasons behind the limited effectiveness of interactive films compared to traditional formats, and to outline the opportunities and limitations of implementing interactive technologies, particularly in educational media environments. The study examines the use of interactivity as a directorial instrument capable of influencing audience perception. Special attention is paid to the question of why, despite its technological potential, interactive cinema still falls short of traditional cinema in terms of narrative impact. **Research methodology.** The study employs a system-analytical approach to assess the impact of interactive narratives, a comparative method to contrast traditional and interactive films, and a classification method to structure existing research in the field. **Scientific novelty.** This article offers the first comprehensive perspective on interactive cinema through the lens of its emotional and narrative influence. It identifies key factors hindering the development of the genre, particularly within the framework of narrative filmmaking. Additionally, it analyzes the application of interactive elements in educational media, illustrating both their effectiveness and inherent genre-related constraints. **Conclusions.** Interactive films have the potential to foster deeper audience engagement. However, this emerging direction faces significant challenges—from maintaining dramaturgical coherence to preserving aesthetic value. The rise of the «participant-viewer» creates new perspectives, while also necessitating the development of directorial strategies that merge traditional storytelling with innovative technologies.

Keywords: interactive cinema, interactive elements, directorial tools, media technologies.

УДК 004.8+004.946]:316.77](045)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8615-7521>
DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332824

Марченко Іван Сергійович,
викладач, аспірант кафедри кінорежисури
та кінодраматургії. Київський національний
університет театру, кіно і 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

ФОРМАТ І МЕДІУМ У ЦИФРОВУ ЕПОХУ: ТРАНСФОРМАЦІЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. *Мета статті* – простежити еволюцію аудіовізуальних форматів під впливом технологічного прогресу, уточнити теоретичні поняття «медіум» та «формат» у контексті аудіовізуальних мистецтв, проаналізувати новітні форми (VR, AR, інтерактивні інсталяції, 360-відео, ШІ-генероване мистецтво), їхні типи та особливості, а також роль міжнародних фестивалів у їх легітимізації. Дослідити вплив цифрової трансформації, зокрема стрімінгових платформ і соціальних медіа, на виробництво та споживання контенту. **Методологія дослідження** базується на теоретичному аналізі наукових публікацій, історико-культурному підході до вивчення еволюції форматів, системному аналізі взаємозв'язку технологій і мистецьких форм, а також контент-аналізі програм спеціалізованих фестивалів та прикладів новітніх аудіовізуальних проєктів. **Наукова новизна** полягає в комплексному аналізі трансформації аудіовізуальних форматів від аналогових до цифрових, уточненні дистинкції між поняттями «медіум» і «формат», систематизації новітніх форматів з урахуванням інтеграції ШІ та імерсивних технологій, а також у висвітленні ролі фестивалів як інституцій легітимізації та критичного осмислення нових медіа. **Висновки.** Еволюція аудіовізуальних форматів нерозривно пов'язана з технологічним розвитком, що призвело до появи різноманітних імерсивних, інтерактивних та ШІ-асистованих форм. Розрізнення понять «медіум» (як технологічна основа) і «формат» (як специфічна структура та протокол) дає змогу глибше аналізувати ці зміни. Новітні формати (VR, AR, MR, інтерактивні інсталяції, 360-відео, ШІ-мистецтво) активно розвиваються, трансформуючи мистецькі практики та досвід глядача. Міжнародні фестивалі відіграють ключову роль у їх просуванні та осмисленні. Подальші дослідження мають зосередитись на етичних, соціальних та економічних аспектах нових медіа.

Ключові слова: аудіовізуальні мистецтва, формат, медіум, віртуальна реальність, доповнена реальність, штучний інтелект, нові медіа.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Із неперервним поступом технологій, аудіовізуальні мистецтва зазнають безперервної еволюції, вбираючи в себе сучасні наукові досягнення та технологічні новації. Творчий кінопроцес історично перебував у постійному пошуку найвлучнішого втілення ідеї у певну форму, що неминуче пов'язано з поняттям «формату». Зважаючи на досить плюралістичне визначення цього терміна, важливо розглянути можливі його дефініції задля точності визначень аудіовізуальних форматів у контексті даного дослідження.

Термін «формат» (від лат. *forma* – «вид», «зовнішність») може означати спосіб, у якому інформацію показано та розташовано (Cambridge Dictionary), або сукупність правил і параметрів, що визначають структуру, спосіб представлення та організації інформації. З технічної позиції формат може передбачати розмір, пропорції та технічні параметри (наприклад, кіноплівка 35 мм чи цифровий медіаконтейнер MP4), але водночас – охоплює й композиційні, наративні та естетичні особливості представлення змісту твору. У сучасних медіадослідженнях формат дедалі частіше розглядається як «умова існування» медіа, яка впливає не лише на технічну сумісність, а й на естетичні, інфраструктурні та соціальні виміри. Ще у 1886 році швейцарський історик мистецтва Якоб Буркгардт у своїй лекції «Format und Bild» наголошував, що формат, хоча й не є самим твором мистецтва, є «умовою його існування», адже саме формат «захищає мистецтво від розчинення у безмежності» (Jancovic, Volmar, & Schneider, 2019, P. 12).

У контексті дослідження поняття «формат» постає як спосіб художнього вираження на перетині технічних властивостей і мистецьких форм – від композиційних рішень та хронометражу до стилістики, наявності звуку, рівня імерсивності й інтерактивності. Важливо розглянути, як саме формат, будучи першою «точкою дотику» з твором глядача, визначає його сприйняття та інтерпретацію змісту. Формат виступає засобом комунікації, специфічною конфігурацією медіуму, що організовує аудіовізуальні елементи у певну послідовність і надає їм порядок «зчитування».

Як пояснює Маклуен: «Усі медіа – це розширення певної людської здатності, психічної або фізичної» (McLuhan & Fiore, 2001, P. 26). Отже, вплив медіуму на те, як ми думаємо, сприймаємо світ і взаємодіємо, є значно важливішим, ніж

конкретний контент (фільм, новина, оповідання, подкаст), що передається цим медіумом.

Щоб глибше зрозуміти цю динаміку, корисно розрізнити поняття «медіум» та «формат». Теорія медіа, зокрема праці Маршалла Маклуена, акцентує увагу на тому, що сам медіум (тобто засіб передачі інформації) суттєво впливає на зміст повідомлення та його сприйняття. Його знамените твердження «медіум – це повідомлення» не означає, що медіум і зміст є тотожними. Навпаки, Маклуен не заперечує значення змісту, але вказує, що сам медіум часто визначає, яким чином цей зміст буде сприйнятий, осмислений та інтерпретований. Інакше кажучи, медіум \neq змісту, але медіум формує зміст і трансформує контекст, у якому виникає повідомлення. Саме це має на увазі Маклуен, кажучи, що «медіум – це повідомлення» – метафору, яка означає, що вплив медіуму як середовища часто набагато глибший і триваліший, ніж зміст, який ним передається.

Натомість формат є більш конкретною «історичною інстанцією» медіуму, специфічним набором правил, протоколів, стандартів та естетичних конфігурацій, які визначають, як саме медіум функціонує та представляє інформацію (формат телевізійного шоу, стандарт цифрового відеофайлу, специфікація VR-досвіду). Таке розрізнення дає змогу уникнути есенціалістського погляду на медіа та більш диференційовано аналізувати складні явища, як-от перехід від аналогових технологій до цифрових, розглядаючи їх не як бінарну опозицію, а як взаємодію та нашарування різних форматів.

Актуальність теми зумовлена тим, що сучасне аудіовізуальне мистецтво перебуває в стані швидкої та багатовекторної трансформації, спричиненої стрімким розвитком цифрових технологій, і формується на перетині технологічних інновацій та мистецького експерименту. Масове проникнення VR і AR-технологій, а також інструментів штучного інтелекту, створює нові можливості для художнього вираження, помножуючи варіантність підходів до креативного мислення та виробництва. За прогнозами, глобальний ринок AR та VR зросте з 40,4 мільярдів доларів США у 2024 році – до 62 мільярдів доларів США до 2029 року, що акцентує зростаючий вплив імерсивних технологій на різні сфери культури та креативні індустрії (Statista, 2024). Ці обставини підтверджують нагальну потребу в теоретичному та прикладному дослідженні новітніх аудіовізуальних форматів,

які невпинно з'являються на стику цифрових технологій, мистецтва та викликів глобальних комунікацій. Дослідження означеної проблематики є важливим для розуміння механізмів виникнення та розповсюдження новітніх форм творчого самовираження в сучасному медіаландшафті, а також для підготовки фахівців, здатних працювати з цими новими форматами.

Мета статті – простеження розвитку аудіовізуальних форматів та їхньої трансформації під впливом технологічного прогресу, аналіз новітніх форм аудіовізуальних творів, їхніх типів та особливостей, з урахуванням теоретичного розмежування понять «медіум» і «формат». Особливу увагу приділено ролі міжнародних фестивалів як платформ для легітимізації та просування нових медіаформатів, а також визначення провідних тенденцій розвитку аудіовізуального мистецтва в контексті цифрової ери. Завдання статті:

– Узагальнити історичний розвиток аудіовізуальних форматів від аналогових до цифрових;

– Уточнити та застосувати теоретичні поняття «медіум» і «формат» для аналізу сучасних аудіовізуальних явищ;

– Систематизувати та охарактеризувати новітні формати (VR, AR, MR, інтерактивні інсталяції, 360-відео, ІІІ-генероване мистецтво), спираючись на актуальні дослідження та приклади;

– Проаналізувати роль спеціалізованих міжнародних фестивалів у формуванні дискурсу та канону нових медіа;

– Визначити ключові виклики та перспективи розвитку аудіовізуальних форматів у цифрову епоху;

– Сформувані теоретичну базу для розуміння сучасних медіа-перетворень і прогнозування їхнього подальшого розвитку.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Проблематика еволюції аудіовізуальних мистецтв у контексті технологічного розвитку та появи нових медіа є предметом активного наукового осмислення. Дослідники аналізують феномен конвергенції медій, який призводить до злиття різних платформ і форматів, а також вплив цифрової трансформації на індустрію та споживання контенту.

Зокрема, Х. А. Ходар-Марін (Jódar-Marín, 2019) розглядає появу нових аудіовізуальних форматів у кібермедіа, аналізуючи перехід від традиційних телерепортажів до відеонovin у цифровому середовищі, наголошуючи на синергії виражальних

систем, стимульованій гіпермедійністю мережі. Важливим аспектом є комунікативний характер нових медіа, як зазначає А. М. Тормахова (2021), наголошуючи їхню інтерактивність і розширені можливості взаємодії зі споживачем контенту. Дослідження М. Котлінської (Kotlinska, 2024) акцентує вплив стрімінгових платформ (VOD) та ІІІ на бізнес-моделі аудіовізуальної індустрії, виділяючи персоналізацію контенту, ефективність краудфандингу та інвестиції в цифрові технології як ключові фактори еволюції. Праця також вказує на роль ІІІ у віртуальному виробництві, покращенні доступності контенту (автоматичні субтитри, переклад) та підтримці конкурентоспроможності кінотеатрів.

Дослідження також фокусуються на специфіці окремих новітніх форматів та їхньому впливі на мистецтво. Д. Павлова (Pavlova, 2021) аналізує нові мистецькі форми та стратегії управління процесами в епоху масової цифровізації, вказуючи на трансформацію творчих практик і розмиття меж між реальним і віртуальним світами завдяки AR та VR. А. І. Стулій (Стулій, 2024) досліджує особливості монтажного мислення у специфічному форматі сферичних (360-градусних) аудіовізуальних творів, де традиційні підходи до кадрювання та наративу зазнають змін, зокрема ускладнюється керування увагою глядача. Дослідження Ф. Ванга (Wang et al., 2024) детально розглядають застосування VR та AR у мистецькому вираженні, включаючи віртуальні галереї, доповнені інсталяції, театральні вистави та створення 3D-мистецтва, артикулюючи їхній потенціал для імерсивності, інтерактивності та доступності. Інші нещодавні праці аналізують інтеграцію ІІІ з VR/AR для створення імерсивних мультимедійних проєктів, персоналізованого навчання та контекстно-залежних AR-датків, де віртуальні елементи адаптуються до реального середовища та потреб користувача.

Однак, незважаючи на наявність досліджень окремих аспектів нових медіа та їх форматів, залишається потреба в комплексному аналізі, який би поєднував історичну ретроспективу еволюції форматів, теоретичне осмислення дистинкції «медіум»/«формат», системний розгляд взаємозв'язку технологічних інновацій (включно з ІІІ, VR/AR/MR) та мистецьких форм, аналіз ролі інституцій (зокрема, фестивалів) у легітимізації та поширенні нових форматів, класифікації та характеристи-

ки сучасного різноманіття форматів, враховуючи їхні технічні, естетичні та комунікативні аспекти.

Дана стаття спрямована на заповнення цієї лакуни шляхом представлення цілісного погляду на еволюцію аудіовізуальних форматів від традиційних до нових медіа, з особливим акцентом на сучасний етап розвитку, що характеризується цифровою конвергенцією, імерсивністю, інтерактивністю та зростаючим впливом ШІ.

Виклад основного матеріалу. Конвергенція медій (від лат. *convergo* — «зближуватися») – це процес злиття різних засобів масової інформації, технологій і контенту, що призводить до появи інтегрованих платформ, у межах яких співіснують і взаємодіють традиційні та нові медіа. Як зазначає Ходар-Марін, синергетичне об'єднання різних виражальних систем, що стимулюється гіпермедійністю мережі, дає можливість контрастувати та посилювати зміст (Jódar-Marín, 2019, с. 64). Цей феномен став помітним у другій половині 1990-х, коли медіакомпанії почали створювати онлайн-версії газет, телеканалів, радіопрограм, використовуючи текст, аудіо, відео й інтерактивність на єдиній платформі. Нові медіа, за своєю сутністю, мають інтерактивний та комунікативний характер, що відкриває більше можливостей і шляхів взаємодії між споживачами, і насамперед завдяки технологіям (Тормахова, 2021, ст. 44). Конвергенція стала ключовим чинником трансформації сучасного інформаційного простору й появи нових моделей споживання контенту. Наприклад, 360-градусні відео поєднують естетику традиційного кіно з можливістю «заглиблення» в зображення, надаючи глядачеві можливість самому обирати ракурс і азимут споглядання, тобто занурюватися в події майже фізично. Такий формат охоче застосовують у документалістиці, мистецьких інсталяціях та освітніх проектах.

Кінематограф цілком можна вважати квінтенсенцією, «шлюбом» технологій і мистецтва. Історія розвитку аудіовізуальних форматів помножує цей нерозривний зв'язок між технологічними інноваціями та еволюцією креативних можливостей, між науковим прогресом і художнім самовираженням. І кожен технологічний прорив відкривав нові горизонти для творчості та комунікації, формуючи сучасний медіаландшафт.

Перші десятиліття ХХ століття позначені розвитком німого кіно. Завдяки експериментам Жоржа Мельєса, кінематограф трансформується від

простої фіксації та відтворення руху до мистецького напрямку завдяки монтажу та спецефектам. Важливий поворотний момент настає наприкінці 1920-х років, коли у кіно з'являється звук, що значно вплинув на структуру кінооповіді, на характер акторської гри та режисерські підходи. Це нововведення докорінно змінило кіноіндустрію.

1930-1950-ті роки ознаменувалися впровадженням кольорового зображення. Перші фільми, такі як «Сорочинський ярмарок» (Екк, 1939) чи «Віднесені вітром» (Флемінг, 1939), продемонстрували потенціал кольору як засобу для емоційного впливу на глядача. Паралельно розвивалося телебачення, що створило нову медіареальність із безперервним потоком аудіовізуального контенту. У 1960-х роках колір приходить і на телебачення, що згодом стає світовим стандартом, розширюючи ареал можливостей візуальної комунікації.

Поява та розвиток анімації стає ще одним важливим етапом еволюції аудіовізуальних мистецтв. Ручна мальована анімація досягає свого піку в фільмах студії Волта Діснея. У другій половині ХХ століття до неї додалися інновації, зокрема стоп-моушн анімація та перші осцилографічні експерименти Джона Вітні у Гічкоковому «Запамороченні» (1958).

У 1970-1980-х роках поява побутової відеотехніки стає ще однією важливою віхою. Поширення відеоманітофонів і відеокамер дало змогу людям дивитися і створювати відеоконтент удома, підготувавши підґрунтя для більш демократичної ери аудіовізуальної творчості. Одночасно з цим розвивалися музичні відео, що стали популярними завдяки телеканалу MTV.

Наприкінці ХХ століття з'являються нові формати аудіовізуального мистецтва, такі як відеоігри та відеоарт. Перші інтерактивні ігри, зокрема «Pong» (1972), закладають основи для поєднання графіки, звуку та інтерактивності. Відеоарт, який зародився у 1960-х, поєднував відеозаписи з інсталяціями, що демонструвало нові для того часу можливості художнього самовираження.

Таким чином, майже кожне десятиліття минулого століття створює нові медіуми, що стимулює появу форматів, розширюючи сфери впливу на глядача – від німого кіно до кольорового телебачення, від анімації до інтерактивних відеоігор, від класичного 4х3 екрана до широкоформатного, від двовимірного – до стерео і 3D. Ці досягнення стали фундаментом для сучасного різноманіття ауді-

овізуальних медіа, що продовжують удосконалюватися в умовах цифрової ери.

Цифрова революція XXI століття докорінно змінює ландшафт аудіовізуальних медіа. Досягнення в галузі комп'ютерної графіки та спецефектів відкривають безпрецедентні можливості для творців, а поява VR і AR уможливує досвід занурення, що значно скорочує межі між реальним і віртуальним. Вже існують переконливі зразки надзвичайно реалістичних 3D-симуляцій і голографічних зображень. Як зазначає Павлова, завдяки технологіям доповненої реальності та стерео-окулярам нам важко відрізнити реальний світ від віртуального (Pavlova, 2021, с. 299).

У цьому контексті важливо розглянути основні новітні формати, застосовані в сучасних аудіовізуальних проєктах, кожен з яких має свої унікальні особливості, що впливають як на процес створення, так і на сприйняття контенту:

– Віртуальна реальність (VR). Технології VR дедалі частіше застосовуються в сучасному аудіовізуальному мистецтві, створюючи повністю імерсивні простори, де глядач стає активним учасником. VR-твори пропонують глядачеві можливість фізичного занурення у віртуальну локацію, зміну ракурсу й взаємодію з віртуальними об'єктами, що особливо цінно для мистецьких експериментів. Яскравим прикладом є VR-інсталяція «Carne y Arena» (2017) Алехандро Гонсалеса Іньярриту, в якій глядач опиняється у просторі, що імітує перехід мігрантів через кордон. Окрім естетичної складової, VR-інсталяції мають унікальну здатність формувати емпатію, адже глядач не просто бачить історію, а й перебуває всередині неї;

– Доповнена реальність (AR). AR використовується як у розважальних, так і в освітньо-навчальних чи комерційних цілях. У культурно-мистецькій сфері AR застосовують для інтерактивних екскурсій у музеях, коли на планшеті чи смартфоні з'являються додаткові зображення, 3D-моделі, текстові та аудіо-коментарі до реальних експонатів. Наприклад, у Natural History Museum у Лондоні було представлено інтерактивну змішану реальність під назвою Visions of Nature, що переносить відвідувачів у майбутнє, ілюструючи вплив людської діяльності на планету (Харевен, 2024). AR широко застосовується і на телебаченні для створення інтерактивних та інформаційно насичених візуальних програм. Завдяки технології AR можливо інтегрувати тривимірні графічні

об'єкти у прямі ефіри. Наприклад, у спортивних трансляціях AR використовується для демонстрації графіків статистики чи віртуальних ліній, а новинні канали застосовують AR для інтерактивного представлення інформації, візуалізації даних (наприклад, карт погоди), щоб аудиторія могла краще зрозуміти контекст новин;

– Інтерактивні інсталяції. Це особливий вид мистецтва, що поєднує різні форми (скульптуру, архітектуру, перформанс) та цифрові технології. Глядачі стають співтворцями твору, впливаючи на процес: рухаючись простором, торкаючись об'єктів чи взаємодіючи з інтерфейсами, як-от у проєкті «Rain Room», де завдяки сенсорам вода падає скрізь, окрім зони, де стоїть відвідувач, створюючи ілюзію контролю над стихією (Random International). У контексті загальної трансформації аудіовізуальних практик цікаво, що нові медіа пропонують інші «протоколи» взаємодії між автором і аудиторією, а створення подібних творів залучає елементи програмування, алгоритмічної музики, світлового дизайну тощо;

– 360-градусне відео. Цей формат відео дає змогу глядачеві керувати камерою та самому обирати точку огляду, що створює відчуття присутності та занурення. На відміну від традиційного кінематографа, де напрямок погляду контролюється режисером, у 360-градусному відео глядач самостійно визначає, на які деталі звертати увагу, що значно підсилює ефект імерсивності. Попри відсутність інтерактивних елементів, цей формат забезпечує ефект занурення завдяки свободі вибору напряму огляду. Проте саме ця особливість ускладнює процес побудови наративу, адже автор не може бути впевненим, чи зверне увагу глядач на ключові моменти (Ступій, 2024, с. 411). Такі проєкти активно розвиваються в документалістиці, театральних постановках і рекламі. Прикладом використання формату 360° від BBC є проєкт «The Congo: Virtual Reality», де глядач може спостерігати дику природу Демократичної Республіки Конго (BBC, 2018). 360°-відео розширює межі традиційного кінематографа: якщо раніше глядач отримував «готовий» ракурс, то тепер він сам формує візуальну історію. Цей підхід відображає сучасну тенденцію до інтерактивності, імерсивності та персоналізації контенту;

– III-генераційне мистецтво та аудіовізуальні твори: Алгоритми штучного інтелекту, особливо генеративні моделі (наприклад, Stable Diffusion,

DALL-E 3, Midjourney, Sora), дедалі частіше використовуються для створення статичних зображень, анімації, відео та звуку на основі текстових запитів або інших вхідних даних (AI Art Statistics: Growth, Trends and Data, 2024). Це відкриває нові можливості для художників, дизайнерів і режисерів, надаючи можливість швидко генерувати візуальні концепції, створювати унікальні стилі або навіть цілі твори. Приклади включають генерацію фотореалістичних зображень, анімацію статичних картин, створення музичних візуалізацій або навіть аудіовізуальних творів, де звук і зображення (у вигляді спектрограми) є єдиним цілим. Виникають також проекти, де ШІ використовується для створення інтерактивних персонажів чи аватарів у віртуальних світах.

Фестивалі та платформи дистрибуції нових медіаформатів. На міжнародному рівні процес розвитку, легітимізації та критичного осмислення нових аудіовізуальних форматів значною мірою відбувається в межах спеціалізованих фестивалів, виставок і програм великих кінофестивалів. Ці платформи функціонують як осередки експерименту, популяризації та професійної взаємодії між митцями, кураторами, дослідниками та технологічними компаніями. Вони не лише демонструють найновіші досягнення, а й активно формують дискурс навколо нових медіа, визначаючи тренди та порушуючи важливі питання. Ключові міжнародні майданчики включають:

– Venice Immersive (Венеційський кінофестиваль): Одна з найважливіших програм, присвячена імерсивним медіа (VR, AR, MR, 360-відео) у межах престижного кінофестивалю. Зростання кількості та якості представлених проектів з 2018 року підтверджує статус фестивалю як провідного майданчика для презентації новітнього імерсивного мистецтва та сторітелінгу. Теми 2024 року включали дослідження травми, тілесності, сприйняття реальності (ADHD, когнітивні зміни), екологічні питання та міжвидові зв'язки (гриби), ідентичність і соціальні зв'язки;

– Ars Electronica (Лінц, Австрія): Один із найстаріших (з 1979 р.) та найвпливовіших фестивалів цифрового мистецтва, науки і технологій. Щорічно представляє широкий спектр проектів: VR, AR, інтерактивні інсталяції, медіа-арт, біо-арт, робототехніку, ШІ-генероване мистецтво. Фестиваль відомий своїм критичним підходом та фокусом на соціальних, етичних і філософських ас-

пектах технологічного розвитку. Тема 2024 року «HOPE – who will turn the tide» («НАДІЯ – хто змінить хід подій») змістила акцент з технологій як таких на людей та ініціативи, що прагнуть позитивних змін, розглядаючи мистецтво як інструмент для візії майбутнього та стимулювання дискурсу. Проекти торкалися тем кліматичних змін, ШІ та інтерпретації історії, цифрових архівів, демократії, психічного здоров'я, екології та міждисциплінарної співпраці;

– Sundance New Frontier (Фестиваль незалежного кіно Sundance): Секція, присвячена експериментальним медіаформатам, що розширюють межі сторітелінгу. Хоча в останні роки фокус програми змістився і окрема секція New Frontier може бути менш вираженою або інтегрованою в інші програми, Sundance історично відіграв важливу роль у представленні інноваційних VR/AR проектів та інтерактивних історій;

– IDFA DocLab (Міжнародний фестиваль документального кіно в Амстердамі): Провідна платформа для інтерактивної та імерсивної документалістики. Програма включає VR/AR проекти, 360-відео, веб-документалістику, інтерактивні інсталяції та перформанси, що досліджують нові форми розповіді nonfiction історій. Тема 2024 року «This Is Not a Simulation» («Це не симуляція») спонукала до роздумів про реальність у гібридному світі та роль ШІ в авторстві та сприйнятті. Проекти досліджували пам'ять, ідентичність, соціальну взаємодію, політичний спротив, екологію та крихкість людського досвіду, часто використовуючи ШІ, MR та біо-арт. IDFA DocLab також проводить R&D Summit – важливий майданчик для обговорення стану та майбутнього сектору нових медіа.

Ці та інші подібні платформи (наприклад, CPH:DOX Inter:Active, Tribeca Immersive) функціонують як важливі вузли в екосистемі нових медіа. Вони не лише демонструють інновації, а й слугують фільтрами якості, надають легітимності експериментальним формам, сприяють нетворкінгу та фінансуванню проектів, а також стимулюють критичну рефлексію щодо технологічних та естетичних можливостей і викликів. Тематичні фокуси фестивалів, як-от зміщення акценту Ars Electronica на «Хто?» діє або питання IDFA DocLab про симуляцію та реальність, відображають та водночас формують ключові напрямки дискусії в галузі, акцентуючи зростаюче усвідомлення соціальної та етичної відповідальності,

пов'язаної з розробкою та використанням нових медіатехнологій.

Щодо подальших перспектив, багато фахівців пов'язують розвиток аудіовізуального мистецтва з інтеграцією штучного інтелекту, який може генерувати складні візуальні та звукові образи. Така еволюція технологій і культури потребує подальших досліджень не лише з погляду інженерії, а й з погляду етики, філософії й соціології та мистецтвознавства.

Висновки. Розгляд історичної еволюції кіномистецтва та аудіовізуальних форматів демонструє їхню постійну трансформацію та вдосконалення: від традиційного німого кіно й телебачення – до VR/AR, 360-градусного відео та інтерактивних інсталяцій. Кожен новий етап їхнього розвитку поставав під впливом нових технологій, які розширювали як естетичні можливості творення аудіовізуального контенту, так і його дистрибуції та споживання.

Теоретичне розмежування понять «медіум» (як технологічна основа, канал чи матеріал) та «формат» (як специфічна структура, протокол, естетична конфігурація) виявляється корисним аналітичним інструментом для осмислення цієї складності. Воно дає змогу аналізувати конкретні прояви технологій – VR-додатки, AR-фільтри, інтерактивна веб-документалістика, ШІ-згенеровані відео – як окремі формати зі своїми правилами, можливостями та обмеженнями, що діють у межах ширших медіумів (цифрові мережі, комп'ютерні системи).

Сучасний простір аудіовізуального мистецтва охоплює багату палітру форматів, які інтегрують у собі технологічні інновації та можуть сприяти реалізації неординарних творчих задумів. Міжнародні фестивалі, спеціалізовані платформи та освітні ініціативи мають ключове значення для розвитку цієї сфери. Вони виконують роль творчих осередків для популяризації та професійної взаємодії, створюючи умови для критичного осмислення нових форматів і зміцнення міжнародної спільноти фахівців.

Інноваційні VR/AR проекти набувають дедалі більшого поширення і в українському культурному просторі. Яскравим прикладом є мультимедійна експозиція «Подолання гравітації», присвячена творчості Параски Плитки-Горицвіт. Організатори створили імерсивний простір, відтворивши інтер'єр її помешкання, що надало відвідувачам можливість за допомогою VR-окулярів здійснити віртуальну подорож і відчутти близькість до особистості художниці (Creative Europe).

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі включають дослідження екологічних, етичних та економічних вимірів цифрової аудіовізуальної індустрії, а також розгляд суспільних ефектів, що їх спричиняють ці формати. Водночас, не менш значущим завданням залишається дослідження історичних витоків класичного кіномистецтва як естетичного рушія аудіовізуальних технологій, висвітлення діалектичного зв'язку між традиційною культурною спадщиною та інноваціями, особливо в контексті масового мистецтва. Лише гармонійне поєднання спадщини, творчої експресії та найсучасніших технологій дасть можливість аудіовізуальному мистецтву надалі процвітати й бути рушієм культурної еволюції.

Джерела та література

- Стулій, А. І. (2024). Особливості монтажного мислення у сферичних аудіовізуальних творах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, № 1. С. 410-415.
- Тормахова, А. М. (2021). Аудіовізуальні практики нових медіа та їх комунікативний характер. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, № 3. С. 42-46.
- AI Art Statistics: Growth, Trends and Data (2024). [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.aiprm.com/ai-art-statistics/> (дата звернення: 13.03.2025).
- BBC (2018). The Congo: Virtual Reality. *BBC Media Centre*. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.bbc.co.uk/mediacentre/latestnews/2018/bbc-launches-congo-vr> (дата звернення: 15.11.2024).
- Cambridge Dictionary (2025). Format [Електронний ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/format> (дата звернення: 13.10.2024).
- Creative Europe (2024). Українські проекти VR/AR. [Електронний ресурс]. Creative Europe Ukraine. URL: <https://creativeeurope.in.ua/posts/ukrainian-projects-vr-ar> (дата звернення: 03.11.2024).
- Hareven, B. (2024). *Visions of Nature: A Mixed Reality Experience at London's Natural History Museum*. Forbes. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.forbes.com/sites/bennyhareven/2024/10/31/visions-of-nature-a-mixed-reality-experience-at-londons-natural-history-museum/> (дата звернення: 25.02.2025).
- Hilsdorf, M. (2024). Images that Sound: Creating Stunning Audiovisual Art with AI. *Medium. Data Science*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://medium.com/data-science/images-that-sound-creating->

- stunning-audiovisual-art-with-ai-024a317c7472 (дата звернення: 10.04.2025).
- Jancovic, M., Volmar, A., Schneider, A. (2019). Format Matters. Standards, Practices, and Politics in Media Cultures. *Lüneburg: meson press*. P. 7-22. DOI: <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/13676>
- Jódar-Marín, J. Á. (2019). New audiovisual formats in the cybermedia: from TV reports to videonews. *Communication & Society*. Vol. 32, Nr. 4. P. 63-75. DOI: <https://doi.org/10.15581/003.32.4.63-75>.
- Kotlińska, M. (2024). The Influence of Digital Transformation on the Evolution of the Audiovisual Industry. *European Research Studies Journal*. Vol. XXVII, issue S2. С. 429-443. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.ersj.eu/repec/ers/papers/24S204.pdf> (дата звернення: 03.03.2025).
- McLuhan, M., Fiore, Q. (2001). *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. Prod. by J. Agel. Corte Madera, CA: Gingko Press.
- Pavlova, D. (2021). New Art Forms and Process Management Strategy in an Era of Mass Digitalization. *Digital Presentation and Preservation of Cultural and Scientific Heritage*. Vol. 11. P. 7-22. ISSN: 1314-4006, eISSN: 2535-0366
- Random International. Rain Room. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.random-international.com/rain-room> (дата звернення: 08.12.2024).
- Statista. AR & VR – Worldwide. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.statista.com/outlook/amo/ar-vr/worldwide> (дата звернення: 18.03.2025).
- Wang, F., Zhang, Z., Li, L., Long, S. (2024). Virtual Reality and Augmented Reality in Artistic Expression: A Comprehensive Study of Innovative Technologies. [Електронний ресурс]. *International Journal of Advanced Computer Science and Applications (IJACSA)*. Т. 15, Nr 3. P. 641-649. DOI: 10.14569/ijacsa.2024.0150365 (дата звернення: 05.02.2025).
- Hareven, B. (2024). Visions of Nature: A Mixed Reality Experience at London’s Natural History Museum. *Forbes*. [Online resource]. URL: <https://www.forbes.com/sites/bennyhareven/2024/10/31/visions-of-nature-a-mixed-reality-experience-at-londons-natural-history-museum/> (date of access: 25.02.2025). [in English]
- Hilsdorf, M. (2024). Images that Sound: Creating Stunning Audiovisual Art with AI. *Medium*. Data Science. [Online resource]. Retrieved from <https://medium.com/data-science/images-that-sound-creating-stunning-audiovisual-art-with-ai-024a317c7472> (date of access: 10.04.2025). [in English]
- Jancovic, M., Volmar, A., Schneider, A. (2019). Format Matters. Standards, Practices, and Politics in Media Cultures. *Lüneburg: meson press*. P. 7-22. DOI: <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/13676> [in English]
- Jódar-Marín, J. Á. (2019). New audiovisual formats in the cybermedia: from TV reports to videonews. *Communication & Society*, Vol. 32, Nr. 4. P. 63-75. DOI: <https://doi.org/10.15581/003.32.4.63-75> [in English]
- Kotlińska, M. (2024). The Influence of Digital Transformation on the Evolution of the Audiovisual Industry. *European Research Studies Journal*. Vol. XXVII, issue S2. P. 429-443. [Online resource]. Retrieved from <https://www.ersj.eu/repec/ers/papers/24S204.pdf> (date of access: 03.03.2025). [in English]
- McLuhan, M., Fiore, Q. (2001). *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. Prod. by J. Agel. Corte Madera, CA: Gingko Press. [in English]
- Pavlova, D. (2021). New Art Forms and Process Management Strategy in an Era of Mass Digitalization. *Digital Presentation and Preservation of Cultural and Scientific Heritage*. Vol. 11. P. 7-22. ISSN: 1314-4006, eISSN: 2535-0366 [in English]
- Random International. Rain Room. [Online resource]. URL: <https://www.random-international.com/rain-room> (date of access: 08.12.2024). [in English]
- Statista. AR & VR – Worldwide. [Online resource]. Retrieved from <https://www.statista.com/outlook/amo/ar-vr/worldwide> (date of access: 18.03.2025). [in English]
- Stulii, A. I. (2024). Osoblyvosti montazhnoho myslennia u sferychnykh audiovizualnykh tvorakh [Peculiarities of montage thinking in spherical audiovisual works]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, Nr. 1. P. 410-415. [in Ukrainian]
- Tormakhova, A. M. (2021). Audiovizualni praktyky novykh media ta yikh komunikatyvnyi kharakter [Audiovisual practices of new media and their communicative nature]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, Nr. 3. P. 42-46. [in Ukrainian]
- Wang, F., Zhang, Z., Li, L., Long, S. (2024). Virtual Reality and Augmented Reality in Artistic Expression: A Comprehensive Study of Innovative Technologies. [Online resource]. *International Journal of Advanced Computer Science and Applications (IJACSA)*. Vol. 15, Nr. 3. P. 641-649. DOI: 10.14569/ijacsa.2024.0150365 (date of access: 05.02.2025). [in English]

References

- AI Art Statistics: Growth, Trends and Data. (2024). [Online resource]. Retrieved from <https://www.aiprm.com/ai-art-statistics/> (date of access: 13.03.2025). [in English]
- BBC (2018). The Congo: Virtual Reality. BBC Media Centre. [Online resource]. URL: <https://www.bbc.co.uk/mediacentre/latestnews/2018/bbc-launches-congo-vr> (date of access: 15.11.2024). [in English]
- Cambridge Dictionary (2025). Format. [Online resource]. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/format> (date of access: 13.10.2024). [in English]
- Creative Europe (2024). Ukrainski proekty VR/AR [Ukrainian VR/AR projects]. Creative Europe Ukraine. URL: <https://creativeeurope.in.ua/posts/ukrainian-projects-vr-ar> (date of access: 03.11.2024). [in Ukrainian]

Ivan Marchenko

**Format and medium in the digital age: transformations
of audiovisual art**

Abstract. The *purpose* of the article is to trace the evolution of audiovisual formats under the influence of technological progress, clarify the theoretical concepts of «medium» and «format» in the context of audiovisual arts, analyze the latest forms (VR, AR, interactive installations, 360-video, AI-generated art), their types and features, as well as the role of international festivals in their legitimization. **Research methodology** is based on the theoretical analysis of scientific publications, a historical-cultural approach to studying the evolution of formats, a systematic analysis of the relationship between technology and artistic forms, and content analysis of specialized festival programs and examples of the latest audiovisual projects. **Scientific novelty** lies in the comprehensive analysis of the transformation of audiovisual formats from analog to digital, clarifying the distinction between the concepts of «medium» and «format» as an analytical tool, systematizing the latest formats considering the integration of AI and immersive technologies, and highlighting the role of festivals as institutions for legitimization and critical reflection on new media. The impact of digital transformation, particularly streaming platforms and social media, on content production and consumption is examined. **Conclusions.** The evolution of audiovisual formats is inextricably linked to technological development, leading to the emergence of diverse immersive, interactive, and AI-assisted forms. Distinguishing between «medium» (as the technological basis) and «format» (as a specific structure and protocol) allows for a deeper analysis of these changes. The latest formats (VR, AR, MR, interactive installations, 360-video, AI art) are actively developing, transforming artistic practices and audience experience. International festivals play a key role in their promotion and reflection. Further research should focus on the ethical, social, and economic aspects of new media.

Keywords: audiovisual arts, format, medium, virtual reality, augmented reality, new media.

Нечмоглод Едуард Леонідович,
викладач, аспірант кафедри кінорежисури
та кінодраматургії. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Eduard Nechmohlod,
Lecturer, Postgraduate student of the
Film Directing and Screenwriting
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

АБСУРД ЯК СПОСІБ ВЗАЄМОДІЇ З РЕАЛЬНІСТЮ У КІНОКОМЕДІЯХ

Анотація. *Мета статті* – проаналізувати категорію абсурду в кінокомедіях та окреслити її функціональні елементи, що спрямовані на осмислення реальності. У фокусі дослідження – фільми, у яких гумор і абсурд не лише виконують розважальну, видовищну функцію, а й виступають інструментами критики соціальних, політичних та екзистенційних явищ. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні естетичного, філософського та структурно-драматургічного аналізу. Розглянуто приклади західного та українського кіно, в яких використано прийоми театру абсурду, гротеску, інверсії, а також мовної і ситуаційної нелогічності. У статті проаналізовано, як через абсурдні конфлікти, парадоксальні персонажі та порушення звичних нарративних моделей кінокомедії розкривають глибші сенси буття – хаотичність, ірраціональність, відчуження, а також пошук нового типу взаємодії з реальністю. **Наукова новизна** полягає у спробі узагальнити і систематизувати різні моделі абсурду в кінокомедіях ХХ–ХХІ століття та вказати на потенціал абсурдного гумору як повноцінного естетичного методу, що здатен не лише викликати сміх, а й провокувати глибокі філософські рефлексії. **Висновки** демонструють, що абсурд у кінокомедії не є хаотичним чи випадковим – це свідомо організована драматургічна структура, яка дає змогу переосмислити уявлення про нормальність, логіку та сенс у сучасному світі.

Ключові слова: гумор, кінокомедія абсурду, абсурдний герой, комічний ефект, взаємодія з реальністю.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У середині ХХ століття абсурд в драматургії та театрі отримав значний розвиток, пропонуючи новий спосіб осмислення та зображення дійсності через нелінійні сюжети, метафоричні образи та комічні ситуації, які акцентують абсурдність життя. Ця традиція вплинула й на кінематограф, зокрема на жанр кінокомедії абсурду, де гумор стає не лише способом розважити, а й інструментом для розкриття парадоксів і непередбачуваності реальності.

Прикладами кінематографічних творів, у яких абсурд виконує функцію інструмента осмислення соціальних та екзистенційних тем, є фільми, що провокують глядача на переосмислення звичних уявлень про сенс, логіку та механізми взаємодії з реальністю. Зокрема, йдеться про стрічки, які не завжди належать до жанру абсурдної комедії у вузькому сенсі, проте містять виразні елементи абсурдного мислення та гротеску. До таких належать, зокрема, «Великий диктатор» (1940) Чарлі Чапліна, де поєднання сатири, фарсу та пара-

доксальної поведінки персонажів створює ефект розщеплення реальності. Хоча стрічки Чапліна традиційно класифікують як сатиричні або соціальні комедії, у «Великому диктаторі» виразно виявляються елементи абсурду – зокрема, через нелогічність мовлення, гротескові ситуації та парадоксальне поєднання комічного з трагічним. Саме ці прийоми дають можливість розглядати фільм як такий, що перетинається з естетикою абсурду, навіть якщо не належить до цього жанру в класичному сенсі. Ще назвемо «Бартон Фінк» (1991) братів Коенів, який демонструє абсурдне сприйняття творчості, ідентичності та буття в межах сюрреалістичного кінопростору. Подібні фільми, поряд із сучасними стрічками, активно використовують абсурдний гумор як інструмент виявлення глибших соціальних і психологічних суперечностей сучасного світу.

Значний вплив драматургії абсурду та його кінематографічних адаптацій відчувається у сучасних комедійних стрічках, де герой опиняється у несподіваних, часто нелогічних ситуаціях, а абсурдний гумор стає засобом взаємодії з реальністю. Вивчення цих тенденцій є важливим, оскільки воно надає можливість аналізувати, як кіно здатне показувати іншу перспективу на суспільство, його цінності та природу людських стосунків, а також сприяє пошуку нових форм у створенні власних кіноісторій.

Мета статті – проаналізувати категорію абсурду в кінокомедіях та окреслити її функціональні елементи, що спрямовані на осмислення реальності. У фокусі дослідження – фільми, у яких гумор і абсурд не лише виконують розважальну, видовищну функцію, а й виступають інструментами критики соціальних, політичних та екзистенційних явищ.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Теорія абсурду та його прояви в мистецтві зазнали значного розвитку завдяки працям таких мислителів, як Альбер Камю та Жан-Поль Сартр, які заклали філософські основи абсурдизму. Камю, у своїй праці «Міф про Сізіфа» (1942), описує абсурдність як фундаментальну характеристику людського існування, що виникає через конфлікт між пошуком сенсу та байдужістю світу. Він пропонує концепцію прийняття абсурду, яка передбачає, що людина може знайти свободу та силу через усвідомлення та примирення з безглуздістю

світу. У цьому контексті Камю особливу увагу приділяє образу Сізіфа, який, попри марність своїх зусиль, продовжує котити камінь угору, що стає метафорою людської стійкості та мужності перед абсурдом. Ідеї Камю вплинули на широкий спектр мистецьких форм, зокрема на театр, літературу та кінематограф.

Філософські засади абсурду знайшли яскраве відображення в мистецтві, зокрема у театрі – у драматичних творах Семюеля Беккета та Ежена Іонеска, які стали основоположниками театру абсурду. У п'єсах Беккета, таких як «Чекаючи на Годо» (1953), наголошується марність людських прагнень і самого життя. Герої перебувають у стані постійного очікування, позбавленого мети, що створює атмосферу екзистенційної порожнечі. П'єси Іонеска, такі як «Лисичка» (1950), відображають абсурдність повсякденного життя, яку автор доносить через нелогічність мовлення персонажів, комунікативні бар'єри та хаотичність взаємодії. Ці п'єси відкрили нові можливості для осмислення людської природи через мінімалістичні сюжети, глибоку метафоричність і гротеск.

Перехід ідей абсурду з театру до кінематографа ознаменував народження нового способу взаємодії з реальністю через екран. Кіно, на відміну від театру, дало змогу більш динамічно візуалізувати прояви абсурду через монтаж, операторську роботу, гру світла та деталі. Скажімо, Чарлі Чаплін у фільмі «Великий диктатор» (1940) кепкує над тоталітаризмом через гротеск, сатиру, комедійні прийоми, створюючи різкий контраст між кумедністю ситуацій і глибиною їхньої критики. Подібні прийоми знаходимо й у фільмах Луїса Бунюеля, таких як «Андалузський пес» (1929), де нелінійна оповідь і нелогічність дій персонажів акцентують відчуженість людини у світі.

У сучасному академічному дискурсі абсурд в аудіовізуальних мистецтвах досліджується низкою авторів. Зокрема, Естер Сімор у своїй праці «*Absurd black humour as social criticism in contemporary European cinema*» (2022) аналізує, як абсурдний гумор використовується в європейському артхаусному кіно для вираження соціальної критики та відображення екзистенційної тривоги. Сімор наголошує, що такі фільми, як «Тоні Ердманн» (2016), використовують абсурдність для викриття соціальних табу та несправедливості. Райан Едвард Артрип у своїй праці «*The*

Absurd and Film: From the Existential Moment to Metaphysical Revolt» (2010) досліджує прояви абсурду в фільмах «Краса по-американськи» (1999) та «Бійцівський клуб» (1999), аналізуючи, як ці стрічки відображають екзистенційні кризи та соціальні проблеми крізь призму абсурду. Ізабель Раффелл, професорка грецької драми та культури в Університеті Глазго, у своїй книжці «*Politics and Anti-realism in Athenian Old Comedy: The Art of the Impossible*» (2011) досліджує політичні аспекти анти-реалізму в давньогрецькій комедії, що має паралелі з сучасними проявами абсурду в мистецтві. У книжці Жеффри Сконса, професора програми Screen Cultures в Північно-Західному університеті, «*The Technical Delusion: Electronics, Power, Insanity*» (2019) проаналізовано взаємозв'язок між технологіями, медіа та психічними станами, що відображає абсурдність сучасного інформаційного суспільства. Мартін Бегне, професорка візуальних досліджень в Університеті Париж-Дідро, у своїй книжці «*Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*» (2007) досліджує, як французьке кіно використовує абсурдні та трансгресивні елементи для виклику сенсорного досвіду та переосмислення реальності.

Таким чином, сучасна академічна думка активно досліджує абсурд в аудіовізуальних мистецтвах, розглядаючи його як потужний інструмент для вираження соціальної критики, екзистенційних питань і переосмислення реальності через кінематографічні засоби.

Виклад основного матеріалу. Перед тим як перейти до аналізу конкретних кінокомедій, важливо окреслити загальні принципи функціонування абсурду в кіно. У контексті кінодраматургії абсурд не є простою відсутністю логіки чи хаотичним набором випадкових елементів. Навпаки, він часто вибудовується як цілісна система, що імітує порядок, водночас демонструючи глибоку розбіжність між зовнішнім виглядом подій і їхнім внутрішнім сенсом або абсурдністю.

Комедія абсурду в кінематографі тяжіє до особливої естетики – це не лише сюжетна нелогічність, а й особлива поведінка персонажів, парадоксальне поєднання смішного і тривожного, викривлення причинно-наслідкових зв'язків, розриви між дією та її мотивацією. Усе це стає інструментом не лише розважального, а й філософського та критичного осмислення реальності.

Режисери, які працюють в цьому ключі, свідомо відмовляються від класичних структур наративу, пропонуючи глядачеві дистильований досвід зіткнення з ірраціональним. У таких фільмах часто відбувається зіткнення двох логік – соціально прийнятної (очікуваної) та індивідуально-хаотичної (героя чи середовища), що і породжує комічний і водночас екзистенційний ефект.

Нижче розглянемо кілька кінокомедійних творів, у яких абсурд виконує не лише формальну чи декоративну роль, а й є ключовим драматургічним елементом – інструментом критики, рефлексії та нової взаємодії з реальністю.

Кіно, на відміну від театру, надало можливість більш динамічно візуалізувати прояви абсурду через монтаж, операторську роботу, гру світла та деталі. Це надало кінематографу унікальні інструменти для розкриття ірраціонального, нелогічного та екзистенційно парадоксального. Розглянемо приклади кінокомедій, у яких абсурд виступає структурним і смисловим стрижнем, що визначає драматургічну логіку та глядацьке сприйняття. У фільмі «Доктор Стрейнджлав, або Як я навчився не хвилюватися і полюбив атомну бомбу» (реж. С. Кубрик, 1964) – щоб наголосити абсурдність «холодної» війни та ідеї взаємного знищення, поєднано сатиру, гротеск і візуальну метафору. Одним із найяскравіших прикладів такого підходу є фінальна сцена фільму, де майор Конг, сидячи верхи на атомній бомбі, летить униз, радісно розмахуючи ковбойським капелюхом, наче вершник на родео. Ця сцена є гротескною та абсурдною і водночас смішною і моторошною, адже символізує неконтрольований абсурд військової машини, що може призвести людство до самознищення. Кубрик використовує екстремальну іронію, щоб акцентувати, наскільки безглуздими можуть бути політичні рішення. Це класичний приклад того, як комедія в поєднанні з кінодраматургією абсурду здатна зробити гострі соціальні та філософські ідеї більш виразними та впливовими.

Кубрик створює контраст між серйозністю теми та комедійною подачею, що мимоволі провокує глядача на глибокі роздуми про нелогічність багатьох політичних рішень. Таким чином, кінематографічний абсурд стає не лише інструментом висвітлення, а й потужним засобом нового осмислення екзистенційних питань.

Драматургія у «Докторі Стрейнджлаві» побудована за принципом постійного нарощування абсурду – кожна наступна ситуація логічно витікає з попередньої, але при цьому дедалі більше суперечить здоровому глузду. Персонажі діють з максимальною серйозністю в умовах, які чимдалі більше втрачають сенс. Саме ця внутрішня нелогічність, що подається як логіка, є ключовим драматургічним прийомом, який формує відчуття абсурду не як випадковості, а як системного явища.

Окремі діалоги, побудовані на псевдонауковій або бюрократичній лексиці, створюють ілюзію порядку, тоді як сюжет послідовно розкриває повну втрату контролю. Події розгортаються у стилі комічного знецінення авторитету: військові генерали та політики, які мають приймати стратегічні рішення, зображені як карикатурні постаті, обмежені власними страхами, параноїдальними фантазіями або банальною некомпетентністю.

Кубрик використовує драматургічний принцип повторення: одні й ті самі теми, аргументи або навіть слова циклічно виникають у репліках персонажів, створюючи ефект кола, з якого немає виходу. Це повторення не просуває дію вперед, а, навпаки, загострює відчуття приреченості. Така структура відповідає логіці театру абсурду, де дія втрачає причинно-наслідкову чіткість, проте водночас оголює внутрішню суть проблеми – ідеологічний абсурд, що перетворився на реальну загрозу.

У результаті глядач сприймає фільм не як анекдотичну сатиру, а як тривожну комедію, де сміх викликає не розрядку, а наростаюче усвідомлення безглуздості людських рішень у критичних ситуаціях. Саме через таку драматургічну побудову абсурд у фільмі Кубрика не лише висміює, а й розкладає на складові механізми політичного саморуйнування.

Побічним, але важливим, нарративом Кубрика стає відмова від усталеної трьохактної структури сценарію. В своєму інтерв'ю 1969 року для Джозефа Гелміса він критикує таку структуру, наголошуючи, що багато кінематографістів, особливо старшого покоління, все ще її дотримуються занадто жорстко. Стверджує, що «Триактна п'єса була моделлю. Потрібно відмовитися від традиційного погляду на кіно як на розширення триактної п'єси» (J. Gelmis, 1969).

Ця критика резонує з абсурдистським відкиданням структурованих, раціональних нарративів

на користь більш фрагментованої, ірраціональної оповіді, яка формально дещо правдивіше за класичну трьохактну оповідь відображає непередбачуваність плину життя.

Також значний внесок у розвиток комедій абсурду зробили Вес Андерсон і Тайка Вайтіті, які використовують естетику абсурду, поєднуючи її з комічними образами та яскравим візуальним стилем.

Обидва режисери створюють світи, де невідзначеність і неоднозначність домінують, і кожен глядач може знайти свою інтерпретацію.

Андерсон, зокрема, в інтерв'ю, – стверджує, що трактування сцен можуть бути багатозначними, щоб глядачі могли сприймати їх по-різному. Як він зазначає: «Зазвичай, коли я працюю над сценою, я не хочу, щоб вона здавалася однозначною. Я прагну створити щось, що різні люди будуть сприймати по-різному» (A. Desplechin, 2009). Такий підхід надає можливість Андерсону втілювати абсурд у своїх фільмах, зокрема в картинах «Королівство повного місяця» (2012) та «Готель “Гранд Будапешт”» (2014), де комічні ситуації переплітаються з глибокими емоційними й філософськими підтекстами.

У фільмі «Королівство повного місяця» (Андерсон, 2012) є сцена, де двоє підлітків – Сюзі та Сеймур – тікають з табору скаутів, а група дорослих намагається їх знайти. На перший погляд, ситуація видається абсурдною: дорослі намагаються повернути дітей, але абсурдність стає очевидною через надмірно серйозне ставлення дорослих до події, яка є природним дитячим протестом – як прояв їхнього прагнення до свободи. Завдяки контрасту серйозності й комічності, ця сцена набуває глибшого змісту, даючи кожному глядачеві можливість знайти свою власну інтерпретацію. Для одних це може бути символом бажання до незалежності, для інших – абсурдною спробою дорослих контролювати абсолютно все те, що їм не підвладне. Такий підхід, де абсурд сплітається з емоційною глибиною, відкриває простір для багатоаспектних трактувань, що є характерною рисою фільмів Андерсона.

Такий ефект Андерсон розгортає через особливу драматургічну структуру, в якій події, що здаються дрібними або смішними, набувають символічного та навіть екзистенційного сенсу. У «Королівстві повного місяця» втеча підлітків – це не просто сюжетна подія, а драматургічний

осередок внутрішнього бунту. Їхня поява на тлі суворих дорослих правил і безглузких соціальних структур – це спосіб вивести конфлікт між свободою й контролем у простір абсурду.

Дорослі персонажі діють з надмірною серйозністю, вдаючись до масштабних пошукових операцій, мобілізації всього острова, залучення поліції, скаутів і навіть служби опіки. Усе це розгортається на тлі дитячого кохання – простого, щирого і цілковито наївного. Саме такий контраст і створює драматургію абсурду: події здаються гротескними не тому, що вони вигадані, а тому що вони показані крізь перевернуту оптику – серйозне сприймається як смішне, а дрібне – як велике.

Розбудова сцен у фільмі підпорядкована внутрішній логіці персонажів, а не традиційним драматургічним моделям. Персонажі не завжди прагнуть чітко окресленої мети – вони скоріше живуть у потоці власних емоцій і наївних уявлень, що вступають у конфлікт із реальністю. Це створює багатшаровість, де кожна сцена – від погоні до діалогу про книжку чи шпильку для волосся – має потенціал трактування як комедійного моменту або глибоко особистої драми.

Таким чином, драматургія Андерсона у цьому фільмі не прагне однозначності. Абсурд тут не суперечить почуттям – навпаки, він робить їх доступнішими, оголенішими, дає глядачеві змогу подивитися на звичні емоції під новим кутом. Саме тому сцени з «Королівства повного місяця» легко викликають і посмішку, і співпереживання водночас – що й робить фільм яскравим прикладом комічного абсурду як засобу осмислення реальності.

Тайка Вайтіті, у свою чергу, розвиває концепцію «комедії буденного», яка передбачає виведення смішного з повсякденних, здавалося б, нудних ситуацій. Як він сам зазначає: «...Абсурдність – це точно. Ми насправді захоплюємося відходами від теми, дивними поворотами сюжету. Це те, що можна назвати особливістю багатьох наших робіт. У Новій Зеландії ми виграли термін “комедія буденного”: брати нудні теми й говорити про них доти, доки вони не стануть смішними» (Buder, 2015). Ця концепція знайшла втілення в таких фільмах, як «Що ми робимо у тінях» (2014), де життя вампірів постає крізь призму буденних та абсурдних ситуацій.

У фільмі «Що ми робимо у тінях» (Вайтіті, 2014) чудовим прикладом абсурдної «комедії бу-

денного» є сцена, в якій вампіри обговорюють розподіл побутових обов'язків у своєму домі. Після довгих століть існування разом, вони все одно стикаються з проблемами, які видаються цілком тривіальними для звичайних людей, але для вампірів це стає причиною численних суперечок і абсурдних ситуацій.

У моменті, коли з'являється питання, хто повинен мити посуд, бачимо, як один вампір – Дікон – відмовляється це робити, аргументуючи, що це не почесно для стародавньої істоти, яка пережила століття. Інший вампір, Віаго, намагається аргументувати, що ця марудна робота просто необхідна для підтримки порядку в домі, але його твердження призводять до ще більшої абсурдності: Віаго починає «лекцію» про те, що кожен вампір має свої обов'язки і, як мінімум, має поважати звичаї людського світу, якщо вже вони намагаються співіснувати з людьми.

Всі ці суперечки і пошук їх вирішення – це абсурдне зіткнення стародавніх вампірівських переконань із потребами повсякденного життя. Такі невеликі суперечки і намагання організувати побут демонструють, наскільки вампіри, незважаючи на свою надприродну природу, залишаються такими ж людьми в найпростіших речах.

Ця сцена чудово демонструє концепцію «комедії буденного» Тайки Вайтіті, де абсурд виникає з найпростіших ситуацій, що стають предметом серйозних суперечок між персонажами. Хоча обговорення побутових обов'язків здається звичайним, у світі вампірів воно стає смішним і надзвичайно абсурдним через їхні спроби поєднати власні стародавні звичаї з необхідністю існувати в сучасному людському середовищі. Продовжуючи розгортати драматургію абсурду в межах «комедії буденного», Тайка Вайтіті послідовно демонструє, як навіть фантастичні або міфологізовані персонажі можуть потрапляти в ситуації, характерні для звичайного життя, але трактувати їх зовсім інакше. Саме ця інверсія сприйняття реальності й створює комічний ефект: ми бачимо відомі побутові конфлікти, але подані крізь призму чужої логіки – вампірської, середньовічної або дитячо-наївної.

Вайтіті створює ефект комічної дисгармонії, коли поведінка персонажів суперечить як жанровим очікуванням (вампір не лякає – він миє посуд), так і загальноприйнятим уявленнями про «героїв». Тут немає типових сюжетних «великих подій» –

конфлікти зосереджені навколо тривіального, що набуває абсурдного масштабу. Така побудова дії фактично нівелює стандартну структуру комедії положень і наближається до постдраматичного або абсурдистського театру, де важливішими є не події, а саме розгортання логіки безглузлого.

Таким чином, у його творчості абсурд постає не як хаос, а як структурований прийом для осмислення реальності – через гіперболізацію буденного. Це дає змогу вивести глядача із зони комфорту сприйняття і водночас дати можливість ідентифікації: герої, хоч і надприродні, поведуться так само недолуго, вперто і смішно, як і звичайні люди в схожих ситуаціях.

Загалом, обидва режисери використовують абсурд як інструмент для дослідження людської природи через комічні образи і ситуації, що дають глядачеві можливість сприймати комедію як складну багатовимірну реальність.

Ці фільми виступають дослідженням, основою для розуміння того, як абсурдний гумор дає змогу глядачеві переосмислити свою взаємодію з реальністю через мистецтво кіно, де гумор стає потужним засобом розкриття соціальних, філософських і психологічних тем.

Ми розглянули кілька найвиразніших, на нашу думку, зарубіжних фільмів з елементами абсурду. Окрему увагу варто приділити й українському прикладу, який демонструє оригінальне трактування абсурдного візуального нарративу.

Висновки. Абсурд, як літературний та драматургічний термін набуває помітного поширення у середині ХХ століття в художній літературі, театрі, а згодом – і в кінематографі. Цей прийом кінорежисери використовують для зображення відсутності сенсу, безглуздя, хаосу. З'являються фільми, де гумор сягає абсурдних форм, які виступають яскравими засобами висвітлення соціальних, екзистенційних та філософських проблем. Кінематограф має чимало фільмів з використанням абсурду як драматургічного засобу, але для ілюстрації ми обрали саме ці картини, оскільки вони, на нашу думку, найбільш виразно демонструють механізм його функціонування в кінематографі. Ці фільми зокрема кінокомедії з елементами абсурду, гостріше за інші жанри висвітлюють реальність, виходячи за межі традиційної кінооповіді, уявлення, в несподіваному ракурсі, розкриваючи

парадоксальність людської поведінки та ірраціональність суспільних механізмів.

Для створення таких фільмів, режисери поєднують комічні або карколомні образи з нелогічними сюжетами, експериментують з формою та змістом. Створення таких картин потребує особливого підходу, пошуку нестандартних мовних і візуальних засобів, оскільки досить часто лише за допомогою абсурдних ситуацій можна виразніше виявити парадоксальність, хаотичність, невизначеність світу, що стає об'єктом комічного осмислення й нівелює традиційні глядацькі очікування. А отже, з'являються нові можливості впливу на глядача на різних рівнях: емоційному, інтелектуальному, підсвідомому.

Звернено увагу на багатогранність підходів використання абсурду: від екзистенційних питань С. Кубрика до парадоксальної буденності Вайтіті, від символічних світів В. Андерсона до гротескного абсурду Б. Івченка – кожна їхня стрічка демонструє унікальне трактування абсурду, що справляє на глядача сильне і незабутнє враження. Ці фільми є яскравими прикладами того, як через гумор та іронію можна передати глибокі й універсальні ідеї, роблячи їх зрозумілими й доступними широкій аудиторії.

Джерела та література

- Андерсон, В. (2012). Королівство повного місяця. США: 20th Century Fox. [DVD].
- Андерсон, В. (2014). Готель «Гранд Будапешт». США: Fox Searchlight Pictures. [DVD].
- Артріп, Р. (2010). Абсурд і кіно: від екзистенційного моменту до метафізичного бунту (магістерська дисертація, Вірджинський політехнічний інститут). URL: <http://hdl.handle.net/10919/72989>.
- Beugnet, M. (2007). Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Buder, E. (2021). «Taika Waititi on the Art of the Absurdist Vampire Mockumentary». IndieWire. URL: <https://www.indiewire.com/features/general/taika-waititi-on-the-art-of-the-absurdist-vampire-mockumentary-2-65158/>.
- Брюховецька, О. (2021). Пострадянський абсурд у візуальних нарративах: від документалістики до фейк-реаліті. *КІНО-КОЛО*, № 21. С. 17-23.
- Камю, А. (2022). *Міф про Сізіфа. Бунтівна людина* / пер. з фр. Харків: Фоліо. 336 с.

- Coen, J., & Coen, I. (1991). *Barton Fink*. США: 20th Century Fox. [DVD].
- Coen, J., & Coen, I. (2006). *The Coen Brothers: Interviews*. University Press of Mississippi. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=q5h91ZZemK0C&pg=PA55>.
- Desplechin, A. (2013). «Wes Anderson». *Interview Magazine*. URL: <https://www.interviewmagazine.com/film/wes-anderson>.
- Gelmis, J. (1969). «Kubrick Discusses the Space Odyssey». URL: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html>
- Івченко, Б. (1972). *Пропала грамота*. Україна: Київська кіностудія ім. О. Довженка. [DVD].
- Кубрик, С. (1964). *Доктор Стрейнджлав, або Як я навчився не хвилюватися і полюбив атомну бомбу*. США: Columbia Pictures. [DVD].
- Раффелл, І. (2011). *Політика та антиреалізм в афінській комедії Стародавньої Греції: Мистецтво неможливого*. Оксфорд: Oxford University Press.
- Сімор, Е. (2022). Absurd black humour as social criticism in contemporary European cinema. *Academia.edu*. URL: https://www.academia.edu/67222073/Absurd_black_humour_as_social_criticism_in_contemporary_European_cinema
- Вайтіті, Т., & Клемент, Дж. (2014). *Що ми робимо у тінях*. Нова Зеландія: Madman Entertainment. [DVD].
- Sconce, J. (2019). *The Technical Delusion: Electronics, Power, Insanity*. Durham: Duke University Press.
- Beugnet, M. (2007). *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Buder, E. (2021). Taika Waititi on the Art of the Absurdist Vampire Mockumentary. *IndieWire*. URL: <https://www.indiewire.com/features/general/taika-waititi-on-the-art-of-the-absurdist-vampire-mockumentary-2-65158/>
- Bruhovetska, O. (2021). Post-Soviet Absurd in Visual Narratives: From Documentary to Fake-Reality. *KINO-KOLO*, Nr 21. S. 17-23. [in Ukrainian]
- Camus, A. (2022). *The Myth of Sisyphus. The Rebel*. Trans. from French. Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]
- Coen, J., & Coen, I. (1991). *Barton Fink*. USA: 20th Century Fox. [DVD].
- Coen, J., & Coen, I. (2006). *The Coen Brothers: Interviews*. University Press of Mississippi. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=q5h91ZZemK0C&pg=PA55>
- Desplechin, A. (2013). *Wes Anderson*. *Interview Magazine*. URL: <https://www.interviewmagazine.com/film/wes-anderson>
- Gelmis, J. (1969). *Kubrick Discusses the Space Odyssey*. URL: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html>
- Ivchenko, B. (1972). *Propala hramota* [The Lost Letter]. Ukraine: Kyivska kinostudiia im. O. Dovzhenka. [DVD].
- Kubrick, S. (1964). *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. USA: Columbia Pictures. [DVD].
- Ruffell, I. (2011). *Politics and Anti-realism in Athenian Old Comedy: The Art of the Impossible*. Oxford: Oxford University Press.
- Simor, E. (2022). Absurd black humour as social criticism in contemporary European cinema. *Academia.edu*. Retrieved from https://www.academia.edu/67222073/Absurd_black_humour_as_social_criticism_in_contemporary_European_cinema
- Sconce, J. (2019). *The Technical Delusion: Electronics, Power, Insanity*. Durham: Duke University Press.
- Waititi, T., & Clement, J. (2014). *What We Do in the Shadows*. New Zealand: Madman Entertainment. [DVD].

References

- Anderson, W. (2012). *Moonrise Kingdom*. USA: 20th Century Fox. [DVD].
- Anderson, W. (2014). *The Grand Budapest Hotel*. USA: Fox Searchlight Pictures. [DVD].
- Artrip, R. E. (2010). *The Absurd and Film: From the Existential Moment to Metaphysical Revolt* (Master's thesis, Virginia Tech). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10919/72989>

Eduard Nechmohlod

The Dramaturgy of Absurd in Film Comedy as a Way of Comprehending Reality

Abstract. Purpose of the article – to analyze how the dramaturgy of absurd functions in film comedies as a way of understanding reality. The focus of the research is on films in which humor and absurdity do not merely serve an entertaining function but act as tools for critiquing social, political, and existential phenomena. **Methodology** is based on a combination of aesthetic, philosophical, and structural-dramaturgical analysis. The article explores examples from both Western and Ukrainian cinema, where techniques of the Theatre of the Absurd, grotesque, inversion, as well as linguistic and situational illogicality are used. The article examines how absurd conflicts, paradoxical characters, and violations of traditional narrative models in film comedies reveal deeper meanings of being – chaotic nature, irrationality, alienation, and the search for new forms of interaction with reality. **Scientific novelty** lies in the attempt to generalize and systematize various models of absurdity in film comedy of the 20th–21st centuries and to highlight the potential of absurd humor as a full-fledged aesthetic method capable not only of provoking laughter but also of stimulating deep philosophical reflection. **Conclusions** demonstrate that absurdity in film comedy is neither random nor chaotic – it is a deliberately organized dramaturgical structure that allows for a rethinking of what is considered normal, logical, and meaningful in the modern world.

Keywords: humor, absurd film comedy, absurd hero, comic effect, irrationality, dramaturgy, interaction with reality.

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 Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

АРХЕОЛОГІЯ ОБРАЗУ В FOUND FOOTAGE КІНЕМАТОГРАФІ

Анотація. *Мета статті* – аналіз моральних аспектів роботи з архівним візуальним матеріалом у found footage кінематографі, зокрема як форми археології образу, що поєднує документальне й ігрове, та окреслити його значення у формуванні політики пам'яті та критики репрезентації. Розкрити поняття «found footage» як кінематографічної практики, що ґрунтується на використанні попередньо створених (іноді випадково «знайдених», анонімних або аматорських) візуальних матеріалів, яким надається нове значення шляхом монтажного переосмислення. **Методологія дослідження** базується на використанні міждисциплінарного підходу, що поєднує елементи герменевтики, культурології та кіноаналізу. Джере-лами слугують як академічні публікації, так і кінематографічні твори, що розглядаються як феномени візуальної культури. **Наукова новизна** полягає в тому, що в статті запропоновано трактувати found footage кінематограф як археологічну практику, що трансформує зображення у критичний інструмент роботи з пам'яттю. Зроблено акцент на переосмисленні ролі монтажу як етичного жесту і політичного акту, а також на деколоніальному потенціалі цієї форми кіно в українському контексті. **Висновки** вказують на те, що found footage кінематограф функціонує як археологічна практика, де кожен кадр є артефактом, що потребує деконструкції та інтерпретації. Він трансформує зображення з носія інформації на суб'єкт політичного, естетичного й історичного досвіду. У цій формі кіно глядач стає не лише спостерігачем, а й учасником складного процесу реконструкції пам'яті, де старе зображення відкриває нові сенси.

Ключові слова: found footage, архівне зображення, пам'ять, монтаж, постпам'ять, деколонізація, кіноархеологія.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У сучасному візуальному мистецтві відбувається глибоке переосмислення архівного матеріалу, що виявляється у зростанні інтересу до практик found footage – художнього методу, заснованого на використанні попередньо знятих, часто анонімних або неавторських відео- та кіноматеріалів, що «знаходяться» митцем і переосмислюються в новому контексті. Found footage, дослівно «знайдений матеріал», передбачає не просто технічне запозичення зображень, а трансформацію

їхнього змісту через монтаж, деконструкцію, або поєднання з новими нарративами. Використання знайдених кадрів як художнього ресурсу породжує нові естетичні, етичні та політичні смисли. Особливо актуальним це стає в українському контексті, де візуальні архіви слугують засобом осмислення історичної пам'яті, травми та деколоніального перегляду культурної спадщини.

Метою цієї наукової статті є комплексне осмислення found footage кінематографа як філософської та культурної практики, що здійснює археологію

образу через роботу з архівними візуальними матеріалами. Автор прагне дослідити, яким чином found footage як форма синтезу документального та ігрового дає змогу деконструювати усталені наративи, переосмислити колективну пам'ять і виступити критичним інструментом репрезентації. Стаття має на меті виявити естетичні, етичні та політичні виміри монтажу як акта втручання в історичну тканину зображень, а також показати, як візуальний архів у цій формі кіномови перетворюється з носія інформації на автономний суб'єкт політичного та емоційного досвіду. Особлива увага приділяється деколоніальному потенціалу таких стратегій у контексті українського візуального мистецтва, зокрема в умовах війни та посттоталітарного перегляду історичної спадщини.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Вивченню феномену found footage присвячені праці Лаури Маркс (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*), Томаса Елсесера (*Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*), Скотта Макдональда (*Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*), Шеллі Макмурдо (*Cameras in Context(s): The Cultural Politics of Found Footage Horror as a Transnational Subgenre*), Вільяма К. Віза (*Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*), зокрема праця останнього автора є однією з базових у дослідженні даної проблеми. В українському академічному дискурсі це питання лежить на перетині історико-культурних, кінознавчих і філософських досліджень. Питання деколонізації в площині кіно було розглянуте Ольгою Ямборко на сторінках журналу *Кіно-Театр*, 2024, № 3 («Пропала грамота» як свідомо деколонізація). Тема гібридності в епоху постколоніалізму була розглянута Ольгою Гомілко в дослідженні «Гібридність як концепт постколоніального дискурсу в умовах глобалізації», і в рамках тої ж науково-практичної конференції були опубліковані тези Ігоря Немчина на тему «Постколоніальна критика в Україні як “опрацювання” травми». Зокрема, питанням пам'яті як частини візуальної культури була присвячена праця Оксани Пушонкової та Сергія П'янзіна «Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на прикладі проекту “Війна в Україні: візуальні виміри пам'яті”)». Нон-фікшн кінематограф України часів незалежності, включно з found footage, був розглянутий у праці «Non-fiction cinema of independent Ukraine» Сергієм Марчен-

ком на сторінках познанського журналу *Images*. Проте тема археології образу в контексті синтезу документального та ігрового у found footage залишається недостатньо опрацьованою.

Виклад основного матеріалу. Found footage кінематограф, що базується на використанні та переосмисленні вже наявних візуальних матеріалів, сформувався як окремий напрям експериментального кіно у середині ХХ століття та набув особливого розвитку в контексті цифрових технологій початку ХХІ століття. За визначенням дослідниці Кетрін Рассел, «found footage не є ні стилем, ні жанром, а скоріше технікою та формалістичною практикою апропріації, що відображає культурологічну потребу в переосмисленні візуальних архівів сучасності» (Russell, 1999, с. 12). У межах цієї практики архівні кадри, аматорські зйомки, освітні фільми, пропагандистські матеріали піддаються художньому переосмисленню шляхом монтажу, фізичної маніпуляції з носіями, звукового перекодування.

Австрійський кінематографіст Пітер Черкаські розвинув унікальний метод взаємодії з found footage, що базується на фізичному втручанні в матеріальність плівки. Як зазначає дослідник експериментального кіно Скотт МакДональд, «робота Черкаські з целулоїдом як матеріальним носієм є радикальним актом деконструкції кінематографічної ілюзії, що дає змогу глядачеві усвідомити фізичне підґрунтя кінообразу» (MacDonald, 2020, с. 83). У ключовій праці Черкаські «Outer Space» (1999), створеній на основі фрагментів голлівудського фільму жахів «Сутність» режисера Сідні Ф'юрі (1982), Черкаські здійснює буквально розщеплення фізичної структури плівки шляхом оптичного принтування, хімічної обробки та механічних втручань. Пітер Черкаські трансформує первинний нарратив про надприродне вторгнення в приватний простір у метафоричне дослідження насильства, закладеного в самий механізм кінематографічної репрезентації. Шляхом фізичної деструкції плівки він оголює матеріальний субстрат кіномови, демонструючи її вразливість, крихкість і схильність до ентропії. Сам режисер пояснює свій метод наступним чином: «Я не маніпулюю зображеннями, я створюю події на поверхні плівки. Моя робота – це не редактура існуючих кадрів, а прямий фізичний контакт з матеріалом, що дає можливість виявити приховані аспекти кінематографічного несвідомого» (Черкаські,

цит. за Tscherkassky, 2016, с. 37). У роботах Черкасскі плівка перестає бути прозорим медіумом для передачі нарративу та перетворюється на самодостатній матеріальний об'єкт, що має власну історію, пам'ять, здатність до спротиву. Така стратегія трансформації плівки набуває особливого політичного значення в контексті цифрової дематеріалізації зображення, функціонуючи як форма опору гомогенізації візуального досвіду.

На відміну від деструктивного підходу Черкасскі, французька режисерка Вів'єн Островскі розвиває більш інтимний метод взаємодії з архівними матеріалами, фокусуючись на маргіналізованих аспектах візуальної історії, зокрема жіночому досвіді. Професорка кіностудій Лаура Малві характеризує роботи Островскі як «феміністичну археологію погляду, що відновлює чуттєвий та емоційний вимір архівних зображень» (Mulvey, 2019, с. 128). У своїй знаковій роботі «Allers retour» (2016) Островскі використовує аматорські туристичні зйомки, знайдені в комісійних магазинах і на блошиних ринках, створюючи особливу форму кіноесе про природу жіночої мобільності. Островскі розробляє особливу методологію роботи з 'бездомними зображеннями' – візуальними матеріалами, відірваними від їхнього первинного контексту. Замість того, щоб нав'язувати їм нове домінуюче прочитання, вона створює контекстуальні констеляції, що дають глядачу можливість вступити в афективні стосунки з архівом як простором множинних можливостей. В інтерв'ю для «Frames Cinema Journal» Островскі пояснює свій підхід: «В архівних образах я шукаю не історичні факти, а емоційну тональність минулого. Мене цікавлять ті моменти, коли камера вловлює щось випадкове, ненавмисне, щось, що вислизає з-під контролю нарративу» (Ostrovsky, 2017, с. 12). Технічні прийоми, які використовує Островскі – ручне фарбування плівки, продряпування, хімічне тонування – створюють особливу матеріальність її кіно. Тактильність робіт Островскі є політичним жестом в епоху цифрової гладкості. Наполягаючи на фізичності зображення, вона протистоїть абстрактним потокам візуальної інформації, повертаючи кіно до його соматичного виміру.

Американська експериментальна режисерка Ів Геллер розвиває особливий підхід до *found footage*, що фокусується на підсвідомому вимірі інституційних освітніх і промислових фільмів середини ХХ століття. Дослідник експерименталь-

ного кіно Скотт МакДональд характеризує її роботу як «психоаналітичну сесію з американським візуальним архівом»: «Геллер вилучає 'ефемерні фільми' – промислові, навчальні, рекламні стрічки – з їхнього утилітарного контексту, виявляючи приховані бажання, страхи та фантазії американської культури часів 'холодної війни'. Її монтаж функціонує як форма культурного психоаналізу, що досліджує візуальне несвідоме модерності» (MacDonald, 2019, с. 217). У фільмі «Behind This Soft Eclipse» (2004) Геллер використовує освітні фільми для шкільних класів 1950-х років, виявляючи в них підшкірний страх і тривогу, що контрастує з їхнім оптимістичним фасадом. Геллер працює з особливим типом колективного несвідомого, закарбованого в інституційних фільмах. Через сповільнення, повторення, нашарування звуків вона демонструє, як офіційна педагогіка повсякденності була пронизана холодною параноєю та дисциплінарними механізмами контролю. В інтерв'ю виданню «October» Геллер пояснює свій метод: «Мене цікавить не те, що ці фільми прагнули показати, а те, що вони показують мимоволі – мікрожести, погляди, просторові конфігурації, що зраджують офіційний нарратив» (Heller, 2018, с. 78). Такий підхід резонує з концепцією «симптоматичного читання» Фредріка Джеймісона, що фокусується на суперечностях і пропусках у культурних текстах як свідченнях ідеологічних напружень. Особливу увагу дослідники приділяють звуковим стратегіям Геллер. Як зазначає музикознавиця Естер Віола: «Складні звукові колажі Геллер, що поєднують фрагменти оригінальних звукових доріжок з електронною музикою та польовими записами, створюють когнітивний дисонанс, який змушує глядача/слухача критично переосмислити візуальний матеріал. Звук функціонує як контрапункт до зображення, відкриваючи простір для множинних інтерпретацій» (Viola, 2020, с. 134).

Італійсько-ліванський дует Єрвант Джанікія та Анджела Річчі Луччі розвиває метод критичної медіаархеології, досліджуючи колоніальні та імперські візуальні нарративи через техніку *found footage*. У серії робіт «Images d'Orient» (2011-2015) вони піддають детальному аналізу європейські кінохроніки та документальні фільми про Близький Схід початку ХХ століття. Постколоніальна теоретикня Елла Шогат характеризує їхній метод як «контрвізуальний акт, що звертає домі-

нантний погляд проти нього самого»: «Джанікія та Річчі Луччі не просто демонструють проблематичність колоніальних зображень, а й розкривають структурні механізми, що уможлилювали цей погляд. Шляхом сповільнення, повторення та фрагментації вони створюють простір критичної дистанції, що дає змогу глядачеві побачити те, що зазвичай приховується за нормалізованим потоком образів» (Shohat, 2018, с. 215). Сповільнення як основний метод їхньої роботи з архівним матеріалом набуває особливого політичного значення. Стратегія сповільнення у Джанікія та Річчі Луччі функціонує як форма епістемологічного спротиву прискореному споживанню візуальної інформації, характерному для капіталістичної медіакультури. У роботі «Pravda» (2014), присвяченій радянським пропагандистським хронікам, режисери застосовують подібну стратегію деконструкції ідеологічного нарративу. Як зазначають самі митці: «Наше завдання – не показати альтернативну історію, а продемонструвати, як образи конструюють історію. Через виявлення непомітних деталей, жестів, мікроподій, що вислизують з-під ідеологічного контролю, ми намагаємося створити простір для множинних прочитань архіву» (Gianikian & Ricci Luchi, 2017, с. 42). Їхній особливий метод роботи з пошкодженнями плівки – плямами, подряпинами, хімічними дефектами – дослідниця Лаура Мульвей інтерпретує як «матеріалізацію історичної травми»: «Матеріальні пошкодження плівки у роботах Джанікія та Річчі Луччі функціонують не просто як естетичний прийом, але як форма історичної семіотики, де фізичні дефекти носія стають знаками травматичних розривів в офіційній історичній нарративізації» (Mulvey, 2015, с. 112).

У контексті повномасштабної війни в Україні архівування в режимі реального часу стало не лише інструментом документування подій, а й засобом опору, пам'яті та політичного висловлювання. Українські документалісти, зокрема Олексій Радинський, формують нову парадигму архіву, де реальність фіксується не постфактум, а в момент її розгортання, часто за допомогою цифрових технологій і спільнотних ініціатив. Наприклад, його стрічка «Там, де закінчується Росія» базується на знайдених у київських архівах кіноматеріалах про колоніальні практики Росії в Сибіру і стала важливим кіноесе про імперіалізм і пригноблення корінних народів. Інший приклад – короткометражний фільм «Чорнобиль 22», який документує

тимчасове перебування Чорнобильської АЕС під російською окупацією, створений на основі свідчень працівників станції та матеріалів, зібраних у рамках проекту документації воєнних злочинів РФ. У фільмі «Спеціальна операція» (2025) Радинський використовує понад 1000 годин записів із камер спостереження, що зафіксували дії російських військових під час окупації Чорнобильської зони. Цей матеріал, отриманий завдяки співпраці з Офісом Генерального прокурора України, став основою для документального дослідження, яке демонструє події без коментарів, надаючи глядачеві можливість самостійно інтерпретувати побачене. Радинський наголошує, що архіви в Україні часто перебували у стані «колективної амнезії», особливо це стосується періоду української незалежності 1990-х років, коли багато документальних матеріалів залишалися недоступними або загрожували зникнути. Завдяки ініціативам, у яких він бере участь, було виявлено та оцифровано понад 11 тисяч коробок з кіноплівками, що містять унікальні документальні свідчення про соціальне, політичне і культурне життя України в різні історичні періоди, зокрема матеріали, які раніше не зберігалися в офіційних архівах або були розпорошені. Практика Радинського включає не лише збереження, а й активне використання архівних матеріалів у створенні нових документальних фільмів, що мають важливе суспільне і політичне значення. Важливим аспектом архівної роботи Радинського є усвідомлення архіву як «режиму реального часу», де минуле не є статичним, а постійно актуалізується через нові інтерпретації, монтаж і контекстуалізацію. Він наголошує: «Оцифрування архівів – це не лише технічний процес збереження, а й можливість вийти зі стану забуття, відновити історичну пам'ять і створити інструменти для критичного переосмислення минулого і теперішнього» (О. Радинський та Л. Кнорозок, Серед закинутого архіву, 2024). Саме тому робочі матеріали, незмонтовані кадри і «халтурні» фільми 1990-х, які раніше ігнорувалися, сьогодні набувають нового значення як унікальні свідчення історії, що не зафіксована в офіційних хроніках.

Висновки. У сучасному контексті found footage кінематограф постає як потужний інструмент критичного переосмислення візуальної культури, здатний активізувати історичну пам'ять, виявити ідеологічні механізми репрезентації та сформулювати нові естетичні й політичні стра-

тегії у роботі з архівами. Ця практика, що бере свій початок у формалістичних експериментах середини ХХ століття, сьогодні набуває особливої актуальності як у межах кінематографічного авангарду, так і в суспільно-політичному дискурсі. Особливістю found footage є його здатність оголювати саму матеріальність кіно, деконструювати звичні форми сприйняття та висвітлювати ті елементи зображення, які зазвичай залишаються поза полем уваги. Робота з архівними матеріалами виходить за межі простого цитування – це акт реконфігурації зорового досвіду, що залучає глядача до процесу інтерпретації і спонукає до критичного мислення. У різних варіаціях – від агресивної деструкції плівки до делікатного монтажного взаємозв'язку між фрагментами – found footage виявляє потенціал кіно як інструменту філософського запитування, естетичного опору та соціальної емпатії. Важливим є також акцент на фізичності зображення у цифрову добу, що надає роботі з архівами не лише ностальгійного, а й емансипативного змісту. Практики художньої деконструкції архіву дають змогу порушити гегемонічні наративи, розкрити маргіналізовані досвіди та запустити процеси колективного усвідомлення травм, які були витіснені чи приховані офіційними історіями. Водночас found footage кіно не обмежується лише естетичними завданнями: воно формує нову етику ставлення до зображення, зокрема до зображень страждання, війни, приватного життя. У цьому сенсі робота з архівами передбачає не лише технічну обробку чи монтаж, а й відповідальність за контекстуалізацію, інтерпретацію та репрезентацію. У ХХІ столітті архів перестає бути місцем збереження минулого й трансформується у динамічний простір політичного та художнього виробництва, де минуле постійно оновлюється й актуалізується. В умовах інформаційної гіперреальності та цифрової гомогенізації зображень саме тактильність, сповільнення, повторення, монтажна деструкція та рефлексивність стають методами опору візуальній автоматизації. У found footage кіно архів стає не просто джерелом, а й місцем боротьби – за пам'ять, за критичну свідомість, за альтернативну історію. З цієї точки зору важливо усвідомлювати архів як простір інтерпретації, де кожен кадр несе не лише інформаційне, а й афективне, ідеологічне та етичне навантаження.

Джерела та література

- MacDonald, S. (2015). *Avant-Doc: Intersections of Avant-Garde Cinema*. Oxford: Oxford University Press. С. 433. URL: https://www.academia.edu/84795869/Avant_Doc_Intersections_of_Avant_Garde_Cinema (дата звернення: 9.05.2025).
- Cameras in Context(s): The Cultural Politics of Found Footage Horror as a Transnational Subgenre / Shellie McMurdo. (2019). UK: School of Creative Arts. С. 203-205. URL: <https://researchprofiles.herts.ac.uk/en/publications/cameras-in-contexts-the-cultural-politics-of-found-footage-horror> (дата звернення: 12.05.2025).
- Elsaesser, T. (2016). *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press. С. 301-328. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1zxskjv> (дата звернення: 3.05.2025).
- Marchenko, S. (2023). Non-fiction cinema of independent Ukraine. *Images*, 34(43), С. 1-19. URL: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/39828/33620> (дата звернення: 9.05.2025).
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3). URL: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey%2C%20Visual%20Pleasure.pdf> (дата звернення: 7.05.2025).
- Ostrovsky, V. (2017). Archival Intimacy and Feminist Montage. *Frames Cinema Journal*, Nr. 11. С. 11-15.
- Radynski, O. (2025). Documents the Secret Life of Russian Soldiers. URL: <https://a-rabbitsfoot.com/editorial/film/oleksiy-radynski-documents-the-secret-life-of-russian-soldiers/> (дата звернення: 5.05.2025).
- Radynski, O. (2025). Interview on Special Operation at Berlin Film Festival 2025: Unveiling Chernobyl. URL: <https://youtu.be/csfpEgtbagY?si=tV6u5caVlicBP3Gc> (дата звернення: 5.05.2025).
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography The Work of Film in the Age of Video*, Durham: Duke University Press. С. 1-14. URL: <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9780822396680/html> (дата звернення 5.05.2025).
- Shohat, E. (2018). Countervisuality and Colonial Archives in Gianikian and Ricci Lucchi's Work. *Third Text*, 32(2-3). С. 212-219.
- Tscherkassky, P. (2016). The Film Strip as a Battlefield: On Materialist Cinema. *Found Footage Magazine*, Nr. 3. С. 36-41.
- Viola, E. (2020). Acoustic Counterpoint: Sound and Disruption in Heller's Archival Cinema. *Sound Studies*, Nr. 6(1). С. 132-136.
- What Is Found Footage In Film? Complete Guide [with Examples]. URL: <https://filmlifestyle.com/found-footage-film/> (дата звернення: 5.05.2025).
- William C. Wees (1993) *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* / ResearchGate. URL: https://www.researchgate.net/publication/360037945_

- Recycled_Images_the_Art_and_Politics_of_Found_Footage_Films (дата звернення: 4.06.2025).
- Working with Emptiness: Oleksiy Radynski Discusses His CCTV Chornobyl Doc 'Special Operation'. (2025). URL: <https://www.documentary.org/online-feature/working-emptiness-oleksiy-radynski-discusses-his-cctv-chornobyl-doc-special> (дата звернення: 5.05.2025).
- Немчинов, І. (2016). Постколоніальна критика в Україні як «опрацювання» травми. Проблеми сучасної психології, філософії, мистецтвознавства. С. 23-24. URL: https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/14304/konf_fmاد.pdf?sequence=1 (дата звернення: 4.06.2025).
- Олексій Радинський, Люба Кнорозок. (2024). Серед закинутого архіву Київнаукфільму вдалося знайти сім невідомих раніше перлин кіно. URL: https://lb.ua/culture/2024/12/18/650745_oleksiy_radynskiy_lyuba_knorozok.html (дата звернення: 5.05.2025).
- Опозиція без опонента: монтаж деперсоналізованих протистоянь Олексія Радинського. (2025). URL: <https://supportyourart.com/columns/radinskyumontazh/> (дата звернення: 5.05.2025).
- Пушонкова, О., П'янзін, С., (2025). Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на прикладі проєкту «Війна в Україні: візуальні виміри пам'яті»). Almanac of Culture and Arts Studies. URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/261> (дата звернення: 4.06.2025).
- Ostrovsky, V. (2017). Archival intimacy and feminist montage. *Frames Cinema Journal*, Nr.11. S. 11-15. [in English]
- Radynski, O. (2025). Documents the secret life of Russian soldiers. Retrieved from: <https://a-rabbitsfoot.com/editorial/film/oleksiy-radynski-documents-the-secret-life-of-russian-soldiers/> [in English]
- Radynski, O. (2025). Interview on Special Operation at Berlin Film Festival 2025: Unveiling Chernobyl. Retrieved from: <https://youtu.be/csfpEgtbagY?si=tV6u5caVlicBP3Gc> [in English]
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography The Work of Film in the Age of Video*, Durham: Duke University Press. S. 12. URL: <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9780822396680/html> [in English]
- Shohat, E. (2018). Countervisuality and colonial archives in Gianikian and Ricci Lucchi's work. *Third Text*, Nr. 32(2-3). S. 212-219. [in English]
- Tscherkassky, P. (2016). The film strip as a battlefield: On materialist cinema. *Found Footage Magazine*, Nr. 3. S. 36-41. [in English]
- Viola, E. (2020). Acoustic counterpoint: Sound and disruption in Heller's archival cinema. *Sound Studies*, Nr. 6(1). S. 132-136. [in English]
- What is found footage in film? Complete guide [with examples]. Retrieved from: <https://filmlifestyle.com/found-footage-film/> [in English]
- Wees, W. C. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/360037945_Recycled_Images_the_Art_and_Politics_of_Found_Footage_Films [in English]
- Working with Emptiness: Oleksiy Radynski discusses his CCTV Chornobyl doc «Special Operation». (2025). Retrieved from: <https://www.documentary.org/online-feature/working-emptiness-oleksiy-radynski-discusses-his-cctv-chornobyl-doc-special> [in English]
- Nemchynov, I. (2016). Postkolonialna krytyka v Ukraini yak «opratsyuvannya» travmy [Postcolonial criticism in Ukraine as «processing» of trauma]. *Problemy suchasnoyi psykholohiyi, filosofiyi, mystetvoznavstva*, S. 23-24. Retrieved from: https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/14304/konf_fmاد.pdf?sequence=1 [in Ukrainian]
- Radynskiy, O., & Knorozok, L. (2024). Sered zakynutoho arkhivu Kyivnaukfilmu vdalosya znajty sim nevydomykh ranshe perlyn kino [Among the abandoned Kyivnaukfilm archive, seven previously unknown film pearls were found]. Retrieved from: https://lb.ua/culture/2024/12/18/650745_oleksiy_radynskiy_lyuba_knorozok.html [in Ukrainian]
- Opozytsiia bez oponenta: montazh depersonalizovanykh protystoiannia Oleksiia Radynskoho [Opposition without an opponent: editing depersonalized confrontations by Oleksiy Radynski]. (2025).

References

- MacDonald, S. (2015). *Avant-Doc: Intersections of Avant-Garde Cinema*. Oxford: Oxford University Press. Retrieved from: https://www.academia.edu/84795869/Avant_Doc_Intersections_of_Avant_Garde_Cinema [in English]
- McMurdo, S. (2019). Cameras in context(s): The cultural politics of found footage horror as a transnational subgenre. UK: School of Creative Arts. Retrieved from: <https://researchprofiles.herts.ac.uk/en/publications/cameras-in-contexts-the-cultural-politics-of-found-footage-horror> [in English]
- Elsaesser, T. (2016). *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1zxsjv> [in English]
- Marchenko, S. (2023). Non-fiction cinema of independent Ukraine. *Images*, 34(43). S. 1-19. Retrieved from: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/39828/33620> [in English]
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3). Retrieved from: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey%2C%20Visual%20Pleasure.pdf> [in English]

Retrieved from: <https://supportyourart.com/columns/radinskymontazh/> [in Ukrainian]

Pushonkova, O., & P'ianzin, S. (2025). Kul'tura pam'iaty u mystets'kykh refleksiakh viiny (na prykladi proiektu «Viina v Ukraini: vizual'ni vymiry pam'iaty»)

[Memory culture in artistic reflections on war (based on the project «War in Ukraine: Visual Dimensions of Memory»)]. Almanac of Culture and Arts Studies. Retrieved from: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/261> [in Ukrainian].

Kyrylo Zemlianyi

The Archaeology of the Image in Found Footage Cinema

Abstract. Purpose. The *aim* of the article is to analyze the moral aspects of working with archival visual material in found footage cinema, particularly as a form of image archaeology that merges documentary and fiction, and to outline its significance in shaping memory politics and the critique of representation. Found footage refers to a cinematic practice based on the use of previously created (sometimes accidentally «found», anonymous, or amateur) visual materials, which are reinterpreted and given new meaning through montage. The **methodology** of the research is based on an interdisciplinary approach that combines elements of hermeneutics, cultural studies, and film analysis. The sources include both academic publications and cinematic works, which are viewed as phenomena of visual culture. The **scientific novelty** lies in proposing an understanding of found footage cinema as an archaeological practice that transforms images into a critical tool for engaging with memory. Emphasis is placed on rethinking the role of montage as an ethical gesture and political act, as well as on the decolonial potential of this cinematic form within the Ukrainian context. **Conclusions** indicate that found footage cinema functions as an archaeological practice in which each frame is an artifact that requires deconstruction and interpretation. It transforms the image from a carrier of information into a subject of political, aesthetic, and historical experience. In this form of cinema, the viewer becomes not just an observer but a participant in the complex process of memory reconstruction, where old images reveal new meanings.

Keywords: found footage, archival image, memory, editing, postmemory, decolonization, film archaeology.

Ярмонік Антон Олександрович,
аспірант, викладач кафедри режисури
телебачення. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Anton Yarmonik,
Postgraduate Student, Lecturer of the TV
Directing Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

ВІРТУАЛЬНА ТА ДОПОВНЕНА РЕАЛЬНІСТЬ У ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО: НОВІ МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ ВІДТВОРЕННЯ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ

Анотація. Мета статті – вивчення особливостей використання технологій віртуальної (VR) та доповненої реальності (AR) у документальному кіно для реконструкції історичних подій. **Методологія дослідження** включала аналіз наукової літератури з питань VR та AR у кінематографі, кейс-стаді успішних документальних проєктів, що використовують VR, а також компаративний аналіз традиційних і сучасних підходів до реконструкції історичних подій. **Наукова новизна** дослідження полягає у засвідченні того, що цифрова документалістика створює нові можливості для реконструкції історичних подій, забезпечуючи ефект присутності, що підсилює емоційне та когнітивне сприйняття глядачів. Встановлено, що використання тривимірного моделювання, фотограмметрії та інтерактивних елементів значно підвищує рівень залученості аудиторії, сприяючи кращому запам'ятовуванню інформації та глибшому розумінню контексту подій. **Висновки.** Дослідження підтвердило потенціал VR та AR у документальному кіно як інструменту історичної реконструкції, водночас акцентувавши необхідність розробки етичних стандартів і вдосконалення технологій для досягнення максимальної достовірності та відповідального використання цих технологій у документалістиці.

Ключові слова: Ефект присутності, реконструкція подій, тривимірне моделювання, віртуальна реальність (VR), доповнена реальність (AR).

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У період з 2000-х до 2020-х років розвиток цифрових технологій призвів до суттєвих змін у сфері документального кінематографа. Використання технологій віртуальної реальності (VR) та доповненої реальності (AR) сприяло розширенню можливостей реконструкції історичних подій і забезпеченню глядачам більш інтерактивного досвіду. Враховуючи стрімкий розвиток VR/AR у кінематографі, виникла необхідність більш детального аналізу їхнього потенціалу у сфері документального кіно, особливо в контексті рекон-

струкції історичних подій. Дослідження інших авторів висвітлювали різні аспекти цього явища, однак багато питань залишаються відкритими, що й зумовлює актуальність даного дослідження.

Мета статті – аналіз використання технологій VR та AR у документальному кіно з акцентом на їхній вплив на реконструкцію історичних подій, глядацьке сприйняття та етичні аспекти.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Теоретичні основи VR/AR у нових медіа були розглянуті у праці Н. Балук та її колеги (2021, с. 202). Автори досліджували, як VR/AR змінювали

структуру документального кіно, роблячи глядача не просто спостерігачем, а активним учасником наративу. Вони дійшли висновку, що ці технології відкривали нові можливості для створення інтерактивних історій і змінювали традиційні підходи до кінематографічного досвіду. Формування візуальної привабливості у VR-документалістиці досліджував І. Печеранський (2023, с. 280), який аналізував використання 360-градусного відео у сучасному кіновиробництві. Він зазначав, що ця технологія сприяла створенню максимального ефекту присутності та залучення глядачів.

Особливості жанрового формування у кінематографі XXI століття досліджувала В. Демещенко (2023, с. 16-17). У її праці розглядалося, як нові технології, зокрема VR та AR, впливали на жанрову трансформацію документального кіно. Авторка визначила, що інтерактивні можливості VR розширювали межі традиційної документалістики, наближаючи її до гібридних форматів, що поєднували елементи художнього кіно, гейміфікації та освітнього контенту. Специфіку виробництва анімаційної документалістики аналізували О. Безручко & М. Сухін (2023, с. 247-248). Вони досліджували, як поєднання документальних фактів із VR/AR-анімацією сприяло новим формам візуальної розповіді. Автори наголошували, що технології AR могли ефективно відтворювати історичні події, зокрема коли відсутні відео- чи фотодокументи.

Музеєфікацію театрального, музичного та кіномистецтва через VR/AR-рішення досліджували Л. Ванюга з колегами (2023, с. 88-89). Автори аналізували роль VR у музейних експозиціях і наголошували, що VR-документалістика відкривала нові можливості для інтерактивного дослідження історичних матеріалів. Вони дійшли висновку, що VR-моделювання історичних подій і культурних об'єктів сприяло збереженню національної спадщини та адаптації музейного контенту до цифрової аудиторії. Документальний поворот у сучасному українському мистецтві досліджувала S. Biedarîeva (2021). Авторка аналізувала вплив цифрових технологій на сучасне документальне мистецтво, наголошуючи, що VR-документалістика ставала частиною ширшого процесу переосмислення документального жанру.

Цифрові технології та віртуальні платформи у мистецькій освіті розглядали V. Bilan et al. (2024, р. 120). Вони досліджували використання VR/AR у сфері мистецької освіти та дійшли висновку,

що ці технології значно покращували сприйняття навчального матеріалу, сприяли інтерактивному навчанню та розширювали можливості візуального мистецтва. Потреби молодшої аудиторії у культурних VR-досвідах були розглянуті Y. Maghnoij & M. Chorna (2023, р. 54-55). Вони виявили, що цифрове покоління надавало перевагу VR-контенту через його інтерактивність, емоційний вплив і можливість персоналізації досвіду. Автори наголошували, що VR-документалістика відповідала запиту на нові форми культурного досвіду, які поєднували традиційний наратив з іммерсивними технологіями VR у журналістиці, оскільки надмірна інтерактивність може викривити історичні факти. О. Чепелик (2021, с. 33) вивчав використання VR/AR у сучасному українському мистецтві, розкриваючи можливості цих технологій для збереження культурної пам'яті та передачі історичного досвіду через інтерактивні арт-проекти.

Виклад основного матеріалу. VR та AR є технологіями, що активно розвиваються та застосовуються у різних сферах, зокрема в документальному кіно. Віртуальна реальність створює повністю штучне середовище, у яке глядач занурюється за допомогою спеціального обладнання, такого як VR-гарнітури. Доповнена реальність, у свою чергу, доповнює реальний світ цифровими елементами, які інтегруються у фізичне оточення через пристрої, такі як смартфони, планшети або спеціальні окуляри. VR та AR у документальному кінематографі мають різне функціональне призначення. VR дає змогу повністю занурити глядача у відтворену подію, даючи йому можливість взаємодіяти із середовищем і відчувати ефект присутності. AR натомість надає можливість накладати історичні реконструкції на реальні локації, що робить цей формат зручним для інтеграції у культурні та освітні проекти. У документальному кіно VR найчастіше застосовується для реконструкції історичних подій, створення інтерактивних середовищ і відтворення зниклих архітектурних об'єктів, тоді як AR використовується для збагачення контексту реальних експозицій або навчальних програм. Технології VR та AR також поділяються на різні типи за рівнем інтерактивності. VR може бути повністю занурювальним (immersive), коли користувач повністю переноситься у віртуальне середовище, або частково занурювальним (semi-immersive), коли він може спостерігати за подіями, але має обмежену взаємодію. AR буває

маркерною та безмаркерною: у першому випадку цифрові об'єкти з'являються на основі спеціальних маркерів, у другому – система використовує алгоритми розпізнавання об'єктів у просторі. У документальному кінематографі VR та AR відкривають нові можливості для відтворення історичних подій, змінюючи спосіб їхнього представлення та сприйняття.

У контексті документального кіно термін «реконструкція» визначається як процес відновлення історичних подій, образів людей чи середовищ за допомогою сучасних технологій. Цей метод використовується для того, щоб перенести глядача у конкретний історичний момент, максимально наближено відтворюючи його реалії. Застосування VR та AR для реконструкції подій не лише відтворює візуальні аспекти минулого, а й сприяє безпосередньому залученню глядача, викликаючи емоційний відгук і поглиблене розуміння історичних подій. Одним із підходів є історична реконструкція, що базується на точних архівних даних, спогадах очевидців та наукових дослідженнях. Такий метод дає змогу створити максимально достовірну картину минулого. Інший підхід передбачає художню реконструкцію, коли окремі деталі можуть бути змінені або доповнені для посилення драматичного ефекту або кращого донесення ідеї фільму. Сучасні технології, зокрема VR та AR, значно розширюють можливості реконструкції. Наприклад, вони дають змогу не тільки побачити відтворену подію, а й відчувати її з різних ракурсів, переміщаючись у віртуальному просторі (Zhang et al., 2024).

Тривимірне моделювання є ключовим методом реконструкції історичних подій у VR-документалістиці. Завдяки цій технології можна створювати реалістичні моделі історичних місць, будівель, предметів і навіть персонажів. Таке моделювання дає змогу детально відтворювати середовища минулого, надаючи глядачеві можливість побачити події в їхньому первинному контексті. Для створення тривимірних моделей у документальному кіно використовуються спеціалізовані програмні засоби, серед яких одним із найпоширеніших є Unity 3D. Ця платформа дозволяє створювати інтерактивні VR-середовища, моделювати об'єкти та керувати фізикою руху у віртуальному просторі. Особливістю Unity 3D є його гнучкість і можливість інтеграції з іншими інструментами для створення реалістичних цифрових реконструкцій. Одним із прикладів використання плат-

форми Unity 3D у документальному кіно є проєкт «The Enemy» (The Enemy – VR..., 2020). Це інтерактивна віртуальна реальність, яка занурює глядача у конфлікти в Ізраїлі/Палестині, Конго та Сальвадорі, даючи змогу зустрітися віч-на-віч з комбатантами з обох сторін конфлікту.

Однією з основних переваг VR є можливість створення детальних історичних відтворень на основі архівних матеріалів, археологічних досліджень і свідчень очевидців. Це важливо у випадках, коли реальні місця більше не існують або зазнали значних змін. VR-документалістика надає можливість повертати втрачені культурні пам'ятки, створюючи цифрові моделі минулого, які можна вивчати в інтерактивному режимі. Серед програмного забезпечення, що використовується для створення VR/AR-реконструкцій, особливе місце посідає Unreal Engine (The most powerful..., 2025). Це потужний інструмент для створення фотореалістичних 3D-сцен, який дає змогу деталізовано відтворювати історичні події та середовища. Завдяки можливостям цієї платформи документалісти можуть створювати високоякісні моделі місць і навіть моделювати поведінку людей у різних умовах, використовуючи штучний інтелект (Banfi, 2021, Paulauskas et al., 2023). Наприклад, «The Voice in the Hollow» (The Voice in..., 2023) – це короткометражний анімаційний фільм, створений за допомогою Unreal Engine 5. Він поєднує африканську фольклорну тематику з елементами жахів, досліджуючи питання заздрості та стародавнього зла.

Використання VR/AR у документальному кіно має низку суттєвих переваг, однак водночас стикається з певними викликами. По-перше, залишається питання автентичності відтворених подій. Незважаючи на використання наукових даних, будь-яка реконструкція містить певний рівень припущень та інтерпретацій, що може впливати на об'єктивність документального фільму. По-друге, технології VR/AR вимагають значних фінансових ресурсів і технічної експертизи: створення високоякісних VR-документальних проєктів потребує дорогого обладнання, програмного забезпечення та великих обчислювальних потужностей. Деякі дослідники, наприклад, A.Z. Fanani et al. (2021), наголошують, що надмірна деталізація та інтерактивність можуть змінювати спосіб сприйняття історичних подій, роблячи їх подібними до розважального контенту, а не до серйозного документального дослідження.

Ще одним викликом є створення «гіперреальності», коли висока деталізація VR-реконструкцій змушує глядачів сприймати їх як об'єктивну історичну реальність, навіть якщо деякі аспекти були реконструйовані на основі припущень. Крім того, VR має високий рівень емоційного залучення, оскільки занурення у відтворене середовище викликає сильні переживання, що інколи можуть домінувати над критичним осмисленням історичних подій. Наприклад, у VR-документальних проєктах, що висвітлюють трагічні події, такі як Голокост або воєнні злочини, акцент на емоційному переживанні може витіснити аналітичний підхід, сприяючи формуванню виключно емоційного сприйняття. Щоб уникнути цих ризиків, документалісти повинні чітко позначати межі між документальними матеріалами та реконструйованими сценами, використовувати коментарі істориків та архівні джерела для підтвердження автентичності VR-відтворень.

Практичний досвід реалізації VR-документалістики демонструє широкий спектр підходів до використання занурювального середовища для реконструкції подій, розповіді особистих історій та осмислення соціально значущих тем. Одним з таких VR-документальних проєктів є «The Last Goodbye», створений компанією LightShed у співпраці з Меморіальним музеєм Голокосту у США. У фільмі використовується VR для розповіді історії Пінхаса Гутермана – єврея, який пережив концтабір Собібор. Основна особливість цього проєкту полягає у тому, що він пропонує не лише відтворення історичної локації, а й інтерактивний досвід, де глядач супроводжує головного героя у його розповіді про пережите. «The Last Goodbye» було створено за допомогою технології 6DoF (Six Degrees of Freedom), яка дає змогу глядачам переміщатися у просторі концтабору, досліджуючи його з різних ракурсів. Зйомка проводилася із застосуванням високоточної фотограмметрії, що забезпечує детальне тривимірне відтворення місця. Крім того, записані свідчення головного героя інтегровані у віртуальний простір, надаючи глядачам можливість почути його голос у реальному часі. З освітньої точки зору, VR-досвід забезпечив більш ефективне запам'ятовування інформації, оскільки учасники після перегляду демонстрували вищий рівень знань про подію Голокосту порівняно з тими, хто споживав інформацію через традиційні медіа.

Документальний проєкт «Traveling While Black», створений режисером Роджером Россом Вільямсом у співпраці з компанією Felix & Paul Studios, є VR-дослідженням проблеми расової сегрегації у США. Фільм розкриває важливу соціальну тему через VR-подачу, відтворюючи кафе Ben's Chili Bowl у Вашингтоні – один із безпечних закладів для афроамериканців у період сегрегації. Особливість цього фільму полягає у використанні VR як інтерактивного соціального простору, де глядач опиняється за одним столом із героями, що розповідають свої історії. У Traveling While Black акцент зроблено на індивідуальних наративних свідченнях. Фільм поєднує архівні матеріали, анімовані сцени та реальні свідчення людей, які пережили расову дискримінацію. Дослідження M. Ceuterick & C. Ingraham (2021) виявило, що після перегляду фільму глядачі відзначали підвищене розуміння реалій расової дискримінації, а також глибше усвідомлення важливості безпечних просторів для афроамериканських громад.

Проєкт Chornobyl 360 VR є одним із ключових VR-документальних досліджень, спрямованих на візуалізацію та реконструкцію подій, пов'язаних із Чорнобильською катастрофою. Цей проєкт створений українською студією New Cave Media у співпраці з журналістами, науковцями та екологами, які досліджують наслідки катастрофи. Головною особливістю фільму є використання 360-градусного відео, що дає змогу глядачеві оглянути реальні локації Зони відчуження. Для створення цього ефекту було використано технологію 3D-сканування, що забезпечило детальне відтворення будівель та об'єктів, які з часом руйнуються. Крім того, «Chornobyl 360 VR» застосовує інтерактивні VR-елементи, що надають глядачам можливість дізнаватися про події через взаємодію з предметами та середовищем. Наприклад, користувачі можуть взаємодіяти з віртуальними моделями радіоактивних об'єктів або отримувати візуалізовані дані про рівень радіації в різних зонах. Аналіз ефективності Chornobyl 360 VR свідчить про значний когнітивний і психологічний вплив на глядачів. У дослідженнях впливу VR на емоційне сприйняття катастрофічних подій виявлено, що такі технології можуть викликати ефект «цифрового свідка», коли користувач відчуває себе не просто глядачем, а учасником подій. Це сприяє підвищенню рівня емпатії, особливо до ліквідаторів та мешканців Зони відчуження (Kharchenko et al., 2023).

«Notes on Blindness: Into Darkness VR» – інноваційний VR-документальний проєкт, створений на основі аудіощоденників британського теолога та письменника Джона Халла, який поступово втрачав зір. Ця робота є розширенням однойменного документального фільму та пропонує глядачеві унікальний досвід, що імітує сприйняття світу незрячими людьми. Однією з головних технологічних особливостей цього VR-проєкту є використання біноурального звуку, що створює глибокий просторовий аудіоефект, даючи змогу глядачам орієнтуватися в середовищі за допомогою звуків. Проєкт використовує інтерактивні механізми, що надають глядачам можливість переміщатися у віртуальному просторі та взаємодіяти з навколишніми об'єктами через звук і вібрації, а ефект повного занурення, дає можливість ще й відчувати сенсорний досвід незрячих людей. Учасники, які проходили цей VR-досвід, зазначали, що він викликав сильний емоційний відгук, змінюючи їхнє розуміння труднощів, з якими стикаються незрячі люди у повсякденному житті (Ceuterick, 2021).

Поряд із VR-документалістикою, значну роль у кінематографічних реконструкціях відіграє AR. Завдяки можливості інтеграції цифрового контенту у реальне середовище AR-документалістика відкриває нові можливості для збереження історичної пам'яті, культурної спадщини та створення інтерактивних історичних реконструкцій. «Fresh Memories» – це український AR-документальний анімаційний фільм, який використовує доповнену реальність для відтворення історій очевидців війни. Проєкт розроблений як мобільний додаток, що дає змогу користувачам переглядати візуалізовані спогади просто у своєму просторі через екран смартфона чи планшета. Технологічно проєкт реалізований із застосуванням ARKit (Apple) та ARCore (Google), що дає змогу накладати згенеровані моделі на реальне середовище без необхідності використання додаткових маркерів.

Використання VR/AR у документальному кіно суттєво впливає на емоційне та когнітивне сприйняття глядачів, змінюючи традиційний підхід до взаємодії з контентом. Одним із ключових ефектів є посилення емпатійного сприйняття, оскільки технологія занурення створює умови для безпосереднього залучення глядачів у відтворене середовище, що сприяє глибшому усвідомленню контексту подій та їх емоційного наповнення. Крім того, VR-документалістика сприяє кращому запам'я-

товуванню інформації. Це пояснює ефективність VR-освіти та її перспективи у сфері документального кіно. Практичний досвід використання VR/AR демонструє їхню ефективність як інструменту документалістики, що не лише змінює спосіб подачі інформації, а й формує глибший рівень розуміння історичних і соціальних подій через унікальний механізм залучення глядача. Доповнена реальність (AR) також відіграла важливу роль у сучасній документалістиці, зокрема у збереженні історичної пам'яті та інтеграції цифрового контенту у реальне середовище. На відміну від VR, AR надавала можливість глядачам залишатися у своєму реальному оточенні, водночас отримуючи доступ до додаткової інформації у вигляді 3D-моделей, інтерактивних текстів і мультимедійних матеріалів.

Одним із ключових аспектів використання VR/AR у документальному кіно є забезпечення автентичності реконструйованих подій. Оскільки VR-документалістика передбачає повне занурення глядача у відтворену історичну реальність, відтворені локації, персонажі та події мають відповідати історичним фактам. Водночас застосування комп'ютерної графіки та алгоритмів штучного інтелекту створює ризик суб'єктивного редагування інформації, що може вплинути на сприйняття реконструйованих подій як достовірних. У цьому контексті важливо дослідити, наскільки VR/AR-документалістика приділяє увагу таким ризикам та які підходи застосовуються для їхньої мінімізації. Алгоритми машинного навчання, які застосовуються для реконструкції деталей, які не мають повної документальної фіксації, можуть формувати варіативні візуальні образи, що не завжди відповідають історичній реальності. Таким чином, питання автентичності VR/AR-реконструкцій залишається відкритим і потребує розробки методологічних підходів для мінімізації впливу суб'єктивного редагування на історичну достовірність (Ehrlich, 2022).

Для забезпечення етичності VR-документалістики розробники залучають експертів з історії, антропології та соціології, які оцінюють відповідність візуальних і наративних елементів реальним подіям. Важливу роль відіграє співпраця з безпосередніми свідками, що дає змогу отримати автентичні свідчення, зберігаючи історичну точність реконструкцій. Таким чином, питання поваги до історичних учасників у VR-документалістиці вирішується через поєднання міждисциплінарного підходу, залу-

чення фахівців і використання етичних механізмів контролю, що забезпечують відповідальне та достовірне відтворення історичних подій.

Дослідження теоретичних і практичних основ VR/AR у документальному кіно підтвердило, що ці технології трансформували способи відтворення історичних подій та взаємодію глядачів із контентом. Аналіз концептуальних підходів до VR/AR і методів реконструкції показав, що віртуальна та доповнена реальність забезпечують нові можливості для документального жанру, поєднуючи архівні матеріали, 3D-моделювання та інтерактивні елементи. Разом з тим, технології створюють виклики щодо збереження автентичності, оскільки використання CGI та AI може впливати на баланс між точністю реконструкції та художньою інтерпретацією.

Висновки. Практичний досвід використання VR/AR у документальному кіно, що розглядався на прикладі успішних кейсів, засвідчив ефективність цих технологій у формуванні нових форм документального наративу. Аналіз проєктів «продемонстрував різні підходи до використання VR, включаючи створення реконструкцій історичних подій, документування соціальних проблем та моделювання альтернативних форм сприйняття реальності. Проєкти підтвердили, що VR дає змогу персоналізувати глядацький досвід, що сприяє більшій емпатії та когнітивному засвоєнню матеріалу. Водночас, технологія AR виявилася ефективною у освітніх проєктах, забезпечуючи інтерактивну взаємодію з історичними реконструкціями у реальному просторі. Було визначено основні методи застосування VR/AR, серед яких фотограмметрія, 360-градусне відео, інтерактивні сценарії та мультимодальне оповідання. Практичні результати підтвердили, що VR/AR змінюють не лише форму, а й зміст документального кіно, посилюючи емоційний і когнітивний вплив на глядача.

Розгляд етичних, статистичних і перспективних аспектів використання VR/AR у документальному кіно виявив кілька ключових викликів. Зокрема, проблема автентичності залишалася центральною, оскільки будь-яка реконструкція містить елементи гіпотетичного моделювання, що може впливати на сприйняття історичної правди. Водночас VR-реконструкції ставили питання про етичні межі взаємодії глядача з чутливими історичними подіями. Ефект повного занурення може сприяти не лише глибшому розумінню теми, а й викликати ризики

емоційного перевантаження або викривлення історичних фактів. У цьому контексті було наголошено на необхідності вдосконалення механізмів контролю достовірності, зокрема інтеграції експертних оцінок та маркування реконструйованих елементів у VR-документалістиці.

Дослідження охоплює обмежену вибірку VR/AR-документальних проєктів, що може відображати не всі тенденції розвитку технологій у цій сфері. Подальші дослідження мають включати ширший спектр кейсів, зокрема аналіз впливу VR/AR у різних культурних і соціальних контекстах.

Джерела та література

- Балук, Н., Басій, Н., Бук, Л., & Вовчанська, О. (2021). VR/AR-технології – новий контент нових медіа. *Вісник Львівського університету. Серія Журналістика*. Вип. 49. С. 196-206. DOI: <https://doi.org/10.30970/VJO.2021.49.11074>
- Безручко, О., & Сухін, М. 2023. Animated documentaries in modern cinematic art: specifics of production. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. Вип. 6(2). С. 241-251. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310>
- Демешенко, В. (2023). Особливості формування жанру в кіномистецтві XXI століття. *Міждисциплінарний огляд культури та гуманітарних наук*, № 2(2). С. 11-19. DOI: <https://doi.org/10.59214/2786-7110-2023-2-2-11-19>
- Печеранський, І. (2023). Генерування атракційної візуальності у форматі 360°-VR відео як технологічний тренд сучасного кіновиробництва. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. № 24. С. 271-284. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.24.2023.287709>
- Чепелик, О. (2021). Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років. *Збірник наукових праць Сучасне Мистецтво*. Вип. 17. С. 23-40. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423>
- Banfi, F. (2021). The evolution of interactivity, immersion and interoperability in HBIM: Digital model uses, VR and AR for built cultural heritage. *ISPRS International Journal of geo-information*, №10(10). P. 685. <https://doi.org/10.3390/ijgi10100685>
- Biedarieva, S. (2022). The documentary turn in new Ukrainian art. URL: <https://blokmagazine.com/the-documentary-turn-in-new-ukrainian-art-excerpts/>
- Bilan, V., Hromadskyi, R., Zavadzka, H., Suslenska, O., & Yalokha, T. (2024). Revolutionizing art education: technologies and virtual platforms for the digital age. *Revista Eduweb*, Nr. 18(2). P. 117-128. DOI: <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2024.18.02.8>

- Ceuterick, M. (2021). Post-cinematic spectatorship in virtual reality: Negotiating 3DoF and 6DoF in QUEER-SKINS: ARK. <https://mediarep.org/server/api/core/bitstreams/d9034566-e429-4513-b5fd-2b59154a2de4/content>
- Ehrlich, N. (2022). Virtual Veracity: Animated Documentaries and Mixed Realities. In 2022 IEEE Conference on Virtual Reality and 3D User Interfaces Abstracts and Workshops (VRW) <https://ieeexplore.ieee.org/abstract/document/9757696>
- Fanani, A. Z., Hastuti, K., Syarif, A. M., Harsanto, P. W. (2021). Challenges in developing virtual reality, augmented reality and mixed-reality applications: Case Studies on a 3D-based tangible cultural heritage conservation. *International Journal of Advanced Computer Science and Applications*, Nr. 12(11). <https://thesai.org/Publications/ViewPaper?Volume=12&Issue=11&Code=IJACSA&SerialNo=26>
- Kharchenko, P., Chibalashvili, A., Savchuk, I., Sydorenko, V., Khasanova, I. (2023). Technologies as a mediator between creator and audience in postmodern art practices. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*, Nr. 14(1). P. 500-514. <https://doi.org/10.18662/brain/14.1/432>
- Maghnouj, Y., & Chorna, M. (2023). Memorable and digital: Exploring young audiences needs for cultural experiences. Lund: Lund University. 96 P. URL: <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/9123421>
- The Enemy – VR, mixed and AR Experience (Trailer). (2020). <https://www.youtube.com/watch?v=M-J5pG-MrHi4>
- The most powerful real-time 3D-creation tool – Unreal Engine. (2025). <https://www.unrealengine.com/en-US>
- The Voice in the Hollow – Horror, Unreal Engine, Animation. (2023). https://www.youtube.com/watch?v=_FOw3DpcB18
- Vaniuha, L., Markovych, M., Hryhoruk, N., Matviishyn, S., & Toporivska, Y. (2023). The history of the creation, formation and development of the Museum of Theater, Music and Cinema Arts of Ukraine. *History of Science and Technology*, Nr. 13(1). P. 78-100. DOI: <https://doi.org/10.32703/2415-7422-2023-13-1-78-100>
- Zhang, J., Yahaya, W., Sanmugam, M. (2024). The Impact of Immersive Technologies on Cultural Heritage: A Bibliometric Study of VR, AR, and MR Applications. *Sustainability*. <https://doi.org/10.3390/su16156446>
- Banfi, F. (2021). The evolution of interactivity, immersion and interoperability in HBIM: Digital model uses, VR and AR for built cultural heritage. *ISPRS International Journal of geo-information*, Nr. 10(10). P. 685. <https://doi.org/10.3390/ijgi10100685>
- Bezruchko, O., & Sukhin, M. 2023. Animated documentaries in modern cinematic art: specifics of production. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Audiovisualne mystetstvo i vyrobnytstvo*. Vyp. 6(2). S. 241-251. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310>
- Biedarieva, S. (2022). The documentary turn in new Ukrainian art. URL: <https://blokmagazine.com/the-documentary-turn-in-new-ukrainian-art-excerpts/>
- Bilan, V., Hromadskyi, R., Zavadaska, H., Suslenska, O., & Yalokha, T. (2024). Revolutionizing art education: technologies and virtual platforms for the digital age. *Revista Eduweb*, Nr. 18(2). S. 117-128. DOI: <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2024.18.02.8>
- Ceuterick, M. (2021). Post-cinematic spectatorship in virtual reality: Negotiating 3DoF and 6DoF in QUEER-SKINS: ARK. <https://mediarep.org/server/api/core/bitstreams/d9034566-e429-4513-b5fd-2b59154a2de4/content>
- Chepelyk, O. (2021). Imersywni seredovyschcha, VR, AR v ukrainskomu suchsnomu mystetstvi ostannikh rokiv. *Zbirnyk naukovykh prats Suchasne Mystetstvo*. Vyp. 17. P. 23-40. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423>
- Demeshchenko, V. (2023). Osoblyvosti formuvannya zhanru v kinomystetstvi XXI stolittya. *Mizhdysyplinarnyy ohlyad kultury ta humanitarnykh nauk*, Nr. 2(2). P. 11-19. DOI: <https://doi.org/10.59214/2786-7110-2023-2-2-11-19>
- Ehrlich, N. (2022). Virtual Veracity: Animated Documentaries and Mixed Realities. In 2022 IEEE Conference on Virtual Reality and 3D User Interfaces Abstracts and Workshops (VRW) <https://ieeexplore.ieee.org/abstract/document/9757696>
- Fanani, A. Z., Hastuti, K., Syarif, A. M., Harsanto, P. W. (2021). Challenges in developing virtual reality, augmented reality and mixed-reality applications: Case Studies on a 3D-based tangible cultural heritage conservation. *International Journal of Advanced Computer Science and Applications*, Nr. 12(11). <https://thesai.org/Publications/ViewPaper?Volume=12&Issue=11&Code=IJACSA&SerialNo=26>
- Kharchenko, P., Chibalashvili, A., Savchuk, I., Sydorenko, V., Khasanova, I. (2023). Technologies as a mediator between creator and audience in postmodern art practices. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*, Nr. 14(1). P. 500-514. <https://doi.org/10.18662/brain/14.1/432>
- Maghnouj, Y., & Chorna, M. (2023). Memorable and digital: Exploring young audiences needs for cultural experiences. Lund: Lund University. 96 p. URL: <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/9123421>

References

- Baluk, N., Basiy, N., Buk, L., & Vovchanska, O. (2021). VR/AR-tekhnolohii – novyy kontent novykh media [VR/AR-technology – new content of the new media]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya Zhurnalistyka*. Vyp. 49. P. 196-206. DOI: <https://doi.org/10.30970/VJO.2021.49.11074>

- Pecheranskyi, I. (2023). Heneruvannya atraktsiynoi visualnosti u formati 360°-VR video yak tekhnolohichnyy trend suchasnoho kinovyrobnytstva. *Kultura i mystetstvo u suchasnomy sviyi*, Nr. 24. S. 271-284. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.24.2023.287709>
- The Enemy – VR, mixed and AR Experience (Trailer). (2020). <https://www.youtube.com/watch?v=M-J5pG-MrHi4>
- The most powerful real-time 3D-creation tool – Unreal Engine. (2025). <https://www.unrealengine.com/en-US>
- The Voice in the Hollow – Horror , Unreal Engine, Animation. (2023). https://www.youtube.com/watch?v=_FOw3DpcB18
- Vaniuha, L., Markovych, M., Hryhoruk, N., Matviishyn, S., & Toporivska, Y. (2023). The history of the creation, formation and development of the Museum of Theater, Music and Cinema Arts of Ukraine. *History of Science and Technology*, Nr. 13(1). P. 78-100. DOI: <https://doi.org/10.32703/2415-7422-2023-13-1-78-100>
- Zhang, J., Yahaya, W., Sanmugam, M. (2024). The Impact of Immersive Technologies on Cultural Heritage: A Bibliometric Study of VR, AR, and MR Applications. *Sustainability*. <https://doi.org/10.3390/su16156446>

Anton Yarmonik

Virtual and Augmented Reality in documentary cinema: new opportunities for reconstructing historical events

Abstract. *The purpose of the article* is to study the features of the use of virtual reality (VR) and augmented reality (AR) technologies in documentary cinema for the reconstruction of historical events. **The research methodology** included an analysis of scientific literature on VR and AR in cinema, a case study of successful documentary projects using VR, as well as a comparative analysis of traditional and modern approaches to the reconstruction of historical events. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that digital documentary creates new opportunities for the reconstruction of historical events, providing the effect of presence, which enhances the emotional and cognitive perception of viewers. It was found that the use of three-dimensional modelling, photogrammetry and interactive elements significantly increases the level of audience involvement, contributing to better memorization of information and a deeper understanding of the context of events. **Conclusions.** The study confirmed the potential of VR and AR in documentary film as a tool for historical reconstruction, while emphasizing the need to develop ethical standards and improve technologies to achieve maximum reliability and responsible use of these technologies in documentary filmmaking.

Keywords: presence effect, event reconstruction, three-dimensional modelling, VR, AR.

Прейзнер Анатолій Вікторович,
аспірант кафедри кіно-, телемистецтва.
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна

Anatolii Preizner,
Postgraduate student of the Cinema
and Television Arts Department.
Kyiv National Culture and Arts University,
Kyiv, Ukraine

ВПЛИВ ВОЄННОГО СТАНУ НА РОЗВИТОК ДОМАШНІХ СТУДІЙ ЗВУКОЗАПИСУ В УКРАЇНІ

Анотація. *Мета статті* – виявити та висвітлити основні фактори, що підштовхують музикантів до домашнього звукозапису і надають можливість розглядати дане явище, як значущу тенденцію. **Методологія дослідження.** У процесі міркувань, представлених у цій праці, використовувалися такі дослідницькі методи: теоретичний, який включав аналіз, систематизацію та узагальнення літературних джерел, що стосуються обраної теми, а також практичний, що полягав у зіставленні різних позицій і питань для досягнення необхідного рівня ґрунтованості. **Наукова новизна** дослідження пояснюється як така, що вперше розглядає адаптацію музикантів до нових реалій з вказаної теми, включаючи використання сучасних технологій для збереження і розвитку творчості. **Висновки.** У сучасних умовах музиканти та продюсери повинні адаптуватися до нових реалій, де мотивація виконавців відіграє ключову роль у збереженні їхньої творчості. Домашні студії сприяють відродженню традицій домашнього музикування та самовираження, надаючи можливість творчого розвитку навіть у складних обставинах. Досвід українських артистів підтверджує, що адаптація до нових умов дає змогу зберегти творчий потенціал. Також важливим фактором є розвиток програмного забезпечення для створення та редагування музики і можливість легко адаптуватися до його використання. У статті, спираючись на досвід та конкретні записи, розглядаються питання про те, як і чому такі домашні простори не лише актуальні, але й чому дедалі більше творців обирають працювати в них.

Ключові слова: воєнний стан, домашні студії звукозапису, сучасні технології, звукозапис, адаптація музикантів, економічність звукозапису, обладнання для домашніх студій, самопросування музики, дистрибуція музики.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Багато музикантів, особливо маловідомих (але не менш талановитих), упродовж останніх двох років відмовляються від послуг продюсерів, створюють свій музичний контент вдома. Неможливість безпечно відвідувати професійні студії, а також складності з доступом до необхідного обладнання та технічної підтримки, брак грошей, до яких звикли видавці, та разом з цим подекуди відкладений попит на нову

творчість народжують альтернативні та сміливі способи для музичної діяльності, нові музичні пропозиції. Організація робочих місць вдома стає логічним рішенням, яке дає можливість зберегти контроль над процесом створення музики і продовжувати реалізовувати свої ідеї.

Серед факторів, що підштовхують до створення таких домашніх студій, називають: інвестиції в обладнання та програми, коли сучасні технології дають змогу обладнати домашню студію так, що

якість запису не поступається професійним студіям; заощадження на оренді, тобто можливість заощадити, особливо в умовах нестабільності.

Є також випадки, коли від послуг професійних студій звукозапису, музиканти та колективи відмовляються, вирішують не звертатися до них або ігнорувати такі запрошення, зазначаючи, що з психологічної точки зору робота в домашній студії буває більш комфортною та продуктивною, а робота у професійних просторах пасе задніх, оскільки є менш необхідною в таких умовах або дорогою.

Серед результатів, що є наслідками роботи у домашніх студіях, називають прискорення творчості (завдяки більшій кількості часу у деяких музикантів значно збільшується кількість створених композицій, показник загального звучання тощо). Серед тригерів також трапляються незвичні колаборації, що також надихає на нові цікаві проєкти та розширює музичне коло.

Мета статті – виявити та висвітлити основні фактори, що підштовхують музикантів до домашнього звукозапису і дають змогу розглядати дане явище як феномен музичної індустрії.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. На основі аналізу матеріалів, присвячених темі домашніх студій звукозапису, можна виокремити кілька цікавих аспектів.

Алекс Брекенридж (Alex Breckinridge) у своїй магістерській дисертації аналізує історичний розвиток технологій запису, описує переваги домашніх студій, такі як інтимність простору і контроль над оточенням, з автобіографічними прикладами зі своєї кар'єри звукорежисера. У своїй праці він називає творців інженерами, а також використовує адаптовані соціальні теорії для пояснення впливу домашнього середовища на творчий процес і комерційну музику (Брекенридж, 2023).

Письменник і музикант Блейк Мадден (Blake Madden) для SonicScoop описує, як музиканти використовували доступні технології для запису музики вдома ще з далеких 1930-х років, включаючи використання касетних магнітофонів і перших моделей записувальних пристроїв (Мадден, 2017). Викладач етномузикології та досліджень популярної музики Бірмінгемського університету Еліот Бейтс (Eliot Bates) у своїй статті досліджує роль студій звукозапису в формуванні музичних і соціальних взаємодій. Він наголошує, що студії є не просто акустичними середовищами, а й місцями зустрічей, технологіями контейнерів і систе-

мами обмежень. Також у своїй статті він акцентує увагу на тому, як студії можуть впливати на звук і атмосферу, та як вони можуть стати навіть об'єктами паломництва для музикантів (Бейтс, 2012).

Показовою також є праця двох викладачів «Producing Music, Producing Myth, Creativity in Recording Studios» (2016) від Пола Томпсона та Бретта Лашуа (Paul Thompson and Brett Lashua). У цій статті аналізується вплив міфів (Барт, 1972) і загальноприйнятих понять, або «докси» (Бурдье, 1977), на формування творчих практик у звукозаписних студіях. На основі двох етнографічних досліджень рок- та хіп-хоп-виконавців у студіях, стаття розглядає відтворення міфів під час студійних сесій. Критичний аналіз інцидентів кидає виклик романтизованим уявленням про студії як індивідуалістичні простори та наголошує, як міфи про творчість впливають на технічні очікування музикантів. Крім того, стаття неочікувано ілюструє циркуляцію міфів з культурних сфер поза студією та моменти їх опору, що пронизують студійні практики. Підсумовуючи, що студії як місця створення музики пропонують унікальні контексти для вивчення впливу міфів на процеси запису і практики (Томпсон і Лашуа, 2016).

У своїй статті Ендрю Вайлдрік (Andrew Wildrick), голова аудіопрограм Інституту SAE в Нешвілі, висвітлює важливість тактильного відчуття при роботі з обладнанням у студії, можливість гібридного підходу до використання аналогових і цифрових технологій, а також тенденції розвитку дистанційного запису, що прискорилися через пандемію COVID-19 (Вайлдрік, n.d). Викладач музичного виробництва в Університеті Гаддерсфілда Гербст Ян-Петер (Herbst Jan-Peter) у своїй праці досліджує ставлення продюсерів і власників студій до ідеї «перетворення студії на музеї». На основі інтерв'ю з трьома німецькими рок- і метал-продюсерами, зроблено висновок, що студії не є придатними для музейних експозицій. Продюсери вважають, що важливішим є записаний матеріал, а не технічне обладнання студій, і для збереження спадщини вони віддають все ж таки перевагу використанню соціальних мереж. Гербст у своїй праці аналізує ставлення німецьких продюсерів до ідеї перетворення звукозаписувальних студій на музеї та порівнює це з їхніми практиками збереження спадщини (Гербст, 2021).

Виклад основного матеріалу. Якщо раніше продюсери та менеджери шоу оголошували набір,

запрошували та йшли до шкіл для прослуховування талантів, то зараз, в нових умовах, доводиться шукати нові шляхи, а організація самодіяльності стає актуальною і навіть модною. Важливим питанням цієї тенденції є мотивація виконавців, яка допомагає продовжувати творчу роботу. Часто людина, зацікавлена перспективою заробітку або закордонних гонорарів, продовжує працювати через цінність кола спілкування або любов до музичного репертуару.

Секрети професійних студій тепер як відкритий скарб для любителів музики, і домашні звуко-режисери взяли бика за роги, адаптуючи ці знання до домашніх умов. Незалежно від того, чи знаходиться студія в хмарочосі, промисловому складі чи облаштованій вітальні, вона все одно залишається «студією», і робота, яка провадиться на цих локаціях, схожа як дві краплі води. Така студія не лише класифікує різні стилі домашніх студій для створення музики за категоріями, а й слугує практично безмежним джерелом натхнення, коли йдеться про створення домашньої студії мрії.

Таким чином, останні тенденції в Україні відзначаються зростанням популярності домашньої співочої практики, що фактично відроджує традицію домашнього музикування. Психологічний стан виконавців відіграє важливу роль у цьому процесі, адже комфортна домашня атмосфера та позбавлення від страху перед технічними труднощами й оцінками аудиторії значно полегшують виконання. Слід зазначити, що надмірна освіта інколи може заважати вільному використанню голосу. Використання нотного тексту або GPT-чату як графічної підтримки дає змогу адекватно оцінювати складність матеріалу, зменшуючи страх перед складними пасажами та високими нотами, що сприяє більшій упевненості під час виконання.

Загальний погляд щодо досвіду українських артистів, які пристосувалися до нових реалій, використовуючи домашні студії для створення музики, є результатом того, як умови діяльності впливають на їхню творчість.

Скажімо, Jerry Neil (Джері Хейл) точно використовувала домашні студії для запису власних треків на початку своєї кар'єри: «Музика – це найм'якша і найвишуканіша дипломатична мова, якою можна говорити про нашу країну з усім світом» (Кравченко, 2024) Зазначаючи цю думку у своєму інтерв'ю, виконавиця наголошує важливість музики у підтримці українців та приверненні уваги до поточної

ситуації в країні. Її пісня «When god shut the door» відображає життя і силу українців під час війни: «В цій пісні розповідається про те, як ми зберігаємо нашу надію і силу навіть у найважчі часи». Також хочеться звернути увагу на дуже потужну колаборацію у творчості виконавиці: «Одним із найзнаковіших є дует з Alyona-Alyona (Альона Альона). Ми разом зробили багато пісень. І ми так зріднилися за цей час і музично, і просто як люди, – слід зазначити, що Alyona Alyona і Jerry Neil записували свої треки, перебуваючи в різних країнах, і це не завадило їм створити потужну музику та об'єднати свої зусилля для участі у конкурсі. – Ми були в різних місцях, але це не завадило нам створити щось дійсно особливе» (Бондар, 2023).

Степан Бурбан (Stepan Burban), відомий під псевдонімом Palindrom, вигадує, записує та обробляє треки у власній квартирі у спальному районі Львова. Спочатку він прийняв рішення писати другий альбом на професійній студії у свого друга, зі звуко-режисером, але після запису одного треку, не відчувався той вайб, на який розраховував автор, була втрачена своєрідна філософія. Тому, позичивши професійний мікрофон, знову почав записувати свої композиції вдома. Автор не шукав надзвичайної якості записаного матеріалу, адже це не є найважливішим у наш час.

У своїх треках він відображає особисті переживання та емоції, викликані конфліктом. Музика стала для Бурбана способом впоратися зі стресом і висловити те, що відбувається в нашій країні. Його творчість під час війни включає запис нових треків, таких як пісні з альбому «Invented in a Queue», реалізованого у вересні 2022 року, де особливе місце відведено пісням про тимчасово окуповані міста України. Stepan Burban також взяв участь у документальному фільмі «The Rule of Two Walls», який досліджує життя і творчість українських митців під час війни. У цьому фільмі він розповідає про свій досвід створення музики в умовах конфлікту і про те, як війна змінила його як творця: «Ця війна змінила всіх нас, і я використовую свою музику, щоб донести наші історії до світу», – зазначив він у фільмі (Чен, 2023; Самусенко, 2023).

Серед тих, хто адаптується до нових умов і знаходить нові способи взаємодії з аудиторією, можна також назвати Анну Трінчер, яка здобула популярність завдяки своїм пісням, таким як «Ти робив мені каву», що стали хітами на соціальних мережах та YouTube. Ця пісня набрала

мільйони переглядів і отримала широкий відгук серед слухачів. Анна активно використовує свої соціальні мережі для просування своєї музики та підтримки зв'язку зі своєю аудиторією. Вона зазначила: «Пісня “Ти робив мені каву” відображає мої особисті переживання та емоції під час війни, і я дуже рада, що ця робота знайшла відгук у серцях багатьох слухачів». Її відеороботи на YouTube регулярно набирають мільйони переглядів і тисячі коментарів, що підтверджує її популярність серед молоді та активних користувачів соціальних мереж (Трінчер, 2022; music online, 2022; Хіт FM, 202; Партнерський матеріал, 2023).

Skylerr (Скайлер) здобула популярність під час війни завдяки своєму дебютному хіту «Вечорниці». Ця пісня стала вірусною в соціальних мережах, зокрема в TikTok, і принесла співаці визнання. Як пояснює виконавиця, ідея для пісні прийшла випадково, після перегляду відео з Борисом Джонсоном, і текст народився завдяки спільній роботі з гуртом «100лиця» (Володавчик, 2023; Кабацій, 2022). В інтерв'ю співачка розповіла: «Моменту, коли я прокинулася знаменитою, не

було... Відверто, я й досі вважаю, що недостатньо відома. Хоча був момент, коли під час подорожі Західною Україною на якійсь маленькій заправці до мене підійшла дівчина і запитала: “Це ж ви? Ну, Skylerr!”» (Володавчик, 2023). Цей випадок підтверджує, що її впізнаваність росте навіть у віддалених куточках країни. Використовуючи доступні ресурси, Skylerr продовжує працювати вдома, створюючи нові композиції, які знаходять відгук серед слухачів. Вона активно розвиває свою кар'єру, зокрема через виступи і співпрацю з іншими артистами (Бережанський, 2023; Пашкевич, 2024) та багато інших.

Тож вибір між орендою студії звукозапису та організацією домашньої студії залежить від цілей. Серед причин, які спонукають до організації домашніх студій, з практики зазначають вкладення в техніку та програмне забезпечення і можливість надалі зберегти кошти, особливо в умовах невизначеності. Причому зведення всіх інструментів для досягнення збалансованого та гармонійного звучання через аранжування може займати 10-15 годин в середньому на один твір.

Таблиця 1.

Собівартість у порівняльній таблиці

Завдання	Студійний запис	Домашній запис
Майнові права на твір	За домовленістю	Виключні
Оренда студії	\$500-2000/день	\$0
Обладнання	\$0*	\$1200-5000**
Зведення	\$500/композиція	\$0
Мастеринг	\$300/композиція	\$0
Дистрибуція	За домовленістю	Додаткові послуги ***

* Вартість обладнання включена у вартість оренди

** Разові витрати (інвестиції)

*** Наприклад, DistroKid (DistroKid, 2020)

Що цікаво – після написання текстів для пісень, автори, які працюють у жанрах «бард», де характерною особливістю є поєднання в одній особі автора музики, тексту та гітарного супроводу (з акцентом на важливості тексту перед музикою), використовують звичайну шестиструнну гітару для остаточного доопрацювання гармонійної структури твору.

Ціни на обладнання, зведення та мастеринг можуть варіюватися залежно від складності роботи та вимог. Проте наведені діапазони цін дають можливість отримати загальне уявлення про вартість запису в професійних студіях порівняно з домашніми умовами.

Вартість послуг професійних студій ****

Бренд	Пропозиція	Вебсайт
Seventh Heaven Studio	\$500/день.	Seventh Heaven (www.seventhheaven.com.ua)
MART Sound	\$500-800/день.	MART Sound (www.martsound.com.ua/)
Best Records Audio	\$700/день	Best Records (www.bestrecords.ua)
Scream Records	\$600/день.	Scream Records (www.screamrecords.com.ua)
L&P Studio Records	\$500/день	L&P Studio Records (www.lpstudiorecords.com.ua)
Kaska Records	\$600/день.	Kaska Records (www.kaskarecords.com)

**** Композиції мають відповідати технічним вимогам радіостанцій щодо формату файлів MP3 (дискретизація – 48000, чіткість – 16, режим – стерео, тип бітрейта – постійний, бітрейт – 320) або WAV з мінімальними характеристиками 24 біти та 44,1 кГц. <https://www.sodamusic.studio/info> (Технічні вимоги | SODA MUSIC, 2023)

В умовах воєнного стану в Україні загальна ситуація оцінюється здебільшого негативно, проте можна відзначити певні творчі результати, які заслуговують на окрему увагу. Цікавим напрямом для подальших досліджень є психокорекційний ефект у боротьбі з депресивними станами, який потребує співпраці з психологами, психіатрами та музичними терапевтами. Наразі слід відзначити безумовно антидепресивний вплив домашнього музикування, що синхронізується з висновками дослідження Юлії Воскобойникової та Романа Толмачова у праці «Хорове виконавство в умовах війни з Росією» (Ю. Воскобойникова, Р. Толмачов, 2024).

Висновки. Підсумовуючи, можна зазначити, що самостійний контроль над процесом запису та обробки звуку надає музикантам можливість реалізовувати будь-які творчі ідеї, так би мовити, без зовнішнього контакту. Це створює оптимальні умови для стану «поток», коли можна експериментувати зі звуком, записувати різні версії треків і працювати над деталями стільки, скільки потрібно. Така свобода дає змогу зануритись у процес, забуваючи про час і зовнішні обмеження. Зміни в сучасних умовах вимагають від музикантів і продюсерів адаптації до нових реалій. Важливим аспектом цього процесу є мотивація виконавців, яка підтримує їх у творчості, незважаючи на виклики. Домашні студії можуть стати основою для відродження традицій домашнього музикування та самовираження і творчого розвитку. Досвід українських артистів показує, що адаптація до нових умов дає можливість зберегти творчість навіть у складних обставинах.

Джерела та література

Anna Trincer – Ty robyv meni kavu (+ Tekst) [Anna Trincer – You made me coffee (+ Lyrics)] (2022). YouTube. [in Ukrainian]

Бережанський Ігор (2023). Виконавиця хіта «Вечорниці» SKYLERR довела фанів до сліз новим ліричним кліпом з відомим співаком. TCH.ua; TCH.

Бондар Марія (2023). Не було соромно за TVORCHI. – інтерв'ю з Jerry Neil про Євробачення-2023, музику та життя в США. *24 Канал*.

Володавчик Анна (2023). «Йшли в бій під наші “Вечорниці”»: співачка SKYLERR Про зліт кар’єри, красу українок та особисте. *INSIDER UA*.

Кабацій Марія. (2022). «Welcome в нашій хаті». В Мережі набирає популярність трек Вечорниці з відомою фразою Бориса Джонсона. *Life.nv.ua; NV*.

Кравченко Світлана (2024). Музика – це найм’якша і найвишуканіша дипломатична мова. Перше велике інтерв'ю Jerry Neil після Євробачення-2024. *ELLE.UA*.

Пашкевич Іванна (2024). 5 українських співачок, які «вистрілили» під час великої війни. РБК-Україна; РБК-Україна.

Партнерський матеріал. (2023). Анна Трінчер виступить у Рівному з вибуховою концертною програмою «Лише ти і я» – Телеканал «Рівне 1.» Анна Трінчер виступить у Рівному з вибуховою концертною програмою «Лише ти і я». *Культура*. Новини – Новини Рівного. Відео On-Line. Все про телекомпанію – Телеканал «Рівне 1»; Телеканал «Рівне 1».

Самусенко Юрій (2023). A documentary featuring the rapper «Palindrom» will be shown at the U.S. Film Festival. DTF MAGAZINE | DON'T TAKE FAKE.

Технічні вимоги | SODA MUSIC (2023). SODA MUSIC. URL: <https://www.sodamusic.studio/info>

Трінчер Анна (2022). *Анна Трінчер (feat. MBreeze) – Tu robyv meni kavu*. YouTube.

- Xit FM (2023, February 21). *Анна Трінчер – Ти робив мені каву (Фан-зона Xit FM. Закохані в Україну)*. YouTube.
- Voskoboinikova, Y., & Tolmachov, R. (2024). Ukrainian children's choral performance in the conditions of the war with Russia (to the problem statement). *Culture of Ukraine*, Nr. 84. P. 56-63.
- Bates, E. (2012). What Studios Do. *Journal on the Art of Record Production, 1754-9892*.
- Breckenridge, A. (2023). Home Is Where the Tone Is: The Emergence of Professional Home Recording Studios [Review of Home Is Where the Tone Is: The Emergence of Professional Home Recording Studios]. University of Nevada, Reno ProQuest Dissertations & Theses.
- Chen, M. (2023). «This War Changed Creators»: A Searing New Documentary Follows the Ukrainian Artists Who Stayed in the Country to Make Art Amid Conflict. *Artnet News*.
- DistroKid. (2020). DistroKid is the easiest way for musicians to get their music into Spotify, iTunes, Apple Music, Amazon, TikTok, Google Play, and more. DistroKid. URL: <https://distrokid.com/>
- Herbst, J.-P. (2021). Recording studios as museums? Record producers' perspectives on German rock studios and accounts of their heritage practice. *Popular Music*, 40(1).P. 91-113.
- Home Is Where the Tone Is: The Emergence of Professional Home Recording Studios – ProQuest* (2023). Proquest.com.
- Madden, B. (2017). *The Unofficial History of Home Recording: Big Hits from Bedroom Studios – SonicScoop*. SonicScoop.
- Music online (2022). *Анна Трінчер – Ти робив мені каву (+ Текст)*. YouTube.
- Thompson, P., & Lashua, B. (2016). Producing music, producing myth? Creativity in Recording Studios. *IASPM@Journal*, 6(2). P. 70-90.
- Wildrick, A. (n.d.). The future: a happy marriage between analog and digital. SAE Institute USA.
- Kabatsiy, Mariia (2022). «Welcome v nashiy khati». *V Merezhi nabyraye populyarnist trek «Vechornytsi» z vidomoyu frazoyu Borysa Dzhonsona* [Welcome to our house. The track Evening Parties with Boris Johnson's famous phrase is gaining popularity tresk online]. *Life.nv.ua*. [in Ukrainian]
- Kravchenko, Svitlana (2024). Muzyka – tse naimiaksha i naivyshukanisha dyplomatychna mova. Pershe velyke interv'iu Jerry Heil pislia Yevrobachennia-2024. *ELLE.UA*. [in Ukrainian]
- Pashkevych, Ivanna (2024). 5 ukrayinskykh spivachok, «yaki vystrilyly» pid chas velykoyi viyny [5 Ukrainian female singers who shot up during the great war]. *РБК-Україна*. [in Ukrainian]
- Partnersky material. (2023). *Anna Trincher vystupyt u Rivnomu z vybukhovoyu kontsertnoyu prohramoyu «Lyshe ty i ya»* [Anna Trincher will perform in Rivne with an explosive concert program «Only you and me»]. Телеканал «Рівне 1». [in Ukrainian]
- Samusenko, Yurii (2023). A documentary featuring the rapper «Palindrom» will be shown at the U.S. film festival. *DTF MAGAZINE | DON'T TAKE FAKE*. [in Ukrainian]
- Tekhnichni vymohy | SODA MUSIC. (2023). *SODA MUSIC*. URL: <https://www.sodamusic.studio/info> [in Ukrainian]
- Trincher, Anna (2022). Anna Trincher (feat. MBreeze) – Ty robyv meni kavu [Anna Trincher (feat. MBreeze) – You made me coffee]. YouTube. [in Ukrainian]
- Khit FM. (2023). Anna Trincher –Ty robyv meni kavu (Fan-zona Khit FM. Zakokhani v Ukrayinu) [Anna Trincher – You made me coffee (Fan zone Hit FM. In love with Ukraine)]. YouTube. [in Ukrainian]
- Volodavchyk, Anna (2023). «Yshly v biy pid nashi 'Vechornytsi'»: spivachka SKYLERR pro zlit kar'yery, krasu ukrayinok ta osobyste [They went into battle under our 'Evening Parties': singer SKYLERR about career takeoff, beauty of Ukrainian women, and personal matters]. *INSIDER UA*. [in Ukrainian]
- Voskoboinikova, Y., & Tolmachov, R. (2024). Ukrainian children's choral performance in the conditions of the war with Russia (to the problem statement). *Culture of Ukraine*, Nr. 84. P. 56-63. [in Ukrainian]
- Bates, E. (2012). What studios do. *Journal on the Art of Record Production, 1754-9892*. [in English]
- Breckenridge, A. (2023). Home Is Where the Tone Is: The Emergence of Professional Home Recording Studios [Review of Home Is Where the Tone Is: The Emergence of Professional Home Recording Studios]. University of Nevada, Reno ProQuest Dissertations & Theses. [in English]
- Chen, M. (2023). «This war changed creators»: A searing new documentary follows the Ukrainian artists who stayed in the country to make art amid conflict. *Artnet News*. [in English]
- DistroKid. (2020). DistroKid is the easiest way for musicians to get their music into Spotify, iTunes, Apple

References

- Anna Trincher – Ty robyv meni kavu (+ Tekst) [Anna Trincher – You made me coffee (+ Lyrics)] (2022).. YouTube. [in Ukrainian]
- Berezhanskyi, Ihor (2023). Vykonavytsya khita «Vechornytsi» SKYLERR dovela faniv dosliz novym lirychnym klipom z vidomym spivakom [Performer of the hit «EveningParties» SKYLERR moved fans to tears with a new lyrical video featuring a famous singer]. *TSN.ua*. [in Ukrainian]
- Bondar, Mariia (2023). Ne bulo soromno za TVORCHI. – interv'iu z Jerry Heil pro Yevrobachennia-2023, muzyku ta zhyttia v SSHa. *24 Kanal*. [in Ukrainian]

- Music, Amazon, TikTok, Google Play, and more. *DistroKid*. URL: <https://distrokid.com> [in English]
- Home Is Where the Tone Is: The Emergence of Professional Home Recording Studios – ProQuest* (2023). Proquest.com.
- Herbst, J.-P. (2021). Recording studios as museums? Record producers' perspectives on German rock studios and accounts of their heritage practice. *Popular Music*, Nr. 40(1). P. 91-113. [in English]
- Madden, B. (2017). The unofficial history of home recording: Big hits from bedroom studios. *SonicScoop*. [in English]
- Music online (2022). *Анна Трінчер – Ти робив мені каву (+ Текст)*. YouTube. Thompson, P., & Lashua, B. (2016). Producing music, producing myth? Creativity in recording studios. *IASPM@Journal*, Nr. 6(2). P. 70-90. [in English]
- Wildrick, A. (n.d.). The future: A happy marriage between analog and digital. SAE Institute USA. [in English]

Preizner Anatolii

The impact of martial law on the development of home recording studios in Ukraine

Abstract. Purpose. To identify and analyze the main factors that drive musicians towards home recording and to consider this phenomenon as a significant trend in the music industry. **Research methodology.** The study utilized both theoretical and practical research methods. The theoretical approach involved the analysis, systematization, and synthesis of literature relevant to the chosen topic. The practical approach included comparing various perspectives and issues to achieve the necessary level of expertise. **Novelty.** This research is novel in that it examines, for the first time, how musicians adapt to new realities, including the use of modern technologies to preserve and develop creativity nowadays in Ukraine. **Conclusions.** In contemporary conditions, musicians and producers must adapt to new realities, where the motivation of performers plays a crucial role in maintaining their creativity. Home studios facilitate the revival of traditions of home music-making and self-expression, providing opportunities for creative development even in challenging circumstances. The experience of Ukrainian artists shows that adaptation to new conditions allows for the preservation of creative potential. Another important factor is the development of software for creating and editing music, along with the ease of adapting to its use. Based on experience and specific recordings, this article explores how and why such home spaces are not only relevant but also why an increasing number of creators choose to work in them.

Keywords: martial law, home recording studios, modern technologies, sound recording, adaptation of musicians, cost-effectiveness of sound recording, equipment for home studios, self-promotion of music, music distribution.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



Оніщенко Олена Ігорівна,
заслужений діяч науки і техніки України,
доктор філософських наук, професор,
завідувачка кафедри гуманітарних
дисциплін. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Olena Onishchenko,
Honoured Worker of science and technique
of Ukraine, Doctor of Philosophical Sciences,
Professor, Manager of Humanitarian Disciplines
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ПЕРФОРМАТИСТСЬКА ФОТОГРАФІЯ ЯК ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА МЕТАМОДЕРНІСТСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Дослідницьке поле даної статті сформовано навколо проблеми перформатистської фотографії, яка є однією з художніх практик метамодерністського мистецтва. Специфіка заявленої проблеми полягає у всебічному розкритті ролі і значення «фотографії» в структурі естетик художньої виразності. Окрім цього, «фотографія» як предмет теоретичного аналізу органічно пов'язана з цілою низкою дотичних естетико-мистецтвознавчих проблем, а саме: видова специфіка мистецтва, художній образ, тематична багатшаровість мистецтва, професійна підготовка та творча зорієнтованість митця (фотографа).

Особливого забарвлення заявлені у статті проблеми з огляду на те, що «фотографія» має доволі потужну історію у контексті розвитку європейського мистецтва XIX століття. Розпочавши рух від 1839 року, вона пройшла складний і технічний, і творчий шлях свого розвитку та врешті-решт виявилася включеною у логіку становлення й розвитку кінематографа. В умовах XXI століття інноваційні процеси «фотографії» тісно пов'язані з метамодернізмом – новою формою культури, наріжним засобом у розвитку якої виступає експериментування. У статті наголошується, що перформатистська фотографія є показовим прикладом художньої метамодерністської практики, і черговим експериментом мистецтва нового типу культури.

Водночас констатовано, що упродовж перших десятиліть XXI століття метамодернізм ще не сформувався як цілісне явище, маючи всередині руху досить помітні суперечності. Що ж до перформатистської фотографії, наразі йдеться про естетико-мистецтвознавчу проблему, яка існує в гуманітарному знанні доволі тривалий час, актуалізуючи питання: чи можна вважати «фотографію» новим видом мистецтва?

Мета статті – спираючись на узагальнене представлення наявних в українській гуманістиці напрацювань щодо метамодерністської моделі культуротворення, опрацювати феномен «перформатистської фотографії» та низку понять, що на тлі нової тенденції у розвитку «фотографії», уводяться в теоретичний ужиток.

Задля реалізації поставленої мети у процесі дослідження були використані наступні **методи: принцип історизму**, потенціал якого дає змогу показати неоднозначні історико-культурні трансформації «фотографії» як прикладу художньої діяльності у самостійний вид мистецтва; **міждисциплінарний підхід** – своєрідний «теоретико-методологічний камертон» у царині гуманітарного знання XXI століття; **порівняльний метод**, який дасть можливість підсилити наочність трансформації першого типу

«фотографій» у модель «перформатизму». Окрім означеного, використано метод **концептуального плюралізму**, що відкриває можливості для змістовного наповнення даної наукової розвідки. Неабияку увагу приділено принципу **персоналізації**, який надав змогу розкрити специфіку інноваційних пошуків конкретних «фотографів-перформатистів», проілюструвавши спрямованість їхніх творчих орієнтирів.

Ключовими положеннями **наукової новизни** даної статті виступають наступні:

а) розкрито, спираючись на застосовану в європейській гуманістиці інтерпретацію поняття «перформатизм», значення формально-логічної структури «перформатистська фотографія»;

б) введено у дослідницьке поле українського гуманітарного знання дослідження Рауля Ешельмана – культуролога, професора Мюнхенського університету Людвіга Максиміліана (LMU) – прибічника «перформатистської фотографії», що, згідно з його позицією, відповідає вимогам естетико-мистецтвознавчих засад метамодернізму як інноваційний приклад художніх практик;

в) артикульовано низку нових понять, що до сьогодні функціонували лише на теренах метамодернізму, хоча їх зміст має значно ширше мистецтвознавче навантаження;

г) акцентовано на значенні «персоналізації» як засобу культурологічного аналізу, що надає можливість реконструювати життєво-творчий шлях фотографів-перформатистів, наголошуючи на мотивації їхньої творчості, яка сприяє самовиявленню творчо-пошукових задумів та послідовній індивідуалізації творчого процесу. **Висновки.** Підсумовуючи представлений матеріал, можна стверджувати наступне:

1. Аргументовано, що метамодернізм в умовах перших десятиліть ХХІ століття розвивається як багаторівнева структура, що не претендує на цілісність, оскільки формується з численних авторських моделей, які зазвичай мають інноваційний характер, конфліктуючи з традиційними естетико-мистецтвознавчими тенденціями.

2. Показано, що як інноваційні слід оцінювати і наукові розвідки Р. Ешельмана, який відстоює правомочність існування «перформатистської фотографії» – нового виду мистецтва.

3. Акцентовано приклади творчості «фотографів-перформатистів», з опертям на пошукові експерименти яких і «вибудовується» концепція Р. Ешельмана.

Ключові слова. Фотографія, перформатизм, інноваційні прийоми, засоби естетико-художньої виразності.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Метамодернізм, що, як відомо, виступає заключним етапом у динаміці історико-культурного руху «модернізм – авангардизм – постмодернізм – пост+постмодернізм» в умовах третього десятиліття ХХІ століття не являє собою цілісний культуротворчий феномен, а радше є зібранням авторських позицій, які не стільки відбивають загальні тенденції, скільки репрезентують позиції окремих дослідників. Це показовим чином підтверджує, так би мовити, дещо артикульований інтерес до фотографії та її можливих модифікацій.

Серед низки видів мистецтва та зразків художньої діяльності метамодернізм приділяє доволі прискіпливу і, так би мовити, системну увагу «перформатистській фотографії», що прийшла на зміну «постмодерністській» і принесла з собою «пізнання краси і трансцендентності». Саме в такий, дещо пафосний спосіб інтерпретує сучасну фотографію Рауль Ешельман – професор інституту слов'янської філології Мюнхенського університету Людвіга-Максиміліана (LMU).

Враховуючи означений контекст, на нашу думку, доцільно нагадати, що символічним роком народження фотографії вважається 1839-й, коли Луї Жак Манде Дагерр (1787–1851) – французький художник-декоратор і винахідник оприлюднив спосіб одержання зображення на мідній платівці, вкритій сріблом. Після винаходу Л. Ж. М. Дагерра фотографія активно розвивалася упродовж майже двох століть, набувши стану самостійного сегменту художньої діяльності (Фотографія, 2006).

Водночас, наголошуючи визначну роль Дагера у винаході фотографії, слід віддати належне і низці інших винахідників, які дотичні до появи у полі художньої діяльності цього засобу відображення дійсності. Йдеться, передусім, про братів Люм'єр і, насамперед, про молодшого з них – Луї Жана (1864–1948) – винахідника, інженера, фотографа, кінооператора. Батько братів – художник і фотограф, спонукав молодшого сина закінчити технічну школу та розпочати професійну діяльність на фабриці фотоплатівок, власником якої він був. Старший брат – Огюст (1862–1954) – винахідник, інже-

нер, біолог, режисер та актор – допомагав Луї Жану в його роботі, підтримуючи фінансово.

Саме брати Люм'єр успішно використали потенціал фотографії, трансформуючи цей вид художньої діяльності «в зображення, що рухається», яке і стало підґрунтям кінематографа. Новий вид мистецтва – кінематограф, як відомо, заявив про себе 28 грудня 1895 року в Гран-Кафе на Бульварі де Капюсін (Париж) демонстрацією першого в історії європейського мистецтва короткометражного фільму «Вихід робітників з фабрики» (Люм'єр, 2005).

Наразі зазначимо, що на початковому етапі становлення метамодернізму оцінка фотографії почала змінюватися і частина науковців та художніх критиків дискутували з приводу надання цьому сегменту художньої діяльності статусу самостійного виду мистецтва. Одним з аргументів на підтримку означеної позиції висувалася близькість фотографії до кінематографа.

На противагу цій точці зору існувала думка щодо акцентування зв'язків «фотографія – живопис», поширенню якої сприяли експерименти низки художників, які активно залучали в простір своїх живописних полотен фрагменти фотографій. Відтак була оприлюднена думка щодо дихотомії «фотографія – живопис» як приклад створення «нової реальності».

Упродовж 2010 – 2024 років почав домінувати дещо інший підхід до фотографії та її місця у метамодерністському культурному полі. Оскільки фотографія є діяльністю тотожною з документалізмом, а образотворче мистецтво культивує самовияв, спираючись на уяву та фантазію живописця, поєднання «фотографія – живопис» окремі мистецтвознавці інтерпретують як новий тип синтезу, де підґрунтям виступає нетипова для його (синтезу) традиційної моделі взаємодія «документальність – фантазія».

Хоча на теренах метамодернізму і обговорювалося означене – доволі широке коло питань – культуротворчі практики розвивалися у дещо іншому напрямі й у теоретичний простір метамодернізму поступово була введена формально-логічна структура «перформатистська фотографія», що спиралася на зміст терміна «перформатизм – загальнокультурна реакція на постмодернізм», яка простежується від середини 90-х років минулого століття. Перформатизм оцінюється як «епохальний» у процесі заміни постмодерної іронії та скептицизму художньо опосередкованою вірою та досвідом трансцендентності» (*Перформатизм*, EP).

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Слід констатувати, що питання, пов'язані з «перформатистською фотографією» перебували б на теоретичних маргінесах, якби Рауль Ешельман, який є послідовним прибічником і популяризатором цієї моделі фотографічної творчості, не спонукав постійний інтерес до неї. Так, у науковій розвідці «Performatism in Contemporary Photography...» (2010) мюнхенський професор розширює межі «перформатистської фотографії» до врахування її морально-етичних можливостей, а саме: здатність захищати і пропагувати загальнолюдські цінності.

Доцільно зауважити, що після 2010 року позиція Р. Ешельмана не залишилася непоміченою на теренах української гуманістики. Підтвердженням цієї тези є ґрунтовне опрацювання ідей Ешельмана у теоретичній розвідці, автором якої виступила культуролог А. Тормахова. (Тормахова, 2014) «Перформатизм Рауля Ешельмана: концептуалізація соціокультурних практик», оприлюдненій у 2014 році.

Наша стаття є черговим кроком у відпрацюванні інноваційних ідей, що розгортаються на теренах метамодерністського дискурсу. На відміну від теоретичних орієнтирів А. Тормахової, нас цікавлять не стільки соціокультурні практики як такі, скільки аргументація Р. Ешельманом доцільності використання поняття «перформатизм» в контексті подальшого інноваційного розвитку фотографії, яка налічує вже 186 років у своїй історії.

Наразі зазначимо, що і наукові напрацювання мюнхенського професора, і спроби їх інтерпретації не слід відокремлювати від тих розвідок щодо природи метамодернізму та перспектив його претензій на нову модель культури, які розгортаються у полі української гуманістики. Насамперед, йдеться про широке коло питань естетики метамодернізму, які презентують позиції таких авторів, як Т. Кривошея, І. Петрова, Ю. Сабадаш.

Окрім означеного, доволі розгорнутий аналіз метамодерністського кінематографа представлено на сторінках монографії Т. Кохана «Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу» (Кохан, 2021). Спираючись на принцип «персоналізації» та потенціал «ретроспективного» підходу, автор уводить в ужиток поняття «неокласики», що віддзеркалює процес поступового освоєння низкою кінорежисерів засад метамодерністського кіне-

матографа, який позиціонується правомочною структурою нового типу культури. Мається на увазі творчість англійця Пітера Грінуея (свідоме ускладнення «тканини фільму»), француза Мішеля Гондрі (техніка маніпуляційного зображення) та творчо-інноваційні шукання італійців Паоло Соррентіно, Нанні Моретті й Алічії Парвахер (Кохан, 2021, с. 259-287).

З огляду на час, слід наголосити, що у наукових розвідках Р. Ешельмана доволі активно використовується принцип «персоналізації» з обов'язковим відтворенням життєво-творчого шляху тих фотомайстрів, з творами яких він, так би мовити, працює.

Мета статті – спираючись на узагальнене представлення наявних в українській гуманістиці напрацювань щодо метамодерністської моделі культуротворення, окреслити феномен «перформатистська фотографія» та низку понять, що на тлі нової тенденції у розвитку «фотографії», вводяться в теоретичнийжиток.

Виклад основного матеріалу. Розпочинаючи більш розгорнутий аналіз творчо-пошукової концепції Р. Ешельмана, доцільно зробити кілька, на нашу думку, принципово важливих наголосів. Зокрема, слід констатувати, що проблема, яка є предметом даної статті, тією чи іншою мірою поставала упродовж 70 – 80-х років ХХ століття, хоча у просторі тогочасних естетики та мистецтвознавства розвідки у цій царині не були доведені до логічного кінця. У контексті дискусій, що розгорталися у галузі фотографії, потужне місце посіла проблема визначення «фотографії як самостійного виду мистецтва», який доцільно включити в чинну структуру видів мистецтва. Хоча означену ідею поділяла частина тодішніх представників європейського естетико-мистецтвознавчого сеедовища, вона не отримала достатньо широкої професійної підтримки.

Заради, сказати б, теоретичної і хронологічної об'єктивності, Р. Ешельман дещо ескізно реконструює наріжні теми тогочасних дискусій і, не спростовуючи їх і не позиціонуючи себе їх прибічником, мюнхенський професор, так би мовити, перетинає символічну червону лінію, висуваючи на перші позиції, що ми вже зазначали, новий предмет теоретичного аналізу – дихотомію «документалізм – фантазія» як наріжну ознаку «перформатистської фотографії».

На нашу думку, означену ідею не можна ані спростувати, ані підтримати поза розумінням тих ар-

гументів, які спроможні зробити її предметом теоретичного аналізу. Водночас ми мусимо визнати і право кожного дослідника концептуалізувати матеріал відповідно до власного розуміння проблеми. Однак, з огляду на час, ті дискусії, що мали місце, і те дискусійне поле, до якого нас «залучає» Р. Ешельман, не спираються на будь-яке стале підґрунтя, а відтак – доволі легко провокують низку запитань.

Зокрема, теоретик доводить доцільність аргументувати «перформатистську фотографію» як дихотомію «документалізм – фантазія», спираючись на феномен загальнолюдських почуттів, які вона (дихотомія) може породжувати, а саме – «віра», «краса», «любов». Наразі зазначимо, що усі означені почуття дістали активне опрацювання українським культурологом А. Залужною – послідовною прибічницею концепції «життєвого світу людини», яка була одним з наріжних напрямів дослідницького простору «київської філософської школи» кінця ХХ століття.

Хоча ідея «почуттєвого навантаження» таких морально-психологічних станів, як «віра – краса – любові» не є новою, Р. Ешельман досяг певних успіхів щодо надання їй наукової новизни. Значною мірою це було зроблено, як вже завважувалося, завдяки доволі успішному застосуванню принципу «персоналізації». Наразі, аналізуючи концепцію Р. Ешельмана, доцільно наголосити на тих тенденціях інтерпретації «персоналізації», що презентовані у просторі української гуманістики. Так, наприклад, Т. Кохан, «персоналізуючи» історію європейського кіномистецтва, оцінює «персоналізацію» як сегмент біографічного методу, що був запроваджений французьким літературознавцем Шарлем Огюстеном де Сент-Бьовом (1804–1869), модель якого і до сьогодні спонукає науковців до подальших модифікацій, стаючи підґрунтям для наступних розвідок (Кохан, 2021, с. 41-58).

Відштовхуючись від концепції Т. Кохана, дещо інший аспект означеної проблеми формує В. Дячук, «персоналізуючи» вкрай важливу сьогодні професію «продюсер» як зокрема, так і феномен «продюсерство» взагалі (Дячук, 2020). Серед низки публікацій В. Дячук, виокремимо наразі її наукову розвідку «Виконавчий продюсер: симбіоз комерційного, креативного і соціально відповідального менеджменту» (2020).

Окрім означеного, наголосимо, що «продюсер – продюсерство» постійно перебуває в полі уваги таких українських науковців, як І. Кочарян, О. Лавре-

нюк, О. Мусієнко-молодша, П. Сушко, позицію яких доцільно зіставляти і з точкою зору Р. Ешельмана, адже ці дослідники «працюють» в одному історико-культурному періоді і, так чи інакше, «включені» у простір метамодерністських практик. Принагідно зауважимо, що окремі – найбільш авторитетні фотографи-метамодерністи доволі активно «користуються послугами» продюсерів.

Аналізуючи та оцінюючи фотороботи Аліни Кісіної, Ніколаса Хьюза, Майка Перрі, Курта Тонга, Майка Сінклера – порядок імен подано за текстом Р. Ешельмана, – останній досить чітко фіксує новації кожного з виокремлених майстрів у розширенні й збагаченні потенціалу фотографії.

Деталізуючи досягнення фотографів нової орієнтації, Р. Ешельман висуває на перші позиції ідею «подвійного фреймування», оскільки між «сходниками» фотознімка (внутрішній фрейм) і авторським фактором, що їх організує, мусять існувати «зчеплення» або «відповідність» (зовнішній фрейм). Зокрема, Р. Ешельман визнає, що «фреймами» оперували і постмодерністи, проте метамодерністи опанували здатність внутрішнього і зовнішнього фреймів діяти разом, що примушує глядача сприймати знімок як «естетичну цілісність» на противагу «естетичному хаосу» постмодернізму.

Слід констатувати, Р. Ешельман не лише опонує і критикам, і фотографам, які підтримували постмодерністські настанови, а й вважає повністю вичерпаним те, що він кваліфікує як «реставрацію гуманізму і / або модернізму». Всупереч постмодернізму, метамодернізм формує нове покоління фотографів, твори яких несуть глядачеві візуальні образи, що відтворюють більш високі естетичні цінності. На жаль, Р. Ешельман не деталізує зміст формально-логічної структури «більш високі естетичні цінності», однак таку дослідницьку роботу слід було б провести, оскільки в естетичній теорії «цінності» є цілісним поняттям і не структурується на «високі» чи «низькі».

На нашу думку, як метамодерністи, так і Р. Ешельман – прибічник «перформатистської фотографії» – відверто жонглюють поняттям «естетичні цінності», що мають «ігнорувати людину», яка не є ані предметом, ані об'єктом фотографічного знімка, адже «перформатистська фотографія» пропонує подивитися на той реальний світ, який лежить поза людиною. Використовуючи різні техніко-художні прийоми та звертаючись до різних тем чи об'єктів, фотографи-перформатисти

мусять створювати «стверджуючий, хоча і спокійний підхід до сучасного світу».

Так, Р. Ешельман доволі високо оцінює світлинку «Рідне місто 111, 9», автором якої є Аліна Кісіна – українка за походженням, яка живе і працює у Великобританії. Улюбленою технікою цієї фотографині є використання відображень, які доволі сильно активізують емоційну реакцію глядача, «притягуючи» його до себе. Знімок «Рідне місто 111, 9» знято в такий спосіб, що глядачеві важко зорієнтуватися, де верхня частина фотографії, а де нижня. Реципієнт не спроможний зрозуміти зображення, коли втрачає відчуття, де, власне, знаходиться він сам: зовні чи всередині?

Провід, що поділяє відтворений на світлинці пейзаж на дві рівні частини, стає для глядача чи не найголовнішим об'єктом у процесі сприймання. Врешті-решт, і сам Р. Ешельман стає відданим прихильником цього проводу, наявність якого на фотографії є не «помилкою фотографа», а прикладом «метафізичного оптимізму», що ним, за твердженням Р. Ешельмана просякнула більшість «перформатистських фотографій». Наразі доцільно констатувати, що і фотографія, й її обґрунтування відомим мюнхенським професором іноді викликає певне відчуття штучності й словесного нагромадження. Вочевидь, з технічного боку фотографи-перформатисти демонструють певне новаторство, проте фотографія – це, насамперед, творче бачення навколишнього світу, яке досягається за допомогою технічних засобів. Тож саме творчо-технічний синтез спонукає «метафізичний оптимізм», що є надзавданням «перформатистського» фотографічного експерименту.

Аналізуючи творчість Майка Перрі, який є визнаним майстром «перформатистської фотографії», Р. Ешельман, з одного боку, акцентує технічні здобутки фотографа-новатора, підтримуючи його тяжіння до документалізму, що має місце на світлинах, зроблених на території Шотландії. З іншого боку – він віддає належне тим роботам майстра, які дешифрують суперечності у взаємодії «культура – природа». Упродовж певного періоду М. Перрі розробляє екологічну тематику, фіксуючи увагу на прикладах негативного впливу окремих досягнень цивілізації на природу. Зокрема, на думку критиків, значний інтерес викликають знімки знищення верескових пустищ на шотландських теренах.

Наразі зауважимо, що в середовищі фотографів-перформатистів Р. Ешельман особливо виокремлює

персоналію Курта Тонга та створену ним серію фотографій «Народний парк», в яких органічно «співають» технічні та змістовні новації.

До технічних слід віднести поєднання на одній фотографії різних за геометричними обрисами предметів, а саме: округлі форми паркового атракціону майстер поєднує з квадратними формами паркової лавки. При цьому задля гармонізації такого поєднання К. Тонг використовує колір, а відтак – поверхню атракціону і лавка зі стільцями пофарбовані блакитним кольором, що згармонізовує «суперечливі» геометричні пропорції.

Щодо змістовних новацій до них слід віднести експерименти з часом – доволі сміливе поєднання «старого» з «новим». Річ у тім, що «Народний парк» існував і за часів молодості батьків фотографа, коли той ще був дитиною. У композиційному вирішенні теми «Народний парк» перформатист використовує вицвілі світлини, що зберіглися у його родині, зіставляючи їх з оновленими конструкціями теперішнього парку. І таке не просто зіставлення, а свідоме зіткнення «старе – нове» значно підсилює емоційний вплив фотографії.

Чимало позитивного Р. Ешельман знаходить і у творчості американця Майка Сінклера, який експериментує, з так званими «описовими» фотографіями. Річ у тім, що М. Сінклера, який народився у Канзас-Сіті (штат Міссурі), насамперед цікавить повсякденне життя Середнього Заходу. У циклах перформатистських фотографій, які справді заперечують постмодерністський іронізм і скептицизм, фотограф відтворює повсякденне життя своїх співгромадян, насолоджується простими формами архітектурних споруд і взагалі не цурається «життєвих банальностей». Усе означене, за твердженням Р. Ешельмана, і дозволяє сприймати фотографії М. Сінклера як «осягання трансцендентного».

На нашу думку, уявити гармонійне співіснування «побутове – описове – трансцендентне» вкрай важко, однак німецький професор перекоаний, що «перформатистська фотографія» забезпечує таку можливість.

Доволі високу оцінку отримують цикли знімків М. Сінклера «Центральна вулиця» та «Популярні пам'ятки», які продовжують розробляти заявлену М. Перрі тему співвіднесення «культура – природа». В означених «перформатистських циклах» фотограф використовує складний технічний прийом, суть якого полягає в тому, що на тлі двох симетрично розташованих телефонних стов-

бів і побутових «замальовок» – черга до шинку, ярмаркова площа – фотокамера породжує «ілюзію, спрямованого вгору руху». Це враження підсилюється предметами, розташованими у просторі фотографії, а саме: телефонний провід, що провисає поруч з палаткою та іншими предметами, які є на вулиці. Здатність відтворювати «ілюзію» спрямованого вгору руху – одна з особливостей творчості М. Сінклера, що дає йому змогу досягати в конкретних фотографіях «споглядального спокою», який, на думку, Р. Ешельмана відкриває шлях до трансцендентності.

Узагальнюючи експерименти, пов'язані із кооптуванням «перформатистської фотографії» у простір метамодернізму, слід визнати, що в умовах третього десятиліття поточного століття йдеться про початковий етап розкриття й опанування потенціалу фотографії, що відповідає вимогам саме метамодерністської естетики. Однак кроки, що вже зроблені, викликають доволі оптимістичну реакцію метамодерністів, спонукаючи до визначення нових технічно-творчих перспектив.

Висновки. Підсумовуючи матеріал, оприлюднений у даній статті, можна стверджувати наступне:

1. Аргументовано, що метамодернізм в умовах перших десятиліть ХХІ століття розвивається як багаторівнева структура, яка не претендує на цілісність, оскільки формується з численних авторських моделей, що зазвичай мають інноваційний характер, конфліктуючи з традиційними естетико-мистецтвознавчими тенденціями.

2. Показано, що як інноваційні слід оцінювати і наукові розвідки Р. Ешельмана, який відстоює правомочність існування «перформатистської фотографії» – нового виду мистецтва. Акцентовано на прикладах творчості низки відомих європейських «фотографів-перформатистів, апелюючи до експериментів яких Р. Ешельман і «вибудовує» свою концепцію.

3. Розглянуто концептуальні орієнтири Р. Ешельмана, який, хоча і строкато, проте реконструює історію «фотографії» як приклад художньої діяльності, відтворює дискусії 70 – 90-х років минулого століття щодо її творчого потенціалу, розглядаючи «перформатистську фотографію» в контексті дихотомії «документалізм – фантазія». Оскільки «перформатистська фотографія» є породженням метамодернізму, Р. Ешельман приділяє особливу увагу аналізу саме метамодерністських засобів виразності.

Джерела та література

- Дячук, В. (2020). Виконавчий продюсер: симбіоз комерційного, креативного і соціально відповідального менеджменту. Див.: *В. Дячук. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: творчі діалоги*. Зб. наук. праць і публікацій ; упоряд., редакцію, відповід за випуск С. Садовенко. Київ: НАКККиМ. С. 69-72.
- Кохан, Т. Г. (2021). Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу: монографія. К.: Ін-тут культурології НАМ України. 320 с.
- Люм'єр: брати Луї Жан та Огюст. (2005). *Filmportal de. Перформатизм*. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Перформатизм>.
- Тормахова, А. (2014). Перформатизм Рауля Ешельмана: концептуалізація соціокультурних практик. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*, № 4. С. 32-44. Київ: ВПЦ «Київський університет».
- Фотографія. (2006). Див.: *Універсальний словник-енциклопедія*: ред. М. В. Попович. 4-те вид. Київ: Тека. 1432 с.

Олена Оніщенко

Performative photography as an artistic practice is the goal of modernist art

Abstract. The article analyzes the phenomenon of «performatist photography», presented in the concept of Raoul Eschelman – a Munich professor, a consistent representative of this model of photographic creativity. The specificity of «performatist photography» and the peculiarity of its use by representatives of such philosophical and cultural principles as «personalization» and «human life world» are revealed. The specificity of the stated problem lies in the comprehensive disclosure of the role and meaning of «photography» in the structure of the aesthetics of artistic expression. *The purpose* of the article is to study the phenomenon of «performatist photography» and a number of concepts that, against the background of a new trend in the development of «photography», are being introduced into theoretical use, based on a generalized presentation of the existing developments in Ukrainian humanities regarding the metamodernist model of cultural creation.

Keywords: Photography, performatism, innovative techniques, means of aesthetic and artistic expression.

References

- Diachuk, V. (2020). *Vykonavchyi produser: symbioz komertsiinoho, kreatyvnoho i sotsialno vidpovidalnoho menedzhmentu* [Executive producer: a symbiosis of commercial, creative and socially relevant management]. *Dyv.: V. Diachuk. Diialnist produsera v kulturno-mystetskomu prostori XX stolittia: tvorchi dialohy*. Zb. nauk. prats i publikatsii ; uporiad., redaktsiu. vidpovid za vypusk S. Sadovenko. Kyiv: NAKKKiM. S. 69-72.
- Kokhan, T. H. (2021). *Personalizovana istoriia yevropeiskoho kinomystetstva: potentsial kulturolohichnoho analizu: monohrafiia* [Personalized history of European cinema: the potential of cultural analysis: monograph]. Kyiv: In-tut kulturolohii NAM Ukrainy. 320 s.
- Liumier: braty Lui Zhan ta Ohiust [Liumier: Brother Lui Zhan and Ohiust]. (2005). *Filmportal de. Performatyzm* [Performatism]. [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Performatyzm>.
- Tormakhova, A. (2014). *Performatyzm Raulia Eshelmana: kontseptualizatsiia sotsiokulturnykh praktyk* [Raoul Eshelman's Performatism: conceptualization of socio-cultural practices]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka*, Nr. 4. . S. 32-44. Kyiv: VPTs «Kyivskiy universytet».
- Fotohrafiiia [Photography]. (2006). *Dyv.: Universalnyi slovnyk-entsyklopediia*: red. M. V. Popovych. 4-te vyd. Kyiv: Teka. 1432 s.

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

МЕТАТЕКСТУАЛЬНІ ПРОЯВИ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ СЬОГОДЕННЯ

Анотація. Стаття презентує міркування щодо специфіки метамови й метатексту в сучасній культурі. Авторка простежує особливості тлумачення й функціонування метатексту в літературознавстві, прозі та поезії, фольклорних формах. Представлено й проаналізовано метатекстуальні прояви в живописі, музиці, театрі й кіно. Авторка доходить висновку, що метатекст є найяскравішою моделлю саморепрезентації. **Мета статті** – виявити й обґрунтувати метамовні прояви й метатекстуальні зразки в культурних та мистецьких феноменах і явищах сучасності. Базову **методологію дослідження** склали мистецтвознавчий і культурознавчий аналіз, системний і компаративний методи, а також соціокультурний, міждисциплінарний, синергетичний підходи. **Новизна** викладеного матеріалу полягає у виявленні й обґрунтуванні метатекстуальних проявів у різних сферах культури і мистецтва за доби post-постмодернізму й метамодернізму. Метатекст обґрунтований як модельна форма саморепрезентації. **Висновок.** Метатекст у культурно-мистецькому середовищі це форма саморефлексії твору-явища-феномену. Метатекст виконує такі функції: поглиблення смислів, уточнення і пояснення, авторський коментар, рефлексія та інтерпретація, критика, інтертекстуальність і підтримка культурної пам'яті, комунікація та розширення соціокультурного діалогу. Метатекстуальність є потужним інструментом у культурі: збагачує її ідеями, налагоджує і зберігає зв'язок із минулим, стимулює формування художньої думки, поглиблює діалог між митцем і реципієнтом.

Ключові слова: метатекст, метамова, культура, мистецтво, соціокультурне середовище, post-постмодернізм, метамодернізм.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Усі культурні явища в певний спосіб зафіксовані, збережені, відтворені в реальності. Два найтипівіші модуси такої фіксації – *слово* і *візуальний образ*. Попри те, що візуальне начало в культурному сьогоденні post-постмодернізму й метамодернізму домінує, вербальна парадигма не зникає, трансформуючись і створюючи нові моделі свого функціонування. Найпростіший побутовий приклад: так, візуальний поворот куль-

тивував образ-картинку, проте вона не просто замінила текст, інколи вона фактично стала текстом – ми бачимо малюнок з ножем і виделкою і фактично читаємо: «ресторан»; таблички з умовним зображенням жінки й чоловіка: «туалет»; малюнок із яблуком і морквою в супермаркеті: «фруктово-овочевий відділ» тощо. Об'єктивним і раціональним підтвердженням нового етапу функціонування мовної парадигми є лінгвокультурологія та культурна лінгвістика – наукові га-

лузі, які досліджують функціонування культури і мови як цілісної структури у взаємодії культурних і мовних знаків, кодів, проявів.

Слово традиційно співвідноситься з поняттями «мовлення» (усність) і «текст» (письмо). В обох проявах слово є репрезентантом явищ культури. «У той момент, коли культура досягає певної структурної зрілості, виникає потреба в самоописі, у створенні власної моделі самої себе. Самоопис вимагає появи своєї метамови. На її основі виникає метарівень, на якому культура буде свій ідеальний автопортрет. Самоопис культури є природним етапом її розвитку, смисл якого ось у чому: сам факт опису трансформує об'єкт опису до ієрархічно вищого рівня» (Лотман, 2012). Тож існування культури неможливе без системи метамовних і метатекстових утворень.

Метатекстуальність дає змогу культурі переосмислювати себе, створюючи унікальні зв'язки між минулим і сучасністю, між артефактами й аудиторією. Отже, метатекстуальність є інструментом, який допомагає глибше зануритись у складні соціокультурні процеси і досягнути мистецькі феномени, їхні наративи й особливості.

Мета статті – виявити й обґрунтувати метамовні прояви й метатекстуальні зразки в культурних та мистецьких феноменах і явищах сучасності.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Тема метамови й метатексту привертала увагу багатьох західних учених у сфері лінгвістики, семіотики та літературознавства. Так, Р. Якобсон досліджував функції мови, зокрема метамовну функцію як інструмент для самоопису. Ю. Лотман у культурно-текстовій семіотиці вивчав концепції метатексту в контексті культурних кодів. Ч.-В. Морріс працював над визначенням метамовних аспектів у комунікації та знакових системах. Ж. Дерріда досліджував природу текстуальності та метатексту в літературі й філософії. У. Еко аналізував механізми взаємодії між текстами, читачами й культурними середовищем.

Українські дослідники досить активно долучилися до студіювання метамовних і метатекстових проявів у різних сферах гуманітаристики, переважно (і це природно) в лінгвістиці й літературознавстві. Метатекстуальність у мистецьких вербальних текстах, художній прозі досліджували О. Бердник, Е. Ватажко, С. Гурбанська, Є. Лебідь, С. Ломакович; метапоезію вивчали Л. Белехова, І. Кравченко, О. Юферева. Наявні наукові розвідки щодо

літературного метатексту в контексті осягнення буття (В. Козакова), метатекстуальності в медіатекстах (К. Пирогова). Рідкісними, поодинокими в українському науковому дискурсі є дослідження метамовних і метатекстових проявів у мистецтві: метадраму й метатеатр досліджує О. Вісич, метаживопис – Т. Козінцева, метатекст у музичних циклічних формах вивчала К. Моцаренко, метатекстуальність у кіно студіювала А. Легейда.

Виклад основного матеріалу. Поняття метамови та метатексту насамперед з'явилися у сфері лінгвістики, мовознавства, літературознавства, апелюючи до прямих змістів слів *мова* і *текст*. Метамова це – мова так званого «другого рівня» – мова, якою говорять про мову, або мова, яка описує іншу мову. Метамова також може визначатися як рефлексія мовця щодо власної мовної поведінки, осмислення її аспектів. І в такому ракурсі метамова потенційно може мати риси інтерпретації – суб'єктивно-оцінної діяльності мовця щодо передачі чи представлення певної інформації.

Якщо в найпростішому тлумаченні метамова це *мова про мову*, то, відповідно, метатекст це *текст про текст*. Але не тільки: метатекст трактують і як *текст поза текстом*, і як *текст над текстом*. Метатекст вказує на тему тексту, презентує його організацію і структуру, слугує коментарем до тексту і водночас є його частиною. Метатекстуальність є презентантом і тексту, і коментаря до нього в цілісному феномені. Метатекст, по суті, – це покликання на самого себе, приклад самоусвідомлення, самохарактеристики, автореференції.

Цікаве трактування метатексту пропонує Олена Бердник. У її тлумаченні метатекст створюється реципієнтом у процесі сприйняття твору (Бердник, 2001, с. 4), і авторка розуміє його «як варіант естетичного *об'єкта* (курсив наш. – К. С.) <...> який постає під час декодування (дешифровки) авторського тексту в ситуації діалогу реципієнта з автором через текст» (Бердник, 2001, с. 11). Можливо, було б точніше назвати цей феномен естетичним *предметом*, обґрунтування якого запропонував Андрій Пучков: «Естетичний предмет це те, що утворюється в свідомості реципієнта між об'єктивною художньою формою, яку він бачить, та суб'єктивним художнім образом, що формується під впливом художньої форми у свідомості» (Пучков, 2022, с. 115). Далі авторка визначає метатекст як «віртуальний текст, який породжується

реципієнтом під час діалогу з автором через словесний мистецький текст, що є цілим завершеним висловлюванням, яке містить певну авторську систему бачення й оцінювання світу пізнання й вчинку. Під час творення реципієнтом віртуального тексту відбувається породження нових смислів, так, що смисл створеного під час рецепції тексту буде більшим за суму змістів складових частин мистецького тексту» (Бердник, 2001, с. 12).

Літературознавці оперують ще й терміном *метаповідь*, проте спостерігаємо різні його тлумачення.

Так, О. Бердник визначає метаповідь як «мистецький вербальний текст певної культури з найбільшим показником цінності та істини, який займає вершинне положення в ієрархії текстів і більшою чи меншою мірою детермінує появу нових текстів цієї культури. Метаповіді є пояснювальними системами, системами цінностей, вони легітимують певні знання і організують суспільство» (Бердник, 2001, с. 4).

Свєгенія Лебідь, апелюючи до широкого і вузького значень поняття метатексту, широке визначає як сукупність творів митця на ґрунті попередньої традиції і називає це метаповіддю (Лебідь, 2010, с. 12).

Ельвіра Ватажко зауважує, що «термін “метатекст” виникає в межах структуралізму і постструктуралізму під впливом лінгвістики, натомість поняття “метаповідь” з’являється в літературній критиці у зв’язку з появою нового типу літератури – постмодерністської. <...> Поняття “метаповідь”, як правило, застосовується щодо творів, у яких автор/наратор виступає водночас коментатором задуму, художньої форми тексту, власного письма. Такі коментарі засвідчують високий рівень письменницької самосвідомості й виходять за рамки випадкових апологетичних звернень до читача» (Ватажко, 2021, с. 103).

Ще декілька термінів із префіксом *мета-* розглядає і пояснює Лариса Белехова. Так, *метапоезією* авторка називає поетичний напрям кінця ХХ століття, якому властиве есеїстичне, парадоксальне поетичне мислення, націлене на семантичне ускладнення словесного поетичного образу. Такий художній метод відображення дійсності, обраний метапоезією, визначається як *метареалізм* (Белехова, 2019, с. 79). «...метапоезія підносить образ до надхудожніх узагальнень, наділяючи його смисловою об’ємністю міфу, оголюючи стереотипи масової свідомості та архетипи колектив-

ного позасвідомого. У словесних поетичних образах метапоезії пошук нового здійснюється через археологію внутрішньої форми його компонентів, підґрунтям нового стають архетипи» (Белехова, 2019, с. 80). Також науковиця обґрунтовує функціонування *метаболи* в літературі, зокрема, поезії: «Умовність метафори тут долається безумовністю метаболи, що розкриває взаємопричетність (а не просто подібність чи схожість) різних світів. Якщо метафора – це сколок міфу, то метабола – спроба відтворення цілісності, індивідуальний образ, спрямований на зближення з міфом, взаємопроникнення ідеї та реалії. Такий словесний поетичний образ, де немає роздвоєння на реальне та ілюзорне, пряме і переносне, але є безперервність переходу від одного до другого, їх правдива взаємопричетність, на відміну від метафори називають метаолою» (Белехова, 2019, с. 80).

Розглядаючи метатекст як соціально-філософський спосіб осягнення буття, Віта Козакова вважає його засобом прочитання реальності і одним із способів конструювання іншої реальності, зокрема творчо-мистецької – літератури, театру, музики (Козакова, 2008, с. 14).

Розглядаючи *метамеханізми* комунікації культури з історичним минулим, Юрій Лотман серед них визначає художній. За автором, мистецька мова підвищує свій «ранг»: певний художній текст – поезія, живопис, музика, театр – стає носієм культурної *метафункції*. З одного боку, певний художній феномен залишається мистецтвом серед інших мистецтв, з другого, – стає універсальним зразком для різноманітних культурних моделей. Якщо в ХІХ столітті словесне вираження було універсальною системою, а словесний текст виконував роль тексту текстів, у ХХ столітті поступово значення та специфіка кожного виду мистецтва починає викристалізовуватися саме в тому, що не можна передати засобами іншого мистецтва. Внаслідок цього виникають *метамистецтва*: метапоезія (поезія про поезію), метаживопис (живопис, що описує мову живопису), метатеатр (театр, що аналізує мову театру), метакіно (Лотман, 2012).

Отже, застосування термінів «метамова» і «метатекст» у культурно-мистецькому середовищі фактично означає презентацію певного мистецького феномена (жанру, форми) мовою й виражальним інструментарієм цього мистецького феномена.

Метатекст у літературі й поезії – це тексти, які рефлексують щодо самої природи тексту, літера-

турної чи поетичної творчості, функцій мови. Також метатекст може бути своєрідним коментарем автора щодо самого твору чи процесу його створення.

Так, наприклад, «Дон Кіхот» (1605 – I т., 1615 – II т.) Мігеля де Сервантеса демонструє різноманітні прояви метатекстуальності, зокрема: у творі є чимало міркувань про лицарські романи, які «Дон Кіхот» критикує і пародіює; герої твору нерідко обговорюють літературу, зокрема самого «Дона Кіхота»: у другій частині роману персонажі знайомі з першою частиною як літературним твором; Дон Кіхот і Санчо Панса обговорюють свою популярність серед інших персонажів, які читали про їхні пригоди. Сервантес створює складну оповідну структуру – він дистанціюється від тексту, оскільки автором записів, на яких нібито базується роман, є араб-історик Сід Ахмет Бен-Енхелі: протиставлення позицій «офіційного» оповідача й вигаданого хроніста є частиною метатекстуальної гри, що поруч з іншими ознаками не лише слугує зразком метанаративу, а й випереджає багато ідей постмодернізму й метамодернізму.

У вірші «О слово рідне! Орле скутий!» (1907) Олександр Олесь своїм словом звертається і до слова як такого, і до самого поняття слова, його сили та важливості. Фрагмент:

О слово! Будь мечем моїм!
Ні, сонцем стань! вгорі спинися,
Осяй мій край і розлетися
Дощами судними над ним.

Вірш Василя Симоненка «Про поезію» (1953) вже з назви дає нам можливість усвідомити самопокликання тексту: поезія про поезію. Фрагмент:

Поету, кажуть, треба знати мову
І віршування техніку на «п'ять»,
Натхнення і талант – і все тобі готово –
Слова самі піснями забринять.

Ліричний роздум про роль слова в житті людини презентує твір Ліни Костенко «Страшні слова, коли вони мовчать» (1977). Фрагмент:

Все повторялось: і краса, й потворність.
Усе було: асфальти й спориші.
Поезія – це завжди неповторність,
якийсь безсмертний дотик до душі.

У неймовірному проникливому верлібрі Івана Малковича «Напучування сільського вчителя» (1985) можна знайти риси і гімну, і колискової, і молитви, і заповіту, проте в нашому контексті це

яскравий приклад «мови мовою про мову». Наводжу повний текст:

Хай це, можливо, і не найсуттєвіше,
але ти, дитино,
покликана захищати своїми долоньками
крихітну свічку букви «ї»,
а також,
витагнувшись на пальчиках,
оберігати місячний серпик
букви «є»,
що зрізаний з неба
разом із ниточкою.
Бо кажуть, дитино,
що мова наша – солов'їна.
Правильно кажуть.
Але затям собі,
що колись
можуть настати і такі часи,
коли нашої мови
не буде пам'ятати
навіть найменший соловейко.
Тому не можна покладатися
тільки на солов'їв,
дитино.

Яскраву метатекстуальність можна знайти і в малих літературних, і фольклорних формах. Наприклад, прислів'я про сенс прислів'я: «Де мало слів, там більше правди», «Краще одне мудре слово, ніж сто пустих».

Ось приклад загадки про загадку:
Якщо треба щось впізнати
Або треба щось вгадати:
Чи людину, чи тварину,
Овоч, фрукт, предмет, машину,
Дерево чи ягідку, –
Що це, діти? (Загадка!)

Афоризми про природу афоризму: «Правильне дозування афоризму: мінімум слів, максимум смислу» (приписують Марку Твену). «Будьмо стислими. Світ перенаселений словами» (приписують Станіславу Єжи Лещу).

Анекдот, у якому згадується анекдот і як фольклорний жанр, і як синонім брехливої нісенітничі:
Начальник підлеглому:
— Я чув, що ви розповідаєте про мене анекдоти.

— Я про вас? Ну це просто анекдот!

Метатекстуальність в живописі виявляється у використанні елементів, які відсилають до самого мистецтва, процесу його створення, взаємодії

між художником, твором і глядачем. Як і в попередніх прикладах, це своєрідний коментар до самого живописного твору чи зображального мистецтва загалом.

Картина Ель Греко «Святий Лука малює Богоматір» (1567) написана в каноні ікони, на якій зображено, як євангеліст, лікар і художник св. Лука пише ікону – образ Богородиці-Одигітрії. Ель Греко втілює інформацію зі священних писань, що цей образ уперше був намальований саме св. Лукою, і за умови ідентифікації усіх персонажів на зображенні глядач фактично сприймає самопрезентацію ікони.

На картині Дієго Веласкеса «Меніни» (1656) ми бачимо самого художника, який малює парний портрет королівського подружжя: Філіп IV з дружиною розташовуються ніби на місця глядачів і їхнє відображення фіксує дзеркало на задній стіні майстерні. В центрі картини маленька інфанта Маргарита в оточенні фрейлін (менін), яка дивиться на позуючих батьків.

На монументальному полотні Гюстава Курбе «Майстерня художника» (1855) ми бачимо самого Курбе, який пише за мольбертом пейзаж в оточенні великої кількості людей – і реальних, і алегоричних.

Самореференцію (а отже метатекстуальність) живопису яскраво втілює робота Рене Магрітта «Зрада образів» (1929): на картині зображено люльку для куріння, під якою напис «Це не люлька». Автор візуально і вербально акцентує природу живопису, нагадуючи, що зображення це лише символ, а не реальність.

Міркуючи щодо поняття метаживопису доби модерну, Тетяна Козинцева пропонує такий концепт. Художник-модерніст створює певну форму, яка є втіленням живописного віддзеркалення *не дійсності, а мистецтва*. Спрощуючи дійсність до простих геометричних форм та кольорів, художник моделює з цих форм нову реальність, яка є реальністю живопису. Тобто дійсність є одним із засобів мистецтва як поштовх для здійснення художнього жесту, меседжу як такого (Козинцева, 2017, с. 41).

Поєднання вербального і візуального начал в образну цілісність демонструє популярна мистецька жанроформа комікс. Цікавий фактор метатекстуальності спостерігаємо і тут: у 2014 році в Америці в Колумбійському університеті молодий вчений Нік Сюзаніс (Nick Sousanis) захистив PhD-дисертацію (а 2015-го вона вийшла друком) про феномен коміксу, виконану у вигляді (фор-

маті) коміксу, коміксного оповідання (Sousanis, URL). Міркування щодо специфіки й взаємодії вербального й візуального наративів дослідник презентує у відповідній інтегрованій формі.

Щодо метатекстуальних проявів у музиці насамперед варто проговорити відмінності між музикою і мовою. Слово завжди вказує на щось, воно є певним «медіумом», знаком, завдяки якому можливе саме висловлення. Натомість музика повідомляє лише те, чим вона сама є, музичні звуки не є знаками чогось – вони самі по собі є меседжем. Естетичне сприйняття музики лежить поза понятійною сферою, саме тому вислови «музична мова», «музичне мовлення», «музичне висловлення» є радше метафоричними. Утім, якщо прийняти зіставлення *музики і мови*, нехай і в метафоричному ключі, то у факті, що музика у своєму повідомленні апелює сама до себе, можна відзначити метамовні елементи.

Більш конкретний, фактичний метатекстуальний прийом спостерігаємо у Баха. Відомо, що він використовував у своїх творах мотив із чотирьох звуків: b (сі-бемоль), a (ля), c (до), h (сі) – музичну монограму свого прізвища (Bach). Музичний твір, презентуючи цей мотив, фактично повідомляє про свого автора, а отже це інформація і про сам твір, тобто: твір говорить сам про себе – безперечний прояв метатекстуальності. Пізніше таку практику перейняли і композитори наступних епох.

Якщо однією з провідних ознак метамовності й метатекстуальності є саморефлексія, самореференція, в цьому контексті можна розглянути метатекстуальність славнозвісного твору Джона Кейджа «4'33''» (1952). Всі ми знаємо-розуміємо-усвідомлюємо, що музика є мистецтвом звуковим, і її сприйняття, відповідно, має слухову природу. Цей твір не просто рефлексує щодо сутності музики – він максимально акцентує, гранично загострює, відверто оголює її природу: музика це те, що ти чуєш; не просто слухаєш – а саме чуєш і сприймаєш у поєднанні складних механізмів *емоцій і рацій*. У хрестоматійній тріаді процесу музичної комунікації «композитор – виконавець – слухач» Кейдж зміщує увагу на останню ланку, фактично залишаючи нам авторський коментар і щодо нового осмислення природи музики (будь-які звуки можуть бути музикою), і щодо її онтологічних аспектів (не композитор, не виконавець, а саме слухач є «арбітром» цінності музичного мистецтва і його функціонування).

Цікаві взаємини з префіксом мета- в українського композитора Валентина Сильвестрова. Дослідник його творчості Володимир Ольшевський зауважив, що в таких поняттях Сильвестров узагальнює інтуїтивні переживання. В назвах деяких своїх творів («Мета-музика», «Мета-вальс»), у метафоричних висловлюваннях про музику (мета-мова, мета-мелодія, мета-баркарола, мета-фуга, мета-ритм) композитор виражає над-зміст. За Сильвестровим, якщо композитор, як і будь-яка людина, істота духовна, то і його музичні твори теж обдаровані духом: дух надає композитору і виконавцю над-переживання, а твору – над-зміст (Ольшевський, 2021).

Метатекстуальні прояви наявні в аудіовізуальній формі музичного кліпу, який постає як самопрезентація пісні. Йдеться не лише про пряму візуалізацію пісенного тексту (що не обов'язково), а й у здатності кліпу уточнювати, розкривати, доповнювати, переосмислювати зміст пісні. Також у кліпі може бути присутній автокоментар, наприклад, візуальна розповідь про створення пісні, студійну роботу, музикантську «кухню».

У русі від музики до театру спадає на думку яскравий приклад зі сфери музичного театру – опера «Паяци» (1892) Руджеро Леонкавалло. Метатекстуальність цього твору проявляється в декількох аспектах. Опера починається з прологу, де Тоніо, один із персонажів, виходить на сцену і безпосередньо звертається до публіки, руйнуючи «четверту стіну». Він рефлексує щодо природи театру, пояснює, що дійство, яке зараз відбудеться, є відображенням справжніх людських емоцій і драм. Словами, що актор є насамперед звичайною людиною, Тоніо фактично прогнозує (спойлерить) трагічну розв'язку, проте сам факт розмивання кордонів між життям і мистецтвом, актором і його персонажем є яскравим метатекстуальним проявом.

Ключовим метатекстуальним елементом опери є ідея «театру в театрі»: друга дія опери це постановка вистави, яку виконують персонажі – актори мандрівного театру. Загалом, вибудовується складний кількарівневий метатеатр: реальні глядачі в залі, які прийшли дивитися оперу (умовно – дійсність I плану); Тоніо в пролозі презентує себе не як людину з цієї ж дійсності, артиста-співака цього театру, а як героя-актора театральної дійсності (дійсність II плану), який ніби з «порталу» «контактує» з I дійсністю; перша дія вистави презентує глядачам цю театральною дійсність (II);

в другій дії «вистава у виставі» є дійсністю III плану, яка за сюжетом тісно переплітається з дійсністю II плану, а умовним глядачем, для якого ця «вистава у виставі» демонструється, стає реальний глядач (з дійсності I плану).

Якщо створення опери мало автобіографічний контекст, про що є свідчення, тоді до цієї «конструкції» можна ще добудувати метатекстуальні рівні-дійсності. Проте, загалом, твір безперечно є саморефлексією про природу мистецтва, зокрема театрального, та його вплив на реальне життя.

Власне, подібне визначення метатеатру і читаємо в Олександра Клековкіна: «театр, проблематика якого звернена до самого театру і який розповідає сам про себе. Різновид метатеатру – *театр у театрі*. В іншому значенні метатеатр – це театр, який “знає”, що він – театр, і не приховує цього від глядача» (Клековкін, 2012, с. 327).

Дослідниця метадрами Олександра Вісич доходить цікавого термінологічного висновку: «У філософському сенсі терміном метатеатр позначають руйнування кордону між твором і життям, між художнім і нехудожнім дискурсом, зрівняння в правах різних світів, отож до певної міри метатеатр є синонімічною формою антитеатру» (Вісич, 2017, с. 12). Однією з провідних рис метадрами авторка називає «збільшення реальностей» (про що вже йшлося вище в контексті «Паяців»): «Метадраму можна вважати явищем, яке дозволяє письменникам демонструвати множинність способів взаємодії уяви і умовності, номінованої як реальність. Поняття “метадрама” чи не найточніше виражає зсув у поетиці традиційної драми до умовності, причому останнє стосується і кордонів власне текстуальності та сценічних координат. Таким чином відбувається процес трансгресії, тобто взаємного перетину різноманітних театральної елементів з метою прориву глядача за межі традиційного візуального обширу» (Вісич, 2017, с. 14).

Отож до метатеатральних елементів віднесемо пряме звертання до глядача; декорації, які наголошують, акцентують театральною умовність; звертання акторів (не персонажів) одне до одного; нашарування в змісті твору дійсностей/реальностей; відвертий меседж, у якому розділяються сценічна постановка і реальний світ. У цьому контексті ефект відчуження Бертольта Брехта, який артикулює театральною умовність, є безперечним метатеатральним прийомом.

У світовій драматургії існує достатньо творів, які рефлексують щодо театрального життя і долі актора, містять вставки «п'єса в п'єсі» («вистава у виставі»), мають інтертекстуальні зв'язки з іншими творами, зокрема: «Гамлет» (1601) Вільяма Шекспіра, «Талан» (1893) Михайла Старицького, «Шість персонажів у пошуках автора» (1921) Луїджі Піранделло, «Репетиція в театрі злочину» (1945) Жака Моклера, «Розенкранц і Гільденстерн мертві» (1966) Тома Стоппарда та ін.

Коли в п'єсі Олександра Корнійчука «В степах України» (1940) відбувається репетиція фрагментів «Ромео і Джульєтти», що подається комедіографом у сатиричній манері, допитливий глядач збагне, що йдеться не тільки про відтворення шекспірівських мізансцен в умовах сільського театру, а й про намагання створити *вертикаль метатексту* мізансцен «театр Шекспіра в театрі Корнійчука» до *горизонталі тексту* як втілення магістральної лінії сюжету комедії.

У лютому 2022 року в Театрі драми і комедії на Лівому березі (Київ) тривали репетиції вистави «Гамлет», проте повномасштабне вторгнення зупинило репетиції, і прем'єри не було. За рік театр презентує постановку, яка має назву «На*1*t» – це вистава про виставу, яка не відбулася; це Hamlet (Гамлет), з якого вирвали, вирізали «те» – мене. «Halt» з німецької – повна зупинка. Прем'єра вистави відбулася на фестивалі в Німеччині, тому апеляції до німецької мови актуальні. На сайті театру жанр вистави визначено так: «За реальними подіями та трагедією Шекспіра»; ідея, драматургія, режисура, сценографія Тамари Трунової.

Міркуючи про метатекстуальні прийоми в театрі, побіжно хочу відзначити, що цікаву трансформацію театрального часопростору утворює комунікація з глядачем у дитячих виставах для наймолодших театралів. Чи не в усіх таких виставах актори-персонажі в той чи інший спосіб залучають дітей до сценічної дії: ставлять їм запитання («ви не бачили, куди побігла лисичка?», «хто забрав яблучко?»), дають завдання («коли з'явиться Баба-Яга і буде мене шукати, не кажіть їй, де я ховаюся»), запрошують вийти на сцену і зробити щось «знакове» для дії вистави (подзвонити у дзвоник, постукати у двері, потиснути руку персонажу тощо), самі спускаються до залу і звертаються до дітей за різноманітною допомогою. Проте якщо в «дорослому» театрі ефект «руйнування четвертої стіни» перетворює театральну дійсність

на реальну, в «дитячому» – все навпаки: маленькі глядачі «затягуються» у казковий часопростір.

Дослідниця метатекстуальності в кінематографі Аліна Легейда узагальнює визначення терміна «метакіно»: «це стиль фільмовиробництва, в якому фільм представлено як історію про його створення; це фільми, в яких процес виробництва (і перегляду) фільму є частиною досвіду і частиною розповіді» (Легейда, 2018, с. 154). Серед прийомів метакіно авторка називає такі: герої фільму самі є поціновувачами кінематографу, знають, за якими правилами зазвичай розгортаються події у фільмах певного жанру і діють відповідно до цих правил; герой фільму всередині фільму виходить із нього в реальність основного фільму; голос за кадром, що коментує події, разом із тим критикує процес створення фільму; усі актори грають вигаданих героїв, а один грає самого себе; герої взаємодіють із титрами чи іншими позначками, що наводять на думку про матеріальність фільму; змішування елементів різних епох, наприклад, герої подій, що відбуваються у Середньовіччі, з'являються в одному кадрі із сучасними людьми (Легейда, 2018, с. 155). У висновку свого дослідження науковиця пропонує поділити всі прийоми на два види – руйнування четвертої стіни (у різних виявах) і обговорення фільму всередині самого фільму. Прийоми першого типу відверто повертають глядача до реального світу, тоді як другі на рівні сюжету ніби натякають, що це видиво насправді є фільмом і запрошують поміркувати над сутністю кінематографа (Легейда, 2018, с. 161).

Самореференція в кіно, рефлексія щодо його створення, наявність «фільму у фільмі», зйомка кіно як частина самого кіно, відсилання на свої фільми чи фільми попередників та інші прийоми виявляються в безлічі прикладів, зокрема: «Бульвар Сансет» (1950) Біллі Вайлдера, «8½» (1963) Федеріко Фелліні, «Останній кіногерой» (1993) Джона МакТірнана, «Відьма з Блер: Курсова з того світу» (1999) Едуардо Санчеса й Денієля Мірика, «Адаптація» (2002) Спайка Джонза, «Бердмен» (2014) Алехандро Гонсалеса Іньярриту, фільми Девіда Лінча, фільми Квентіна Тарантіно та ін.

Метатекстуальні риси може мати і трейлер – відеоролик, створений для анонсування й рекламування фільму. Крім своїх основних функцій, трейлер є самостійним текстом, що коментує кіно, його створення чи сприйняття. Він може втілювати метафоричні, рефлексивні чи пародійні аспекти, які підкреслюють не тільки сюжет філь-

му, а і його ідеї, жанрові особливості, культурний контекст. Часто трейлер ламає четверту стіну, прямо звертаючись до глядача, іронізує над кінематографічними умовностями, використовує кадри, які виходять за межі контексту фільму.

Серед розглянутих прикладів різних мистецьких форм був представлений прийом «вбудовування» твору у твір: оповідь у оповіді, вистава у виставі, картина в картині, фільм у фільмі тощо. Такий метатекстуальний прийом має свою назву – *мізанабім*. Вважається, що термін прийшов із середньовічної геральдики, де в центрі герба розміщався мініатюрний герб або слово, що його позначало: *mise en abyme* – в перекладі «помістити геральдичний елемент у центр герба». У сучасному значенні цим терміном найчастіше називають відтворення фігури всередині себе самої.

Ще одним прикладом метатекстуального прояву в сучасному культурному просторі є реклама. Згадаймо відомий рекламний слоган українського монобанку: «– А моно банк в телефоні? – топо». Цей слоган водночас є і текстом, і коментарем до нього: гра словами (моно/можна) презентує і сам банк, і його властивості – доступність, мобільність, зручність.

Останній приклад, який хочу навести, ми постійно чуємо сьогодні в різних контекстах, але не завжди усвідомлюємо його сутність і зміст, – ідеться про корпорацію Марка Цукерберга «Meta». Підприємець саме так перейменував свій бізнес у 2021 році. Винесення префіксу *мета-* як самостійного слова в назву, звісно, не є випадковим: завдяки комплексу соціальних мереж (Facebook, Instagram, WhatsApp) та підтримці й виробництву технологій віртуальної реальності компанія буде метасвіт – над-світ, «світ у світі», світ з безліччю дійсностей – віртуальний всесвіт зі своїми законами та неймовірними можливостями.

Підсумувати міркування щодо метатексту хочу одним термінологічним уточненням. У багатьох джерелах метатекст пов'язується з поняттями презентації, репрезентації, самопрезентації, саморепрезентації. Охарактеризуємо зміст кожного з цих понять і визначимо, яке з них є точнішим щодо природи метатексту.

Презентація, як відомо, це публічний спосіб подання інформації.

Префікс «ре» в слові *репрезентація* означає повторну, відтворювану чи відновлювану дію: ре-конструкція, ре-організація тощо. Отож у цьо-

му контексті репрезентація може тлумачитися як відтворення власного перцептивного досвіду по факту сприйняття певної інформації. Презентація книжки, але репрезентація її змісту.

Самопрезентація – процес представлення власного образу. Цей процес усвідомлений, вивірений, продуманий й структурований. Зазвичай здійснюється з метою досягнення значимої для суб'єкта самопрезентації мети.

Саморепрезентація – процес ширший, він включає і усвідомлені, і несвідомі компоненти, це виявлення власного «я», яке йде від природи самого суб'єкта. Якщо самопрезентація по суті терміна передбачає показ найкращих рис суб'єкта, часто в конкретній сфері (а отже це правдива інформація, але вона обмежена, неповна), то саморепрезентація являє нам суб'єкт у всій його природі цілісно. Це уможлиблює вважати метатекст прикладом саморепрезентації.

Висновки. Отже, метатекст у культурно-мистецькому середовищі це форма саморефлексії та саморепрезентації твору-явища-феномену. Він відкриває нові рівні сприйняття, допомагає осмислювати мистецтво, його роль у суспільстві, взаємодію з аудиторією.

Метатекст може виконувати різні завдання і функції, зокрема: поглиблення смислів, уточнення і пояснення, авторський коментар, рефлексія та інтерпретація, критика, інтертекстуальність та підтримка культурної пам'яті, комунікація та розширення соціокультурного діалогу/полілогу.

Метатекстуальність є потужним інструментом у культурі, збагачуючи її ідеями, зберігаючи зв'язок із минулим, стимулюючи розвиток художньої думки, поглиблюючи діалог між митцем і реципієнтом.

Джерела та література

- Бердник, О. С. (2017). «Історія Русів» як метатекст: автореф. ... к. філол. н.: спец. 10.01.01. Київ. 15 с.
- Белехова, Л. І. (2019). Словесний поетичний образ-метабола в американській поезії мови. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. Серія «Лінгвістика». Вип. 37. С. 78-83. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2413-3337/2019-37-14>
- Ватажко, Е. (2021). Поняття «метатекстуальність» і «метаоповідь» у літературознавчому дискурсі. *Слово і Час*. № 2 (716). С. 100-109. DOI: <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.02.100-109>
- Вісич, О. А. (2017). Генеза сучасної концепції метадрами. *Наукові записки Національного університе-*

- ту «Острозька академія». Серія «Філологічна». Вип. 65. С. 11-14.
- Клековкін, О. (2012). THEATRICA: Лексикон. Київ: Фенікс. 800 с.
- Козакова, В. С. (2008). Метатекст літератури як соціально-філософський спосіб осягнення буття: автореф. дис. к. філос. н.: спец. 09.00.03. Донецьк. 18 с.
- Лебідь, Є. М. (2010). Метатекст поезії Т. Шевченка і українська література: давня та нова доба: автореф. ... к. філол. н.: спец. 10.01.01. Київ. 16 с.
- Легейда, А. В. (2018). Метатекстуальність у кінодискурсі. *Мовні і концептуальні картини світу*. Вип. 2 (62). С. 152-164.
- Лотман, Ю. (2012). М'ястото на киноизкуството в механизма на културата. URL: <https://cssc-bg.com/e-library/library-humanitas/semiotics/lotman-cinema> (дата звернення: 24.01.2025).
- Ольшевський, В. (2021). Про інтуїтивне в творчості Валентина Сильвестрова. URL: <https://www.newlib.org.ua/volodymyr-olshevskiy-pro-intuityvne-v-tvorchosti-valentyna-sylvestrova/> (дата звернення: 23.01.2025).
- Пучков, А. (2022). Архітектоніка античної культури: Маркування архітектурознавчого антикознавства. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 448 с.: 42 іл.
- Sousanis, N. Unflattening. URL: <https://spinweaveandcut.com/unflattening/> (дата звернення: 22.01.2025).
- in literary discourse]. *Slovo i Chas*. Nr. 2 (716). S. 100-109. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.02.100-109>
- Visych, O. A. (2017). Geneza suchasnoi kontseptsii metadramy [The Genesis of the Modern Concept of Metadrama]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia»*. Seriiia «Filolohichna». Vyp. 65. S. 11-14. [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2012). THEATRICA [THEATRICA]: Leksykon. Kyiv: Feniks. 800 s. [in Ukrainian].
- Kozakova, V. S. (2008). Metatekst literatury yak sotsialno-filosofskiy sposib osiahnennia buttia [Metatext of literature as a socio-philosophical way of understanding existence]: avtoref. dys. k. filos. n.: spets. 09.00.03. Donetsk. 18 s. [in Ukrainian].
- Lebid, Ye. M. (2010). Metatekst poezii T. Shevchenka i ukrainska literatura: davnia ta nova doba [Metatext of T. Shevchenko's poetry and Ukrainian literature: ancient and modern times]: avtoref. ... k. filol. n.: spets. 10.01.01. Kyiv. 16 s. [in Ukrainian].
- Leheida, A. V. (2018). Metatekstualnist u kinodyskursi [Metatextuality in film discourse]. *Movni i kontseptualni kartyny svitu*. Vyp. 2 (62). S. 152-164. [in Ukrainian].
- Lotman, Yu. (2012). M'iashtoto na kynoyzkustvoto v mekhanyzm na kulturata [The place of cinema in the mechanism of culture]. URL: <https://cssc-bg.com/e-library/library-humanitas/semiotics/lotman-cinema> (дата звернення: 24.01.2025). [in Bulgarian].
- Olshevskiy, V. (2021). Pro intuityvne v tvorchosti Valentyna Sylvestrova [About the intuitive in the Valentin Silvestrov's creativity]. URL: <https://www.newlib.org.ua/volodymyr-olshevskiy-pro-intuityvne-v-tvorchosti-valentyna-sylvestrova/> (дата звернення: 23.01.2025). [in Ukrainian].
- Puchkov, A. (2022). Arkhitektonika antychnoi kultury: Markuvannia arkhitekturoznavchoho antykoznavstva [Architectonics of Ancient Culture: Marking of Architectural Antiquity]. Kyiv: DUKh I LITERA. 448 s.: 42 il. [in Ukrainian].
- Sousanis, N. Unflattening. URL: <https://spinweaveandcut.com/unflattening/> (дата звернення: 22.01.2025). [in English].

References

- Berdnyk, O. S. (2017). «Istoriia Rusiv» yak metatekst [«History of the Rus» as a metatext]: avtoref. ... k. filol. n.: spets. 10.01.01. Kyiv. 15 s. [in Ukrainian].
- Bieliekhova, L. I. (2019). Slovesnyi poetychnyi obraz-metabola v amerykanskii poezii movy. [Verbal poetic image-metabola in American language poetry]. *Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnoho universytetu*. Seriiia «Linhvistyka». Vyp. 37. S. 78-83. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.32999/ksu2413-3337/2019-37-14>
- Vatazhko, E. (2021). Poniattia «metatekstualnist» i «metaopovid» u literaturoznavchomu dyskursi [The concepts of «metatextuality» and «metanarrative»

Kateryna Stanislavska

Metatextual manifestations in the cultural and artistic environment of today

Abstract. The article presents considerations on the specifics of metalanguage and metatext in modern culture. The author traces the features of the interpretation and functioning of metatext in literary studies, prose and poetry, and folklore forms. Metatextual manifestations in painting, music, theater, and cinema are presented and analyzed. The author concludes that metatext is the most striking model of self-representation. **The purpose** of the article is to identify and substantiate metalanguage manifestations and metatextual patterns in cultural and artistic phenomena and events of modernity. The basic **methodology** of the study was art history and cultural analysis, systemic and comparative methods, as well as sociocultural, interdisciplinary, and synergistic approaches. **The scientific novelty** of the presented material lies in the identification and justification of metatextual manifestations in various spheres of culture and art in the era of post-postmodernism and metamodernism. Metatext is justified as a model form of self-representation. **Conclusion.** Metatext in the cultural and artistic environment is a form of self-reflection of a work/phenomenon. Metatext performs the following functions: deepening of meanings, clarification and explanation, author's commentary, reflection and interpretation, criticism, intertextuality and support of cultural memory, communication and expansion of socio-cultural dialogue. Metatextuality is a powerful tool in culture: it enriches it with ideas, establishes and maintains a connection with the past, stimulates the formation of artistic thought, deepens the dialogue between the artist and the recipient.

Keywords: metatext, metalanguage, culture, art, socio-cultural environment, post-postmodernism, metamodernism.

УДК 930.85(477) ".../2025"(045)
ORCID 0009-0003-0493-0109
DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332835

Хлібосолов Ігор Олексійович,
доцент кафедри гуманітарних наук,
заслужений діяч мистецтв України.
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна

Igor Khlibosolov,
Associate Professor of the Humanities
Department, Honored art Worker of Ukraine. Kyiv Variety and Circus
Arts Municipal Academy,
Kyiv, Ukraine

ВІТЧИЗНЯНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

Анотація. *Мета дослідження* полягає у виявленні історичних традицій формування вітчизняного культурного простору, дослідженні етапів його розвитку та механізмів функціонування у конкретно-історичних умовах і державних формаціях. **Методи дослідження.** У дослідженні використано системний підхід та історико-хронологічний метод. При дослідженні проблеми було також взято до уваги синергетичні дослідницькі парадигми в галузі культурології, а також загальні методи аналізу і синтезу. Використання вказаних методів дослідження сприяло отриманню власних теоретичних результатів. **Наукова новизна** одержаних результатів обумовлена вибором теми дослідження. Розгляд питання розвитку вітчизняного культурного простору в його історичній ретроспективі є важливим та актуальним завданням не тільки з точки зору визначення пріоритетів культурної політики держави, а й також вироблення теоретичних підходів до формування концептуальних ідей і гіпотез функціонування національного культурного простору та його взаємодії із державою з точки зору того факту історії, що на теренах України століттями державні утворення не були національними. Така постановка питання викликає потребу залучення антропологічного підходу до з'ясування чинників сталого розвитку української культури. Обґрунтовано ідею, що певна сукупність історично обумовлених смислів послугує підґрунтям формування вітчизняного культурного простору. Доведено, що історично обумовлені смисли є константою, що впливає на формування культурного простору та виконує функцію кодування нації. **Висновки.** Україна має історично сталий культурний процес функціонування вітчизняного культурного простору. Сучасна державна культурна політика з формування вітчизняного культурного простору має пострадянський характер. Законодавство про культуру потребує докорінної модернізації з урахуванням світового досвіду формування локальних культурних просторів.

Ключові слова: історія культури, періодизація, культура, культурний простір, вітчизняний культурний простір, держава.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Актуальність зумовлена потребою осмислення історичного досвіду розвитку української культури, феномену творення культурного простору та теоретичних концептів національної культури у конкретно-історичних умовах.

Поява на противагу офіційній російській науці та противникам українства, як і з польського, так і з російського табору, нового методологічного підходу до української історії та культури у XIX ст. – початку XX ст., як самостійного і безперервного процесу розвитку від найдавніших часів до сучасності, доводить окремішність української культури та національного світогляду. Теорія М. Грушевського, у якій пропонується концептуалізація минулого східного слов'янства як репрезентації окремих національних історій – української, російської, білоруської є продовженням наукового пошуку витоків феномену національної самобутності.

Попри всі негаразди, створювалися історичні передумови процесу українізації духовного життя нації. Розвиток нації відображається в неповторних національних формах культурної творчості. У XIX ст. витворилася не лише національна культура, спільна для Сходу і Заходу України, але й виник особливий тип митця, діяча української культури, який характеризувався тісним зв'язком з народним життям.

Осмислення культурно-історичних наслідків робить важливою ретроспективу діяльності влади з перших її кроків, актуалізуючи пізнання функцій державної культурної політики, привертаючи увагу до теми культурного будівництва як усвідомленої, цілеспрямованої діяльності держави та суспільства.

Актуальність вивчення історичного досвіду полягає й у можливості здійснення порівняльного аналізу досягнень культуротворчого процесу сучасності зі здобутками наукових шкіл у минулому. У такому сенсі важливо зазначити, що у науковому просторі відбувається переосмислення культурної практики радянського періоду. Розгляд питання розвитку вітчизняного культурного простору в його історичній ретроспективі є важливим та актуальним завданням не лише з точки зору визначення пріоритетів культурної політики держави, а й також вироблення теоретичних підходів до формування концептуальних ідей і гіпотез функціонування національного культурного простору та його взаємодії із державою з точки зору того

факту історії, що на теренах України століттями державні утворення не були національними. Така постановка питання викликає потребу залучення антропологічного підходу до з'ясування чинників сталого розвитку української культури.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Теоретична база дослідження ґрунтується на наукових джерелах як з історії культури, так і тих, що мають культурологічний характер. Історична ретроспектива культурного процесу цікава вченим у контексті національного державотворення та становлення її складових, а також розвитку української культури і пошуку її першоджерел. Визначено, що національний культурний простір є формою діяльності державних, культурних інституцій і митців, наповненою змістом національно-культурної ідентичності та окремішності. Така діяльність провадиться у сфері права, інформації, освіти і науки, менеджменту культури і культурних практик. У такій сукупності утворюється система культурних відносин, синтезом яких є національний культурний простір. Тригером виникнення поняття національний культурний простір є процес трансгресії суспільних цінностей і державного будівництва незалежної держави Україна.

Автори колективного монографічного дослідження «Українська культура в європейському контексті» розкривають важливу роль культурної складової у процесах загального цивілізаційного поступу, зокрема державотворення в Україні, а також її інтеграції в європейське співтовариство. Богуцький Ю. П., Андрущенко В. П., Безвершук Ж. О., Новохатько Л. М. соціокультурну реальність розглядають у пріоритетності культури і особистості, що засвідчує антропологічний підхід до вивчення проблем культури. Національний культурний простір у розумінні авторського колективу виглядає як сукупність державної стратегії підтримки розвитку мистецтв, бібліотечної і музейної справи, клубної діяльності, аматорського мистецтва та традиційної культури. Важливо, що до цього простору відноситься регіональна політика та підтримка культур етносів, мовна політика, культурно-мистецька освіта та зв'язки із закордонним українством (*Українська культура*, 2007). Вочевидь, автори розглядають поняття простору культури в Україні у пострадянському наративі з точки зору державного управління та менеджменту культури.

Олена Доманська робить спробу філософського осмислення поняття «національний культурний простір» у контексті культурної політики держави. У її розумінні національно-культурний простір є концептуальним поняттям «і покликаний моделювати певну історико-культурну ситуацію, яка представлена панорамою ідей та образів, що у процесі їхньої соціальної реалізації втілюють концепції нації. Константою зістоутворення тут постає поняття простору, з яким асоціюються смисли й образи національної культури» (Доманська, 2014, с. 113-117).

Культурологічний дискурс наповнюється змістом про методологічні проблеми культурної антропології та етнокультурології. Людина з її етнокультурними традиціями постає центральною темою при розгляді проблеми національного культурного простору (*Методологічні проблеми*, 2011; *Антропологічний код*, 2020). Наука про людину, якою є антропологія у першопочатках, у ХХІ столітті доповнюється гуманістичним контентом, а саме: наукою про світ людини, стверджує Віктор Карпов. У цьому значенні культура вченим розглядається як складний феномен, творчий метод формування культурного простору (Карпов (а), 2021, с. 39; Карпов (б), 2021, с. 328).

У культурологічному науковому дискурсі тематизовано поняття «культурні практики». У сформульованій авторській концепції Ольги Копієвської «культурна практика постає як предметно-практична діяльність людини/людей, пов'язана зі створенням або поширенням культурних продуктів. Культурна практика зумовлена сферою смислів соціокультурного буття й індивідуального життя людини, а відтак постає основою структуризації культурного простору» (Копієвська, 2018, с. 3).

Вирізняється творчий доробок Л. Троєльнікової, яка об'єктом наукового студіювання обрала проблему формування культурно-освітнього простору України періоду становлення державності у всьому розмаїтті факторів його генези та складових на засадах широкого міждисциплінарного культурологічного дискурсу. Авторка аргументує та вводить до наукового обігу поняття «художньо-освітній простір» як невід'ємний чинник існування нації, простежує його генезу від витоків до сучасності у контексті розмаїття національного та світового досвіду (Троєльнікова Л. (а), 2010, с. 84). Дослідниця зауважує на важливому антропологічному аспекті творчості як основи утвер-

дження простору людини в світі, її вільного вияву творчості за законами краси, як простору перетворення життя, а також обґрунтовує теорію еліт, що становить основи формування ідейної основи простору національної культури (Троєльнікова Л. (б), 2010, с. 43).

Тамара Злобіна демонструє авторський підхід до студіювання культурного простору, який базується на теорії антропології культури. Культурний простір визначено як сукупність матеріальних і духовних процесів. Він є тим середовищем, особливості якого впливають на формування «історичної пам'яті та загальних ціннісно-світоглядних орієнтацій у суспільстві. Ідеї, представлені в культурному просторі, зумовлюють сприйняття та відтворення демократичних і громадянських ідеалів, специфіку національної ідентичності» (Злобіна, 2009).

У монографії Олександра Гриценка розглянуто різні концепції культурного простору у світовій науці, зокрема, публічних сфер Дж. Кіна, семіосфери Ю. Лотмана, постмодерного гіперпростору Ф. Джеймсона, культурного простору А. Карміна. Цим автором «запропоновано дві моделі культурного простору – полісферичну й топологічну. Сформульовано поняття єдності й цілісності національного культурного простору. У світлі згаданих моделей проаналізовано шлях формування національного культурного простору України від часів середньовіччя до незалежності» (Гриченко, 2019). На основі методу структуралізму можна дійти висновку, що національний культурний простір є формою діяльності державних, культурних інституцій та митців, наповненою змістом національно-культурної ідентичності та окремішності. У такій сукупності утворюється система культурних відносин, синтезом яких є національний культурний простір.

Мета дослідження полягає у виявленні історичних традицій формування вітчизняного культурного простору, дослідженні етапів його розвитку та механізмів функціонування у конкретних історичних умовах і державних формаціях.

Вклад основного матеріалу. Витоки національного культурного простору, як певної сукупності ціннісно-змістовних, часових, просторово-географічних смислів, а також способу організації та розвитку життєдіяльності української нації, обумовленого потребами її економічного, політичного і духовного розвитку як соціально-етнічного організму, з виробленими нею

нормами та суспільними відносинами, втіленими в продуктах матеріальної та духовної праці, дослідники відносять до періоду міфологічних вірувань. Вчені відзначають, зокрема В. Чернець (Чернець, 2015, с. 93), що розвиток вітчизняного культурного простору синкретично поєднується з історичним розвитком світової культури. Особливістю його формування та розвитку є наполеглива поступовість навіть за складних умов іноетнічної підвладності та бездержавності.

Проведене дослідження дає змогу встановити певну періодизацію. Щонайперше – це первісна культура «міфологічних вірувань, що базується на єдності життєвих циклів людини та природи й її синкретизм із запровадженням християнської релігії» (Копієвська, 2010, с. 6). Власне цьому періоду М. Грушевський відводить «роль першовитоку, а саме племенам антів черняхівської культури» (Грушевський, 1990, с. 32). До такого висновку дійшов і І. Огієнко (Огієнко, 1991). Загалом зазначимо, «що формування культурного простору проходило та залежало від державних формацій, які існували на теренах України» (*Українська культура*, 2007), а це – розквіт та занепад Київської Русі, литовський і польський періоди (XIV–XVIII ст.), період російської колоніальної іноетнічної підвладності та поневолення, переслідувань і заборон (XVIII – початок XX ст.); активного пожвавлення на початку XX ст. та значного піднесення у період українських визвольних змагань (1917–1921 рр.), згортання українізації наприкінці 20-х років XX ст.; трагічних подій сталінщини 1930–1950-х років; ідеологічною скутістю у часи хрущовсько-брежнєвської денационалізації, інтернаціоналізації та русифікації; неоднозначних процесів сучасної державної культурної політики.

Основні складові сучасного вітчизняного культурного простору дістали своє логічне завершення на межі XIX–XX ст. Досвід, який українська нація здобула у процесі становлення власного культурного простору, є унікальним. Набуваючи такого досвіду, нація створила власну історію, що виступає як творіння унікальних смислів, притаманних виключно її культурному середовищу, якому властиві певні цінності, особливі правила інтерпретації та дефініцій, викликані специфікою людей і зв'язків, які вони утворюють. Такий культурний простір і надав українцям можливість усвідомлювати себе як національну цілісність.

Концептуальне осмислення динаміки національного культурного простору на всіх етапах його становлення і розвитку, що відображали модель певної історико-культурної ситуації, надає можливість визначити головні типи соціальних інститутів, спрямованих на підтримку культурної сфери.

Так, у княжу та литовсько-польську добу (Україна і Литва, 2011; Україна: литовська доба, б.д.) визначальну роль у суспільно-політичному та соціокультурному житті українців відіграла руська православна церква. Впродовж століть вона була одним із суттєвих з'єднувальних елементів між різними її регіонами, сприяла утвердженню в народі почуття єдності його країни. А головне, як стверджує М. Брайчевський, «вже у добу України-Русі, православне християнство перебрало на себе роль головного стимулятора, організатора, координатора культурного процесу, а княжа держава – покровителя, мецената й доброчинця культури, стала провідною матеріальною основою її розвитку» (Брайчевський, 1989, с. 266). Не підлягає сумніву, що прийняття християнства долучило українців до культурно-етичних цінностей, які й понині становлять основу сучасної західної цивілізації, дало можливість увійти рівноправними до цивілізованого простору європейських християнських народів. За В.Чернцем цей період позначений формуванням української народності та виникненням регіональних особливостей (Чернець, 2015, с. 97).

Козацький період змінює пріоритети у процесі формування національного культурного простору. Головним тут «виступає фактор національної державності, яка сформувала спрямованість, характер та інтенсивність культурних процесів в Україні» (Полонська-Василенко, 1993). У насичений драматизмом і реформаторством період функціонування української козацько-гетьманської держави (середина XVII – кінець XVIII ст.) національний культурний простір здебільшого формується під патронатом козацько-гетьманського уряду та його активної участі. Саме гетьмансько-старшинська верства, що була вагомою частиною інституту влади й утворювала верхівку державно-адміністративного апарату, виявилася здатною до створення власного культурного й естетичного середовища. Вона впродовж тривалого історичного періоду стимулювала розвиток духовного потенціалу українського народу, була творцем його са-

мобутніх художніх цінностей, охоронцем його національних культурних традицій. №№№

Головний художньо-стильовий напрям періоду – бароко – зумів надати українській спільноті можливість найповнішого самовираження передусім завдяки своєму православному філософському підґрунтю, яке в українському варіанті виявило себе чи не найповніше. Значно підсиливши розвиток етнічних, політичних, державотворчих і художньо-інтелектуальних процесів в Україні, бароко фактично сформувало специфічну сферу теоретичного мислення та поведінки українського етносу. Саме барокова доба дала імпульс цілеспрямованому процесу підготовки національної інтелектуальної еліти та формуванню вітчизняного освітянського простору, в тому числі простору вищої класичної освіти. У барокову добу власне розпочинається оформлення національної художньої еліти, художня сфера, мистецтво, стає самостійною сферою діяльності. В ній формується національна школа українського бароко, що виокремлюється у самостійний напрям великого барокового стилю, гармонійно поєднуючи естетику європейського бароко з давніми традиціями візантійського та давньоруського мистецтва. Саме у барокову добу вперше в українській історії та літературі вживаються поняття “Україна” й “український народ” як територіально і національно усталені категорії. Цей період історики називають першим українським Відродженням, часом початку формування нації.

Період розвитку національного культурного простору у вимірі державної політики Російської та Австрійської імперій (від часів зруйнування Гетьманщини і до початку ХХ ст.) проходив здебільшого не “завдяки”, а “всупереч” офіційному курсу провладних структур, основним кредо яких було гоніння на українську культуру та мову, намагання відтіснити українців на периферію культурного прогресу. Хоча це були роки великої неволі нашого народу, вони пов’язані з глибокими перетвореннями в усьому слов’янському світі, спрямованими на формування слов’янських націй, бурхливий розвиток національних культур, піднесення етнічної самосвідомості. В українському середовищі період історично дістав назву “Українського національно-культурного Відродження” та був означений комплексом подій і явищ, пов’язаних із поширенням масового національного самоусвідомлення, пожвавленням і під-

несенням національного руху, активізацією всіх сфер культурного життя українців, консолідацією української модерної нації, а також з перетворенням національних прагнень у програми та форми діяльності національних громадських організацій та політичних партій (Брайчевский, 1989, с. 269). Українська інтелігенція, яка постала в той період, стала провідною духовною і політичною силою нації, сприяла розвитку демократичних напрямів у культурі, відображенню розвитку нації у неповторних національних формах мистецької творчості. У ХІХ ст. з’явилася не лише національна культура, спільна для Сходу і Заходу України, але й виник особливий тип митця, діяча української культури, для творчої діяльності якого притаманний тісний зв’язок з народним життям.

В основі процесу формування вітчизняного культурного простору були передусім такі соціальні інститути, як самозабезпечення культури через самостійні структури, а також комерція та меценатство. Значно послабшав православний церковний фактор. Разом з цим, певною мірою свою формуючу роль відіграв і державний чинник. Скажімо, проведення модернізаційних реформ в Російській та Австро-Угорській імперіях певною мірою визначив їх український контекст, особливо під час реалізації освітніх реформ, що призвело до виникнення в Україні цілої низки середніх навчальних закладів, університетів і спеціалізованих вищих навчальних закладів, формуванню наукових шкіл. Це, безумовно, створило підвалини для сучасного вітчизняного освітянського та дослідницького простору.

Екстремальні умови доби українсько-визвольних змагань 1917–1921 рр. перемістили навантаження у розвитку національний культурний простір на державні інститути, підлеглі централізованому апарату влади. Незважаючи на політичні протиріччя урядів України щодо спрямованості національно-культурного поступу, всі вони виявляли певну спадкоємність та правонаступність у культурній політиці (Полонська-Василенко, 1993).

Динаміка формування вітчизняного культурного простору в роки перебування в СРСР характеризується аритмією соціокультурного розвитку та ідеологічним тиском. Культурний простір заповнили комуністичні ідеологемми. Національні традиції владою використовувалися задля досягнення політичних цілей (Митрополит Іларіон, 1992, с. 205). Високі злети чергувалися з падін-

нями, українська культура виходила на високу орбіту світової культури і одночасно зазнавала нечуваних утисків радянської системи. Проте саме в радянський період, і саме завдяки радянській, одержавленій і централізованій системі освіти, преси, книговидавництва, закінчилося формування власне українського *національного культурного простору* із всеукраїнською мережею культурних інституцій (театрів, філармоній, музеїв, бібліотек, кінотеатрів, клубів, навчальних закладів і наукових установ, телерадіоорганізацій, часописів тощо), унормувалася й поширилася українська літературна мова (Чернець, 2015, с. 101).

Висновок. З початком утвердження української державності наприкінці ХХ століття погляди провідних громадських діячів та громадських рухів були звернуті до історичних витоків національно-культурних традицій. Україна має історично сталий культурний процес формування та розвитку вітчизняного культурного простору. Встановлена періодизація антропології української культури розкриває засади стійкості та сталості розвитку, засновані на віруваннях, цінностях та ментальності народу. Зміна державних формацій на теренах України впливала на стан культури, проте не змінила ментального світобачення. Сучасна державна культурна політика з формування вітчизняного культурного простору хоча й декларує європейський, цивілізаційний вектор розвитку, проте, все ще носить пострадянський характер.

Джерела та література

- Українська культура в європейському контексті* (2007). ; ред. Ю. П. Богущького. Київ: Знання. 679 с.
- Доманська, О. (2014). Концептуальне осмислення поняття національний культурний простір. *Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія*. № 706-707. С. 113-117.
- Методологічні проблеми культурної антропології та етнокультурології* (2011). Зб. наук. пр. Київ: Інститут культурології НАМ України. 480 с.
- Антропологічний код української культури і цивілізації* (2020) ; О. О. Рафальський (кер. авт. кол.), Я. С. Калакура, В. П. Коцур, М. Ф. Юрій (наук. ред.). Київ: ІПЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. Кн.1. 432 с.; Кн.2. 536 с.
- Карпов, В. В. (2021). Антропологія мистецтва та архітектури. Філософія архітектурної творчості : навч. посіб. ; за заг. ред. канд. архіт., проф. С. Г. Буравченка. Херсон : ОЛДІ-ПЛЮС. С. 39-66.
- Карпов, В. В. (2021). Антропний принцип творчості Матвія Вайсберга. Архітектура, будівництво, дизайн в освітньому просторі : колективна монографія. Рига, Латвія : «Baltija Publishing». С. 328-340.
- Копієвська, О. Р. (2018). Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, локальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.): дис. ступ. доктора наук. Київ: НАКККІМ. 487 с.
- Троєльнікова, Л. (2010). Культурна спадщина України в контексті формування сучасного художньо-освітнього простору. *Вісник ДАКККІМ: наук. журн.* Київ: Міленіум. № 4. С. 79-84.
- Троєльнікова, Л. (2010). Творча еліта як об'єкт художньо-освітнього простору: культурологічне осмислення проблеми. *Культурологічна думка: щорічник наук. праць*, № 2. Київ: Інститут культурології Академії мистецтв України. С. 43-48.
- Злобіна, Т. Г. (2009). Роль культурного простору у процесі становлення української політичної нації : дис. канд. філософ. наук. Київ: Національний інститут стратегічних досліджень. 194 с.
- Гриценко, О. А. (2019). Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України. 256 с.
- Чернець, В. Г. (2015). Держава і культура: Онтологія теоретичного й історичного виміру: монографія. Київ: НАКККІМ. 552 с.
- Копієвська, О. Р. (2010). Культурна функція держави в контексті національного державотворення: монографія. Київ: НАКККІМ. 272 с.
- Грушевський, М. С. (1990). Ілюстрована історія України: репринтне відтворення 1913 року. Київ; Львів: 525 с.
- Огієнко, І. І. (1991). Українська культура: коротка історія культурного життя українського народу. Київ: Абрис. 227 с.
- Україна і Литва в XIV – XVI століттях. Політико-правові та соціально-економічні аспекти* (2011) ; авт. кол. : В. Г. Берковський, А.В. Блануца, Д. П. Ващук, А. О. Гурбик, Б. В. Черкас. Луцьк : ПрАТ «Волинська обласна друкарня». 256 с.: іл.
- Україна: литовська доба 1320 – 1569* (б.д.). ; авт. кол. : О. Русіна, І. Сварник, Л. Войтович та ін. Київ: Балтія-Друк. 176 с.: іл.
- Брайчевський, М. Ю. (1989). Утверждение христианства на Руси. Київ: Наукова думка. 296 с.
- Полонська-Василенко, Н. (1993). Історія України: у 2 т. Т. 2. Від середини XVII століття до 1923 року. 2-е вид. Київ: Либідь. 608 с.
- Митрополит Іларіон (1992). Дохристиянські вірування українського народу: іст.-реліг.: монографія. Київ: АТ «Обереги». 424 с.

References

- Ukrajinsjka kuljtura v jevropejskomu konteksti* [Ukrainian culture in the European context] (2007).
Za red. Ju. P. Boghucjkogho. Kyiv: Znannja. 679 s. [in Ukrainian]
- Domansjka, O. (2014). Konceptualjne osmyslennja ponjattja nacionaljnij kuljturnij prostir [Conceptual understanding of the concept of national cultural space]. *Naukovyj visnyk Cherniveckogho universytetu. Filosofija*. Nr. 706-707. P.113-117. [in Ukrainian]
- Metodologichni problemy kuljturnoji antropologhiji ta etnokuljturologhiji*. [Methodological problems of cultural anthropology and ethnoculturology] (2011). Zb. nauk. pr. Kyiv: Instytut kuljturologhiji NAM Ukrajinjy. 480 s. [in Ukrainian]
- Antropologhichnyj kod ukrajinsjkoji kuljturny i cyvilizaciji* [Anthropological code of Ukrainian culture and civilization] (2020). O. O. Rafaljskyj (ker. avt. kol.), Ja. S. Kalakura, V. P. Kocur, M. F. Jurii (nauk. red.). Kyiv: IPIEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrajinjy. Kn.1. 432 s.; Kn.2. 536 s. [in Ukrainian]
- Karpov, V.V. (2021). Antropologhija mystectva ta arkhitektury. [Anthropology of art and architecture]. *Filosofija arkhitekturnoi tvorchosti : navch. posib. za zagh. red. kand. arkhit., prof. S. Gh. Buravchenka. Kherson : OLDI-PLJuS. S. 39-66*. [in Ukrainian]
- Karpov, V.V. (2021). Antropnyj pryncyp tvorchosti Matvija Vajsbergha. [The anthropic principle of creativity of Matvey Vaisberg]. *Arkhitektura, budivnytvo, dizajn v osvithnomu prostori : kolektyvna monohrafija*. Rygha, Latvija : «Baltija Publishing». S. 328-340. [in Ukrainian]
- Kopijevsja, O. R. (2018). Transformacijni procesy v kuljturnykh praktykakh Ukrajinjy: ghlobaljnij, ghlokaljnij kontekst ta lokalni osoblyvosti (kinecj XX – pochatok XXI st.): dys. stup. doktora nauk. [Transformational processes in cultural practices of Ukraine: global, glocal context and local features (late 20th – early 21st centuries)] Kyiv, NAKKKIM. 487 s. [in Ukrainian]
- Trojelnikova, L. (2010). Kuljturna spadshhyna Ukrajinjy v konteksti formuvannja suchasnogho khudozhnjo-osvithnjogho prostoru. [Cultural heritage of Ukraine in the context of the formation of a modern artistic and educational space]. *Visnyk DAKKKIM: nauk. zhurn*. Kyiv: Milenium, Nr. 4. S. 79-84. [in Ukrainian]
- Trojelnikova, L. (2010). Tvorchyja elita jak ob'jekt khudozhnjo-osvithnjogho prostoru: kuljturologhichne osmyslennja problemy. [Creative elite as an object of artistic and educational space: culturological understanding of the problem]. *Kuljturologhichna dumka: shhorichnyk nauk. pracj*. Kyiv: Instytut kuljturologhiji Akademiji mystectv Ukrajinjy, Nr. 2. S. 43-48. [in Ukrainian]
- Zlobina, T.Gh. (2009). Rolj kuljturnogho prostoru u procesi stanovlennja ukrajinsjkoji politychnoji naciji: dys. kand. filosof. nauk. [The role of cultural space in the process of the formation of the Ukrainian political nation] Kyiv: Nacionaljnij instytut strategichnykh doslidzhenj. 194 s. [in Ukrainian]
- Ghrycenko, O. A. (2019). Kuljturnyj prostir i nacionaljna kuljtura: teoretychne osmyslennja ta praktychne formuvannja: monohrafija. [Cultural space and national culture: theoretical understanding and practical formation] Kyiv: Instytut kuljturologhiji NAM Ukrajinjy. 256 c. [in Ukrainian]
- Chernecj, V. G. (2015). Derzhava i kuljtura: Ontologhija teoretychnogho j istorychnogho vymiru: monohrafija. [State and culture: Ontology of the theoretical and historical dimension] Kyiv: NAKKKIM. 552 s. [in Ukrainian]
- Kopijevsja, O. R. (2010). Kuljturna funkcija derzhavy v konteksti nacionaljnogho derzhavotvorennja: monohrafija. [The cultural function of the state in the context of national state formation]. Kyiv: NAKKKIM. 272 s. [in Ukrainian]
- Ghrushevsjkyj, M.S. (1990). Iljustrovana istorija Ukrajinjy: reprintsne vidtvorennja 1913 roku. [Illustrated history of Ukraine: reprint reproduction of 1913]. Kyiv; Lviv. 525 s. [in Ukrainian]
- Oghijenko, I. I. (1991). Ukrajinsjka kuljtura: korotka istorija kuljturnogho zhyttja ukrajinsjkogho narodu. [Ukrainian culture: a short history of the cultural life of the Ukrainian people]. Kyiv: Abrys. 227 s. [in Ukrainian]
- Ukrajina i Lytva v XIV – XVI stolittjakh. Polityko-pravovi ta socialjno-ekonomichni aspekty* [Ukraine and Lithuania in the 14th – 16th centuries. Political, legal and socio-economic aspects] (2011). / avt. kol. : V. Gh. Berkovsijkyj, A. V. Blanuca, D. P. Vashhuk, A. O. Ghurbyk, B. V. Cherkas. Lucjk : PrAT «Volynsjka oblasna drukarnja». 256 s.: il. [in Ukrainian]
- Ukrajina: lytovsjka doba 1320 – 1569* / O.Rusina, I.Svarnyk, L.Vojtovych ta in. [Ukraine: the Lithuanian era 1320 – 1569] (w.d.). Kyiv: Baltija-Druk. 176 s. : il. [in Ukrainian]
- Brajchevskyj, M. Ju. (1989). Utverzhdenye khrystyanstva na Rusy. [The affirmation of Christianity in Russia]. Kyiv: Naukova dumka. 296 s. [in Ukrainian]
- Polonsjka-Vasylenko, N. (1993). Istorija Ukrajinjy: u 2 t. T. 2 Vid seredyny XVII stolittja do 1923 roku. 2-e vyd. [History of Ukraine]. Kyiv: Lybidj. 608 s. [in Ukrainian]
- Mytropolyt Ilarion. (1992). Dokhrystijansjki viruvannja ukrajinsjkogho narodu: ist.-religh. monohr. [Pre-Christian beliefs of the Ukrainian people: historical-religious monograph]. Kyiv: AT «Obereghy». 424 s. [in Ukrainian]

Khlibosolov Igor

Domestic Cultural Space in Historical Retrospective

Abstract. The **aim** of the study is to identify the historical traditions of the formation of the domestic cultural space, to study the stages of its development and the mechanisms of functioning in specific historical conditions and state formations. **Research methods.** The study used a systematic approach and a historical-chronological method. When studying the problem, synergistic research paradigms in the field of cultural studies were also taken into account, as well as general methods of analysis and synthesis. The use of these research methods contributed to obtaining our own theoretical results. The **scientific novelty** of the results obtained is due to the choice of the research topic. Consideration of the issue of the development of the national cultural space in its historical retrospective is an important and urgent task not only from the point of view of determining the priorities of the state's cultural policy, but also of developing theoretical approaches to the formation of conceptual ideas and hypotheses of the functioning of the national cultural space and its interaction with the state from the point of view of the historical fact that for centuries state formations in Ukraine were not national. Such a statement of the question raises the need to involve an anthropological approach to clarifying the factors of sustainable development of Ukrainian culture. The idea is substantiated that a certain set of historically conditioned meanings serves as the basis for the formation of the national cultural space. It is proved that historically conditioned meanings are a constant that influences the formation of the cultural space and performs the function of encoding the nation. **Conclusions.** Ukraine has a historically stable cultural process of the functioning of the national cultural space. Modern state cultural policy on the formation of the national cultural space is of a post-Soviet nature. Legislation on culture requires radical modernization, taking into account the world experience in the formation of local cultural spaces.

Keywords: cultural history, periodization, culture, cultural space, domestic cultural space, state.

УДК 7.01+130.2J(410)''19''Кол(045)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9266-5672>
DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332836

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

**ВІД «АВТОБІОГРАФІЇ»
ДО «ПРИНЦИПІВ МИСТЕЦТВА»:
СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК
ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ПОГЛЯДІВ
Р. ДЖ. КОЛІНГВУДА**

Анотація. *Мета статті* – використовуючи теоретичний потенціал дихотомії «становлення – розвиток», окреслити вплив «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда на концептуалізацію «Принципів мистецтва». **Методологія дослідження.** Праця ґрунтується на методах порівняльного аналізу, історико-культурної реконструкції, міждисциплінарного підходу (філософія, культурологія, естетика) з урахуванням впливів психоаналітичної теорії З. Фрейда. Залучено попередні публікації, присвячені видовій структурі мистецтва (театр, кінематограф). **Наукова новизна.** Простежено внутрішню єдність двох текстів Р. Дж. Колінгвуда як взаємодоповнювальних джерел для відтворення цілісної концепції мистецтва. Обґрунтовано, що «Автобіографія» не лише доповнює, а й концептуально підживлює теоретичні засади «Принципів мистецтва». Виокремлено вплив дитячо-юнацьких вражень ученого на його естетичну позицію. Висвітлено значення реконструкції античної естетики та її термінологічної корекції. **Висновки.** Визначено ключові аспекти становлення естетико-мистецтвознавчих поглядів Р. Дж. Колінгвуда в контексті європейської культури першої половини ХХ ст. Доведено значущість автобіографії як джерела реконструкції його творчого шляху. Дихотомія «становлення – розвиток» розглянута як евристичний інструмент аналізу специфіки мистецтва, актуалізований у контексті метамодерністських зрушень сучасної культури.

Ключові слова: Дихотомія «становлення – розвиток», естетико-мистецтвознавчі погляди, історико-культурні етапи.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У теоретичній спадщині Р. Дж. Колінгвуда його «Автобіографія» та фундаментальна праця «Принципи мистецтва» посідають особливе місце і належать до досліджень, які доцільно розглядати використовуючи потенціал порівняльного аналізу. На нашу думку, саме методика, що закладена у порівняльний аналіз допоможе найбільш адекватно реалізувати ті завдання, які ставить перед собою авторка статті.

Як відомо, «Принципи мистецтва» були оприлюднені у 1938 році і стали своєрідним теоретичним підсумком тривалої дослідницької роботи ученого. Щодо «Автобіографії», яка вийшла друком у 1944 році, тобто вже після смерті автора, потрібно враховувати, що Р. Дж. Колінгвуд доволі скептично ставився до цього формату. Коли ж з причин, відомих тільки йому, він все ж таки вирішив її оприлюднити, процес «написання» розтягнувся на певний час і за свого життя вчений автобіографію не оприлюднив.

У проєкції часу стала очевидною не лише вражаюча щирість і відвертість автобіографії, а й можливість її використання задля наближення як до постаті видатного історика науки, так і до його засадних ідей. Означене ми вважаємо одним з чинників актуальності матеріалу представленого у статті.

Наразі зазначимо, що на особливу увагу заслуговує і послідовний інтерес Р. Дж. Колінгвуда до історії європейської культури, складовими сегментами якої виступають естетика і мистецтвознавство. Цей вимір його теоретичних пріоритетів підтверджують і «Принципи мистецтва», і «Автобіографія». Найактивніший період науково-дослідницької діяльності англійського вченого припадає на 20-30-ті роки першої половини ХХ століття. Однак він включає в контекст «Принципів мистецтва» і новітні дослідження, що стосуються як проблем культури, так і інших питань зі сфери гуманітарного знання, виступаючи одним із перших їх інтерпретаторів, принаймні на англійських теренах.

Йдеться, передусім, про наукові розвідки засновника психоаналізу Зигмунда Фрейда (1856–1939), інтерес якого до широкого кола питань як історії, так і мотиваційних стимулів у розвитку культури мав не випадковий характер. З'ясування та оцінка з позицій наукового сьогодення, що визначило наріжні дослідницькі орієнтації ХХІ століття, наскільки Р. Дж. Колінгвуд був занурений

у подекуди вкрай суперечливий контекст європейської гуманістики 20-30-х років першої половини ХХ століття, актуалізує як історико-філософський, так і історико-культурологічний зрізи матеріалу, що розглядається у даній статті.

У наших статтях «Театр у видовій структурі мистецтва: досвід Р. Дж. Колінгвуда» та «Кінематограф у видовій структурі мистецтва: модель Р. Дж. Колінгвуда» (2021–2022 рр.) ми зосередили неабияку увагу на проблемі видової специфіки мистецтва, що як предмет теоретичного аналізу, перебуває в естетико-мистецтвознавчому дослідницькому просторі від часів греко-римської гуманістики і посідає особливе місце у теоретичному доробку англійського ученого. Зосередившись на осмисленні Р. Дж. Колінгвудом специфіки театру та кінематографа, ми плануємо надалі розглянути його напрацювання на теренах музики, образотворчого мистецтва та скульптури, які вочевидь можуть бути предметом теоретичного аналізу.

Необхідність актуалізації означеної проблеми стала очевидною на межі ХХ–ХХІ століття в умовах становлення метамодернізму. Нові мистецько-видовищні форми сучасної культури – перформанс, флеш-моб, боді арт, гепенінг, граффіті – не лише вимагають систематизації наявного досвіду вивчення проблеми видової структури мистецтва, а й стимулюють до осмислення і відпрацювання нової структури видів мистецтва. Враховуючи теоретичний стан означеної проблеми, наукові здобутки Р. Дж. Колінгвуда варті особливої уваги.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Спираючись на заявлені аспекти постановки проблеми даної статті наголосимо наступне: українські культурологи вводять принаймні дві роботи Р. Дж. Колінгвуда – «Ідея історії» та «Принципи мистецтва» у простір власних наукових інтересів (Л. Бабушка, Т. Кривошея, О. Оніщенко).

В умовах перших десятиліть ХХІ століття у вітчизняній гуманістиці чітко простежується інтерес до історії становлення та теоретичних засад «автобіографії» як самостійного сегменту біографізму. Оскільки наукові розвідки І. Гетьмана, А. Литвиненко, С. Росовецького можна вважати такими, що існують в єдиному проблемному полі з «Автобіографією» Р. Дж. Колінгвуда, вони так само, тією чи іншою мірою, залучені у текст статті.

Послідовний інтерес Р. Дж. Колінгвуда до європейської культури першої половини ХХ століття взагалі та ступінь обізнаності з психоаналітичною

моделлю культуротворення зокрема, актуалізує увагу українських гуманітаріїв до праці З. Фрейда «Невпокій в культурі» (1930), що була введена в теоретичний простір вітчизняної теорії наприкінці 80-х років ХХ століття в публікаціях Л. Левчук. Доволі ґрунтовний аналіз цієї вкрай важливої для сучасної культурології розвідки засновника «класичного» психоаналізу, було здійснено в монографії О. Оніщенко «Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до “ігор розуму”» (2021). Спираючись на засадні концептуальні положення порушені З. Фрейдом у «Невпокої в культурі», О. Оніщенко артикулює увагу на певних моментах, які доводять суголосність історико-філософських та історико-культурологічних «проривів» Р. Дж. Колінгвуда з ідеями фундатора психоаналізу, що доцільно враховувати у сучасному теоретичному контексті.

Упродовж двох десятиліть ХХІ століття певні інновації щодо проблеми видової специфіки мистецтва і неабияких перспектив нових мистецко-видовищних форм трапляються в наукових розвідках Т. Кохана, Т. Совгири, К. Станіславської та С. Холодинської.

Мета статті – використовуючи теоретичний потенціал дихотомії «становлення – розвиток», окреслити вплив «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда на концептуалізацію «Принципів мистецтва».

Виклад основного матеріалу. На нашу думку, викладу основного матеріалу даної статті має передувати хоча б стислий огляд становлення і розвитку феномену «автобіографія» в історії і англійської, і європейської культури загалом. Так, у науковій розвідці А. Литвиненко «Еволюція жанру автобіографії у європейській культурі» (2023) показано, що витoki цього жанру сягають давньогрецької літератури, хоча сам термін «автобіографія» був сформований лише в ХVIII столітті.

Як наголошує А. Литвиненко, «...авторство терміна «автобіографія» приписують поетові Роберту Сауті (йдеться про неформальну автобіографію, яку Сауті написав у листах до друга між 1820 і 1825 роками: вона яскраво відображає його життєвий досвід)... Однак спочатку цей термін було вжито у передмові до збірки віршів англійської письменниці ХVIII століття Енн Йерслі («Бристольська молочниця і поетеса») до четвертого видання віршів, опублікованого в 1786 році), випередивши в такий спосіб Сауті» (Литвиненко, 2023, с. 171).

На теренах української гуманістики у публікаціях 2019–2023 років доволі ґрунтовно опрацьовані різні аспекти феномену «автобіографії». Йдеться зокрема про систематизацію термінології, оскільки, окрім автобіографії, вже у ХVIII столітті існував термін «автобіографічні мемуари». Сьогодні доволі активно обговорюється роль поняття «індивідуалізм» у контексті «автобіографії» та право на існування «трансгресивної автобіографії», коли автор виступає не тільки оповідачем, а й, водночас, відвертим критиком власного життя.

Відштовхуючись від стислої історичної інформації, що реконструює процес входження феномену «автобіографія» в європейський теоретичний контекст, основний дослідницький матеріал «рухатиметься» за вимогами мети нашої статті, спрямовуючи нас до осмислення першого розділу «Автобіографії» видатного англійського історика науки Р. Дж. Колінгвуда – «Паростки майбутнього». Хоча і побіжно, але він, однак, фіксує складні фінансові умови, яких на час його народження зазнавала родина, а відтак перші тринадцять років Р. Дж. Колінгвуд навчався вдома, де функцію вчителя-наставника виконував його батько – Вільям Гершом Колінгвуд (1854–1932) досить відомий живописець, письменник, антиквар, професор Редінгського університету, який певний час був наближений до Джона Раскіна (1819–1900) – видатного поета, письменника, живописця, літературного критика, працюючи його секретарем та біографом. Контакти з Дж. Раскіним, очільником тодішньої англійської інтелектуальної еліти й автором таких славетних досліджень, як «Прерафаелітизм» (1851), «Природа готики» (1853), «Лекції про мистецтво» (1870), п'ятитомного видання «Сучасні живописці» (1843–1860), підняло батька Р. Дж. Колінгвуда на доволі високий соціальний щабель, однак не забезпечило належного матеріального стану його родині. Слід зауважити, що, хоча сам учений і не називає прізвище мецената, однак пише в «Автобіографії», що зміг вступити в Оксфордський університет, який закінчив у 1913 році, лише завдяки допомозі багатого батькового друга, який оплатив його навчання.

Нормативи статті не дають нам змоги розгорнути тему стосунків родини Колінгвудів з Дж. Раскіним, хоча це могло б відкрити неабиякі можливості для дослідження, однак все ж таки зазначимо, що за всієї поваги і вдячності видатному мистецтвознавцеві, Р. Дж. Колінгвуд не був апологетом його

наукових ідей, що і продемонстрував у «Принципах мистецтва». Насамперед, маємо на увазі розділ «Мистецтво і відображення», в якому Р. Дж. Колінгвуд полемізує з Дж. Раскіним щодо необхідності застосовувати в процесі творчості «узагальнене зображення», оскільки воно, за твердженням Дж. Раскіна, «ніколи не породить хорошого мистецтва» (R. G. Collingwood, 1938, p. 54).

Натомість позиція теоретика в означеному питанні діаметрально протилежна і висловлена максимально чітко: «Він не мав рацію. Узагальнене зображення може стати справжнім мистецтвом і не тому, що це зображення, і не тому, що воно узагальнене, а тільки тому, що якби ним зайнявся справжній художник, він зміг би підняти його до рівня справжнього мистецтва» (R. G. Collingwood, 1938, p. 54).

До постаті Дж. Раскіна автор «Принципів мистецтва» повертається ще раз у заключній частині монографії. Спочатку він робить доволі оптимістичну заяву, а саме: «Раскін не завжди був не правий» (4, с. 296). І далі звертається до феномена архітектури, аналізуючи яку Дж. Раскін наполягав на співтворчості людини, яка розробляє план архітектурної споруди, і людини чи групи людей, які цю споруду будуватимуть. Р. Дж. Колінгвуд вважає цілком слушною таку тезу Дж. Раскіна, бо «він не досяг у своєму проекті оживлення англійської архітектури, оскільки свою ідею <...> бачив досить приблизно і не міг розробити її додатки (технічні – М. Т.). Пізніше, зауважує Р. Дж. Колінгвуд, «це було зроблено більш успішно Уільямом Моррісом...» (R. G. Collingwood, 1938, p. 296).

Повертаючись до дитячих років англійського вченого зауважимо, що в «Автобіографії» він чітко фіксує самого себе, починаючи від чотирьох років, коли батько почав навчати його латині. Сам Р. Дж. Колінгвуд описує своє домашнє навчання так: «До тринадцяти років я виховувався вдома і навчав мене мій батько. Уроки віднімали у мене кожний ранок дві або три години, тоді як у наступний час я міг робити що захочу. Іноді батько допомагав мені в тому, що я вигадував, але частіше я міг робити все, що вважав за потрібне» (R. G. Collingwood, 1944, p. 3).

Саме батько, як згадує Р. Дж. Колінгвуд, дав йому перші уроки з давньої і нової історії. При цьому, користуючись своїми професійними можливостями живописця, він зробив для хлопця «рельєфні мапи з пап'є-маше, які він виготовляв сам». Ці рельєфи на мапах відтворювали події чи

то давньої, чи то нової історії, показуючи пересування військ або гори, які солдати мали подолати. Саме уроки з історії надали майбутньому вченому перший урок з предмету, який він, пізніше, оцінив як підґрунтя своєї майбутньої спеціальності, а саме: «історія думки». Так, поступово, у Р. Дж. Колінгвуда формувалося зацікавлене ставлення до старих книг, першою з яких він називає «Principia» Рене Декарта (1596–1650) – видатного французького філософа, фізика, фізіолога, математика, представника класичного раціоналізму.

Наразі, навряд чи буде справедливим звести дитячі та юнацькі спогади Р. Дж. Колінгвуда лише до відкриття усіх принад «історії думки». Слід визнати, що він із неабияким захопленням пише про друзів своїх батьків, які були професійними митцями і часто відвідували їхній дім. Майбутній учений прагнув наслідувати їх, незалежно від того були це практики-живописці (як батько) чи мистецтвознавці (як мати). В «Автобіографії» натрапляємо й на таке, вкрай цікаве спостереження: «Так, я навчився сприймати картину не як закінчений продукт, виставлений заради захоплення поціновувачами, а як зримає те, “що валяється десь там”, свідчення спроби вирішити якесь живописне завдання, свідчення, що залишилося після того, як сама спроба відійшла в минуле» (R. G. Collingwood, 1944, p. 4).

Окрім означеного, Р. Дж. Колінгвуд фіксує і наступне, а саме: ще в юнацькі роки, завдяки спілкуванню з живописцями-професіоналами, він зрозумів «...деякі критики та естетики не можуть збагнути цього до кінця свого життя, що не існує закінчених “творів мистецтва”, що в такому сенсі взагалі не існує “твору мистецтва”» (R. G. Collingwood, 1944, p. 4).

Видається показовим, що, аргументуючи свою тезу Р. Дж. Колінгвуд відверто обходить принцип non-finito, який активно «працював» в європейській гуманістиці від XIV ст, висуваючи натомість досить суперечливі міркування, на нашу думку. Так, наприклад, він стверджує, що робота над картиною чи рукописом припиняється не тому, що вони закінчені, а тому, що надійшов строк відсилати її замовнику, або тому, що видавець вимагає надіслати рукопис. Як іронічно зауважує Р. Дж. Колінгвуд, ще одна доволі «поважна» причина полягає в тому, що «я ситий досхочу» чи то картиною, чи то рукописом.

Розмірковуючи з цього приводу, вчений досить детально розповідає про традицію, яка існувала в їхній родині: щомісяця видавати домашній рукописний журнал, який поширювався серед друзів і родичів. Саме завдяки цій традиції у Р. Дж. Колінгвуда виробилася, за його визнанням, як здатність писати, так і любов до літератури, незалежно від її жанру. Окрім цього, на власному досвіді він дізнався, як почуває себе літератор, коли він «ситий донесхочу» необхідністю щось вигадувати, аби взяти участь у наступному номері домашнього журналу.

Саме представлені фрагменти з «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда створюють підстави залучити в контекст наших розмислів теоретичний потенціал дихотомії «становлення – розвиток». На нашу думку, перш ніж зробити її теоретичним опертям подальшої концептуалізації матеріалу статті, необхідно чітко визначити сутнісні ознаки поняття «дихотомія»: «розбиття цілого на дві частини. При цьому ця пара частин має бути: а) сукупно вичерпною; б) взаємовиключною» (Дихотомія, ЕР).

Дихотомія «становлення – розвиток» вкрай потрібна задля подальшого аналізу, оскільки такі види мистецтва, як література та музика, будуть пізніше активно залучені в аргументацію тих принципів мистецтва, яким присвячене основне дослідження англійського науковця з питань теорії мистецтва. У різних розділах монографії «Принципи мистецтва», відповідно до тематичної спрямованості конкретних частин свого дослідження, Р. Дж. Колінгвуд проводить аналіз давньогрецької драматургії (Еврипід, Есхіл), творчих надбань Відродження (Данте, Шекспір) та наголошує пошуковий характер літератури ХІХ – початку ХХ століття (О. Вайльд, Д'Аннунціо, А. Стріндберг, Дж. Остін, Б. Шоу, Е. По).

Щодо аналізу феномена літератури, здійсненого Р. Дж. Колінгвудом, слід зробити таке зауваження, а саме: оцінка літературних творів зроблена ним не на рівні загальнотеоретичних зауважень чи розмислів. Учений проводить доволі глибоке літературознавче дослідження окремих творів, подекуди пропонуючи власний варіант перекладу наріжних понять з грецької та латини.

У тексті «Автобіографії» пропонується розгляд кількох випадків, які підтверджують ступінь, так би мовити, предметної обізнаності Р. Дж. Колінгвуда з історико-культурними тенденціями розвитку світової літератури ще в студентські роки. Виокремимо наразі один з прикладів, який має

іронічно-драматичне забарвлення. Згадуючи роки перебування в школі Регбі, майбутній видатний вчений називає себе «самовдоволеним цуцням і впертим педантом», який конфліктував з деякими викладачами. Можна припустити, хоча сам Р. Дж. Колінгвуд про це відверто не пише, що він був не тільки найсильнішим учнем у своєму класі, а й постійно дратувався, коли стикався з поганою підготовкою окремих викладачів і доволі детально реконструює один з таких випадків: «...я розповім про один епізод війни між класним керівником і мною. Читаючи класу нотатки якогось дослідника (здається, це був Джебб) з приводу одного параграфа в грецькому тексті, він наткнувся на слово «Floret» і сказав: “Floret? Я не думаю, що є таке слово. Хто-небудь з вас чув його?”» (R. G. Collingwood, 1944, p. 17). Подальші події, за спогадами Р. Дж. Колінгвуда, розгорталися таким чином: усі його однокласники «проковтнули язики», але тільки не він, адже відрізнявся від них тим, що, за його словами, не був «пристойним школярем». «Щось всередині мене шепотіло: “Заради бога, скажи і поклади кінець цій дурній грі у хованки”. І я сказав: “Воно означає маленькі квітки, що входять у суцвіття складноцвітих: я думаю, що автор запозичив його у Браунінга з його опису соняшника: “...i florets, як промені, бігають по диску”»» (R. G. Collingwood, 1944, p. 17).

Подальший висновок, який робить Р. Дж. Колінгвуд, завершуючи розповідь про цей випадок у навчальному класі, вочевидь, є показовим у морально-психологічному плані: «Я до цього часу з гірким почуттям сорому пам'ятаю свій зневажливий тон і розгублене обличчя тої бідної людини, яка марнувала компліменти з приводу моєї ерудиції» (R. G. Collingwood, 1944, p. 17).

Що ж стосується музики, спробувати зрозуміти цей складний вид мистецтва в юнацькі роки хлопцеві допомагала його мати, яка в їхньому середовищі вважалася доволі непоганою піаністкою. За спогадами Р. Дж. Колінгвуда «...зазвичай за годину до сніданку мати сідала за інструмент: іноді вона грала й вечорами, а ми, діти таємно від неї вставляли зі своїх ліжечок і, усівшись на сіднях, слухали її в темряві» (R. G. Collingwood, 1944, p. 5).

Саме завдяки цьому, як згадує Р. Дж. Колінгвуд в «Автобіографії», він познайомився з усіма сонатами Бетховена та більшістю творів Шопена. Це були улюблені композитори його матері. Проте сталося так, що саме вони – Бетховен та Шо-

пен – не подобалися її сину і це, показовим чином, знайшло відбиття у «Принципах мистецтва». Отже, дихотомія «становлення – розвиток», фактично була деформована, оскільки компонент «становлення» дістав реалізації, проте цього не відбулося із компонентом «розвиток». Відтак прізвище Фредерика Шопена (1810–1849) – видатного польського композитора та піаніста – Р. Дж. Колінгвуд взагалі не згадує, щодо Людвіга ван Бетховена (1770–1827) – великого німецького композитора, піаніста та диригента, ми виокремимо кілька фрагментів, де прізвище останнього представника «віденської класичної школи», який залишив твори практично в усіх жанрах музичного мистецтва, згадується Р. Дж. Колінгвудом або побіжно, або з відверто критичним відтінком.

Так, на сторінках монографії «Принципи мистецтва» у розділі «Мистецтво як розвага» в процесі реконструкції історичної традиції використання творів різних видів мистецтва, які можуть «відвернути» людину від «гріха», фігурують «романи “Місіс Радкліф” і “Монах” Льюїса, гравюри Доре» (R. G. Collingwood, 1938, p. 89).

Далі в тексті монографії згадуються «перші такти П'ятої симфонії Бетховена» композитора, музику якого Р. Дж. Колінгвуд не любив та «фінал моцартівського «Don Giovanni» – композитора, яким англійський науковець відверто захоплювався. Показово, що два останні твори супроводжує фраза: «Доведені до рівня справжнього мистецтва», що може мати відношення і до гравюр Доре, і до творів Бетховена та Моцарта, однак її, так би мовити, персоналізована невизначеність не кидає тінь на художній смак самого Р. Дж. Колінгвуда.

Другий фрагмент більш чіткий щодо вираження особистісного ставлення Р. Дж. Колінгвуда до Л. ван Бетховена. Йдеться про інший розділ монографії «Принципи мистецтва», який має назву «Справжнє мистецтво – мистецтво як вираження». Звернення до постаті німецького композитора необхідне Р. Дж. Колінгвуду задля аналізу емоцій, які, на його думку, можуть бути «виражені», або матимуть характер «демонстрації».

На думку вченого, вадою творчості Л. ван Бетховена було тяжіння до «емоцій демонстрації». Хоча англійський науковець визнає, що частково це «тяжіння» може визначатися глухотою композитора, однак причина такої тенденції криється не в глухоті, а «в характері схильному до буйства. Він демонструє себе в тому, як музика кричить

і шепоче замість того, аби просто говорити як, наприклад, в партії сопрано з меси ре мажор, або у плані початку сонати Hammerklavier» (R. G. Collingwood, 1938, p. 122).

Р. Дж. Колінгвуд припускає, що Л. ван Бетховен знав про своє «тяжіння», про «характер, схильний до буйства» й шукав можливості їх обійти. Саме цим англійський науковець пояснює, чому композитор провів кілька років власної «зрілості серед струнних квартетів, де крики та голосіння, можна стверджувати майже фізично неможливі...» (R. G. Collingwood, 1938, p. 122). Наступні два рази прізвище композитора трапляється в переліку імен тих видатних представників літературно-мистецької спільноти, Шекспір, Гендель, Бетховен, Тернер, які вважали за можливе «позичати» чи переробляти для своїх потреб окремі фрагменти з творів інших авторів.

Хоча Р. Дж. Колінгвуд і не зміг прийняти музичних смаків своєї матері, однак закласти в душу свого сина зацікавлене ставлення до музики – такого складного й самобутнього виду мистецтва, який базується на потужному підґрунті вроджених чуттів людини, вона все ж змогла. На сторінках «Принципів мистецтва» англійський науковець фіксує важливість двох аспектів музики, а саме: «музика/звук» та «музика/жест». Слід наголосити, що аналізу цих двох питань науковець, з одного боку, надає доволі серйозного значення й приділяє досить значний об'єм тексту, а з іншого – дає підстави говорити про «музикознавчу підготовленість» Р. Дж. Колінгвуда. Заявлені аспекти, вочевидь, мусять увійти в сучасний культурологічний контекст і вимагають окремого розгляду, який ми плануємо реалізувати в майбутньому.

Висновки. Підсумовуючи представлений у статті матеріал, доцільно зробити наступні висновки:

1. Реконструйовано історико-культурну традицію становлення як терміна так і поняття «автобіографія», аргументовано значення «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда, що вийшла друком вже після смерті автора, задля цілісного аналізу творчої спадщини видатного вченого.

2. Доведено, що саме матеріал «Автобіографії» дає можливість артикулювати на дитячих та юнацьких роках майбутнього вченого, упродовж яких формувалися засадні уявлення про простір естетико-мистецтвознавчої проблематики, що пізніше відбилася в «Принципах мистецтва» – ос-

новоположній праці Р. Дж. Колінгвуда з питань теорії мистецтва.

3. Окреслено сутнісні ознаки дихотомії «становлення – розвиток», що дає змогу виокремити ті ситуації, які свідчать про її дослідницьку продуктивність. Також наведено приклади, які відтворюють наслідки деформації означеної дихотомії.

4. Враховуючи нормативи статті, визначено ті види літературно-мистецької діяльності, які підтверджують органічний зв'язок дитячо-юнацьких вражень Р. Дж. Колінгвуда з тими концептуальними засадами, на яких «вибудовується» естетико-мистецтвознавча позиція вченого.

5. Аргументовано значення персоналізації матеріалу, що дає можливість зацентрувати увагу на життєво-творчому шляху конкретної особистості, зокрема Л. ван Бетховена та Дж. Раскіна.

Джерела та література

Литвиненко, А. І. (2023). Еволюція жанру автобіографії в європейській культурі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно*

і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Вип. 32. С. 171-177.

Collingwood, R. G. (1944). *An autobiography: Monography*. London.

Collingwood, R. G. (1938). *The Principles of art: Monography*. Clarendon Press.

Wikipedia. (n.d.). Дихотомія [Dichotomy]. Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/Дихотомія>

References

Lytvynenko, A. I. (2023). Evoliutsiia zhanru avtobiografii v yevropeiskii kulturi [The Evolution of the Autobiography Genre in European Culture]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho: zbirnyk naukovykh prats*. Vyp. 32. S. 171-177. [in Ukrainian]

Collingwood, R. G. (1944). *An autobiography: Monograph*. London. [in English]

Collingwood, R. G. (1938). *The principles of art: Monograph*. Clarendon Press. [in English]

Wikipedia. (n.d.). Dykhotomiia [Dichotomy]. Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/Дихотомія> [in Ukrainian]

Maryna Ternova

From An Autobiography to The Principles of Art: The Formation and Development of R. G. Collingwood's Aesthetic and Art Theoretical Views

Abstract. Purpose. This article aims to delineate the influence of R.G. Collingwood's *An Autobiography* on the conceptualisation of *The Principles of Art*, using the theoretical potential of the «formation–development» dichotomy as an interpretative framework. **Methodology.** The research employs comparative analysis, historical-cultural reconstruction, and an interdisciplinary approach (philosophy, cultural studies, aesthetics), taking into account the impact of Sigmund Freud's psychoanalytic theory. The study also draws on the author's prior publications on the generic structure of art (particularly theatre and cinema).

Originality. The study reveals the intrinsic unity of Collingwood's two texts, considering them as complementary sources for reconstructing a coherent concept of art. It is argued that *An Autobiography* not only supplements but also conceptually underpins the theoretical foundations of *The Principles of Art*. Particular attention is paid to the formative role of Collingwood's childhood and adolescent impressions in shaping his aesthetic stance. The article also highlights the significance of reconstructing ancient aesthetics and revising its terminology within Collingwood's thought. **Conclusions.** Key aspects in the formation of Collingwood's aesthetic and art theoretical views are identified within the context of early twentieth-century European culture. The significance of his autobiography is substantiated as a crucial source for reconstructing the trajectory of his intellectual development. The «formation–development» dichotomy is proposed as a heuristic tool for analysing the specificity of art, with renewed relevance in light of contemporary metamodernist cultural shifts.

Keywords: «formation–development» dichotomy, aesthetic and art theoretical views, historical and cultural stages.

УДК 78.011.26(430) "653"(045)
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-9045-7844>
DOI: 10.34026/1997-4264.36.2025.332838

Козуб Олег Валерійович,
аспірант кафедри теорії та історії
культури. Національна музична академія
імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

Oleh Kozub,
Posgraduate student of Theory and History
Culture Department. P. I. Tchaikovsky
Ukrainian National Music Academy,
Kyiv, Ukraine

НІМЕЦЬКА ПОПУЛЯРНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА В ДОБУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Анотація. *Мета статті* – виявлення ключових особливостей німецької популярної музики середньовічного періоду. *Завдання розвідки* включають в себе: розкриття масової та популярної культур, їх спільних і відмінних маркерів у культурному просторі; дослідження німецької популярної музики Високого та Пізнього Середньовіччя. *Методологія дослідження* включає: культурологічний метод – всебічне тлумачення поняття «популярна культура» та визначення найбільш доречної для даного дослідження концепції популярної культури; культурно-історичний – дослідження основних проявів популярної музичної культури в середньовічній Європі; музикознавчо-культурологічний – аналіз творів німецької середньовічної популярної музики, зокрема, мінезингерів і мейстерзингерів; компаративістський метод – виявлення спільних і відмінних рис між популярною культурою музичної Німеччини доби Середньовіччя та аналогічними сферами культури інших європейських країн у цей же історичний період. *Наукова новизна* дослідження полягає у висвітленні явищ музичної культури Німеччини, які належать не до «елітарної» або «церковної», а до «світської» та популярної культури. **Висновки.** Німецька популярна музична культура в добу Середньовіччя являла собою потужну культурну галузь, яка за різноманіттям жанрів, форм і тем творчості та якістю нічим не поступалася елітарній, «церковній» культурі того часу, а в деяких аспектах навіть мала перевагу. Дана сфера культури Німеччини розвивалася подібно до культур інших західноєвропейських держав і народів, на що вказує наявність власного різновиду середньовічних менестрелів – шпільманів, а також власної групи поетів-співців – мінезингерів. Утім, були й певні відмінності, які вирізняли твори німецької популярної музики з-поміж композицій представників інших країн, а саме: інтерес до релігійних тем, посилення значення мотивів природи, більш піднесений та ідеалістичний характер почуттів у творах, присвячених коханням, а також відображення у музичних композиціях глибокого рівня рефлексії авторів даних композицій щодо власного внутрішнього світу та їх довкілля.

Ключові слова: популярна культура, масова культура, карнавал, куртуазність, менестрелі, шпільмани, мінезингери, мейстерзингери.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Ця стаття присвячена висвітленню основних етапів розвитку німецької популярної музики впродовж доби Середньовіччя. Сучасна наука про культуру прагне якомога повніше розкрити зміст культури як явища у всій її багатогранності. Недарма у культурології (та інших суміжних соціальних і гуманітарних дисциплінах) впродовж останнього століття з'являється дедалі більше концепцій і напрямів дослідження, як-от: культура побуту, культура як діалог, тілесність у культурі, культурна пам'ять, агональність (ігрове начало) в культурі, перформативність, гендерна проблематика культури тощо; і водночас спостерігається продукування парадигмальних культурологічних поворотів: лінгвістичний, перформативний, постколоніальний, нейробіологічний, іконографічний, просторовий і т.д. Таким чином, під терміном «культура» дедалі рідше розуміють лише витвори «високого» мистецтва і частіше вбачають у ній взаємозв'язок усіх сфер матеріального, ментального й духовного життя окремої людини, певного суспільства та людства загалом. Тож, окрім «класичної», «академічної», «взірцевої» галузі художньої творчості, дослідженню починають підлягати й інші культурно-мистецькі пласти, зокрема, фольклор – тобто народна творчість, традиції та звичаї, а також масова та популярна культура.

Популярна культура є одним із найбільш суперечливих явищ, і тому для його розкриття було запропоновано доволі велику кількість визначень. Серед них трапляються як різко негативні або негативно забарвлені («низькоякісна культура», «джерело для заробітку», «інструмент пропаганди» тощо), так і позитивні чи, принаймні, нейтральні («культура, яку продукують прості люди», «культура, чий надбання “споживає” велика кількість людей», «простір для культурної взаємодії між різними суспільними прошарками» тощо). У даному дослідженні розкриття теми популярної культури (на прикладі середньовічної Німеччини) тяжіє до позитивних інтерпретацій даного явища: показується що, ця, здавалося б, «знижена» частина культури може містити власний, особливий тип професіоналізму, продукувати якісно зроблені витвори мистецтва та навіть впливати на «високу» культуру, збагачуючи її художню мову новими виразовими засобами, а подекуди – й темами та образами.

Зазвичай середньовічна культура Європи асоціюється з релігією, церквою, християнством. Тобто культурний простір Середньовіччя у свідомості багатьох людей звужений до таких місць суспільного життя, як церква, храм, монастир, дзвіниця, каплиця тощо. Відповідно, і музика цього періоду асоціюється з церковною: псалмами, григоріанським хоралом, музикою, що супроводжувала церковну службу, ансамблевим багатоголоссям, тембром органу тощо. Втім, це лише одна зі сторін культури даного історичного періоду. Інша ж, яка, можливо, настільки є помітна на перший погляд, – це насолода суто «матеріальними» життєвими радощами, карнавальність, розмах народних святкувань, піднесене куртуазне кохання, гумор, іронія і сатира тощо. Якраз-таки зазначені аспекти і становлять середньовічну популярну культуру.

Святкування та карнавали, у свою чергу, обов'язково включали в себе музичну складову. Під музичний супровід виконувались також танцювальні номери. За музикантів тут виступали мандрівні музиканти, яких називали гістріонами, менестрелями, жонглерами, або – на німецьких землях – шпільманами. В добу Високого Середньовіччя з'являються куртуазні поети-музиканти: на півдні Франції – трубадури, на півночі Франції – трувери. В Німеччині аналогічну роль відіграли «співці кохання» – мінезингери, чия творчість зазнала впливу трубадурів і труверів, але все одно зберігала самотність. Наступним витком розвитку «позаклерикального» професіоналізму у площині німецької музичної культури став мейстерзанг. Музиканти, які називали себе мейстерзингерами – «майстрами співу», згуртовувались у спільноти, близькі за структурою до середньовічних цехів ремісників. Саме шпільмани, мінезингери та мейстерзингери і становили основу німецької популярної музичної культури Середньовіччя.

Мета дослідження полягає у виявленні ключових особливостей німецької популярної музики середньовічного періоду. **Завдання** розвідки включають у себе: розкриття масової та популярної культур, їх спільних і відмінних маркерів у культурному просторі; дослідження німецької популярної музики Високого та Пізнього Середньовіччя.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. До числа наукових розвідок, які тією чи іншою мірою присвячені проблемі німецької популярної музики доби Середньовіччя, належать наукові праці Л. Д. Бабушки (2020), Д. Бахманн-Медік (2006),

П. Берка (2001), Дж. Сібрука (2000), Дж. Сторі (2005), Т. Рейнджера та Е. Хобсбаума (1983), Ж. Ле Гоффа (1964), З. Крюгера (2012), Р. Хоппіна (1978), Дж. Юджіна (1989).

Основні тенденції в дослідженні сучасної культури загалом окреслені у праці Д. Бахманн-Медік *«Культурні повороти. Нові орієнтири в науках про культуру»* (2006). До проблематики масової культури, її визначень та меж, спільних і відмінних рис порівняно з «високою» культурою та місця в загальному культурному просторі дотичними є такі праці: *«Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі»* Л. Д. Бабушки (2020), *«Популярна культура в ранньомодерній Європі»* П. Берка (2001), *«Nobrow. Культура маркетингу. Маркетингова культура»* Дж. Сібрука (2000), *«Теорія культури та масова культура: вступний курс»* Дж. Сторі (2005), *«Винахід традицій»* Е. Хобсбаума та Т. Рейнджера (1983). Загальний аналіз культури і, зокрема, музики Середньовіччя знаходимо у праці Ж. Ле Гоффа *«Цивілізація середньовічного Заходу»* (1964). Дослідженню конкретно німецької музики доби Середніх віків присвячені такі наукові розвідки: *«Середньовічна музика»* Р. Хоппіна (1978), *«Музика в середньовічній Європі»* Дж. Юджіна (1989), а також стаття *«Карміна Бурана Карла Орфа: Концептуальний та етичний аналіз»* З. Крюгера (2012) та літературознавчі праці *«Історія німецької літератури у 3 томах. Том I»* (1983).

Виклад основного матеріалу. Дослідження у сфері популярної музичної культури середньовічної Німеччини слід розпочати з визначення поняття популярної культури. Доречним буде звернення до праці Джона Сторі *«Теорія культури та масова культура: вступний курс»*. У даному дослідженні подано шість підходів щодо розуміння масової культури за концепцією Джона Сторі, аналіз яких буде розкрито і в нашому дослідженні, однак перевагу надаємо концепції гегемонії Грамші.

Перше, напевне, найпростіше та «етимологічно обумовлене» визначення терміна «масова культура» полягає у тому, що він позначає культуру, яка має широку цільову аудиторію, тобто є предметом уподобань великої кількості людей. Утім, як слушно зазначає Дж. Сторі, «висока культура» також дуже часто має чимале поширення серед членів суспільства, тому однієї лише кількісної величини для тлумачення терміна вочевидь

є недостатнім: «Такі підрахунки майже повністю включають в себе офіційно санкціоновану “високу культуру”, яку, якщо подати її через кількість проданих касет чи примірників книжок або через телевізійні рейтинги програм – екранізацій класики, у цьому сенсі можна цілковито назвати “масовою”» (Сторі, 2005, с. 21).

Другий підхід до розуміння поняття «масова культура» виникає як сукупність усього, що може бути віднесено до площини культури, але не проходить критерії відбору до високої культури. Отже, виходить, що масова культура – це культура низькоякісна. Звичайно, у цьому разі маємо наявність певної системи оцінок, за якими, власне, й визначається «вищість» чи «нижчість» того чи іншого компоненту культури.

Тут Дж. Сторі звертає увагу на амбівалентність значення самих слів «популярний» або «масовий». Адже, «з одного боку, кажуть, що щось є гарним, бо набуло популярності. Приміром: ця вистава мала популярність. І з іншого – іноді з тієї ж самої причини щось називаю поганим» (Сторі, 2005, с. 25). Але, з іншого боку, та ж сама популярність стає приводом оголосити культурний об'єкт низькоякісним: мовляв, по-справжньому вишуканий, «класичний» твір був би занадто складним для розуміння настільки великої кількості пересічних глядачів, читачів або слухачів, а отже – і не здобув би значної популярності.

Близьким до другого визначення популярної культури є третє. Згідно з ним, популярна культура є елементарно комерційною культурою. Про протиставлення «мистецтва заради прибутку» та «вияву істинного таланту» побіжно вже згадувалося. Часто говорять, що популярну культуру споживають пасивно і бездумно, адже вона нібито є шаблонною та маніпулятивною. Втім, Дж. Сторі наводить дані, які вказують на те, що переважна більшість популярних «культурних продуктів» насправді не здобувають великої популярності і завдають збитків тим, хто їх продукує (Сторі, 2005, с. 25-26). Це може означати або те, що комерційні стратегії просто не завжди досягають потрібної мети, або ж те, що комерційний чинник, можливо, й має місце, але далеко не завжди є вирішальним.

Певна частина дослідників культури іде ще далі й стверджує, що популярний і масовий різновиди культури не просто є штучними та нав'язаними, а й мають конкретне місце походження: Сполучені Штати Америки. Вплив американської

культури (зокрема, її популярної складової) на інші країни важко переоцінити, але чи був це суто негативний вплив, питання все одно залишається відкритим. До уявлення про комерційну основу масової культури також часто додається її ідеологічна вмотивованість, на що особливо наголошували структуралісти.

Якщо попереднє, третє, визначення популярної культури по суті вказує на нав'язаність її згори – від чинної влади (з її ідеологічною доктриною) або корпорацій (з їхньою жагою до збагачення), четверте визначення, навпаки, розглядає популярну культуру як таку, що «походить від народу» (Сторі, 2005, с. 28). Головною проблемою даного визначення, на що звертає увагу науковець, є важкість окреслення самого поняття «народу». Дослідник популярної культури в ранньомодерній Європі Пітер Берк зауважує, що «для появи популярної культури важливою є поява народу (Volk). Про це поняття виразно заговорив у XVIII столітті [Йоганн-Готфрід] Гердер, почавши збирати німецькі пісні, казки, вистави та інші елементи фольклору, що творилися національною мовою. Чи не найголовнішою його тезою було те, що народна поезія впливає на моральність» (Берк, 2001, с. 14). В період «відкриття народу», тобто на початку XIX століття, поняття культура здебільшого стосувалося мистецтва, літератури та музики. Відтак не дивно, що тогочасні фольклористи шукали народні еквіваленти класичної музики, академічного мистецтва тощо.

Основою для п'ятого визначення терміна «популярна культура», або «маскультура», є політичний аналіз Антоніо Грамші. Даний підхід, який дістав назву «неограмшіанської теорії гегемонії», не розглядає популярну культуру ані як лише комерціалізовану чи ідеологічно вмотивовану, ані, навпаки, як суто народну та «опозиційну» до панівного суспільного прошарку. Замість цього, «неограмшіанська теорія» тлумачить популярну культуру як своєрідне місце (можна навіть сказати простір), де між «високим» та «низьким» прошарками культури відбувається своєрідний діалог, обмін тематикою, ідеями та виразовими засобами, й іноді навіть – і цілими культурними об'єктами й практиками. Інколи даний діалог набуває форм конкуренції або навіть протистояння. Тож п'яте визначення поняття «популярна культура» полягає у тому, що вона є простором для комунікації та боротьби між різними світоглядними установ-

ками, ідеями, висновками з життєвого досвіду представників різних суспільних верств. З цього випливає, як зазначає Дж. Сторі, наступне твердження: популярна та масова культури відображають соціальну та навіть політичну структуру «народу», слугують репрезентацією груп, які можна виокремити в межах даного соціуму.

Суголосною нашому дослідженню є концепція популярної культури Джона Сібрука, характер якої він визначає як «ноубрау». Останнє означає «відсутність звичних інтелектуальних ієрархій, у межах якої висока культура – це обов'язково культура еліти, а низька належить масам. Коли я писав книгу, я хотів показати, як ці обидві, початково розділені сфери, стали на наших очах зливатися в одну; як вони припинили відігравати роль соціальних маркерів» (Сібрук, 2000, с. 116).

Такими є шість основних підходів щодо розуміння популярної культури, що їх використовують сучасні гуманітарні науки. Усі вони сприяють пошуку множинних сутностей популярної культури. Так, на думку дослідниці Л. Бабушки, популярна культура «тяжіє більше в бік суб'єктивного вибору щодо подання себе, почасти в радикальних досвідних позиціях, спрямуванні до певних моделей презентації та репрезентації власної самості (як творця, а не лише носія), продукування творчого волюнтаризму тощо» (Бабушка, 2020, с. 8). Спорідненість масової та популярної культури, на думку Л. Бабушки, підтверджується, насамперед, «характером їх соціального функціонування, високою вітальною активністю, що дозволяє розглядати їх як сегмент у контексті не лише культури й мистецтва, а й загалом суспільного буття» (Бабушка, 2020, с. 8). Однак, на думку автора цієї статті, найбільш слушним, зокрема, через свою всеосяжність сприйняття популярної культури, є п'яте розуміння, що базується на теорії гегемонії А. Грамші та його послідовників-неограмшіанців. Отже, популярна культура постає як місце, де відображаються ідеї та світогляди різних суспільних верств, груп і субкультур.

Проаналізуємо культуру Середньовіччя крізь призму її характерних маркерів. Доволі часто середньовічну культуру пов'язують лише з християнством. Тобто справляється враження, ніби уся без винятку культура даного періоду мала суто релігійний характер. Приводом для виникнення такої, щонайменше однобічної, точки зору, є, зокрема, порівняно невелика кількість документальних

джерел, які містять інформацію про «народні», «світські» культурні практики – особливо з великою кількістю документів (у тому числі нотних записів), які описують діяльність церкви та окремі аспекти даної діяльності. Принципово відмінна позиція розуміння Середньовіччя продукується французькою школою Анналів та її представників, зокрема, дослідженнями Жака де Легоффа щодо повсякденної культури Середньовіччя, проблем ментальності, уяви, тілесності. Так, Ж. Ле Гофф, досліджуючи Середньовіччя зауважує, що «увага історика має бути спрямована на розкриття того, що було спільного в Цезаря й останнього солдата в його легіонах, у святого Людовіка й селянина, який працював у його володіннях, у Колумба й матроса на його каравелах. За такого підходу історик доводиться працювати методами «археопсихології», докопуючись до потаємних смислів і значень. Тут особливо значимим стає вивчення інерційних сил в історії, традицій, звичок свідомості» (Ле Гофф, 1964, с. 534).

Утім, це зовсім не означає, що культури поза церквою не існувало. Як уже зазначалося вище, прагнення до духовного абсолюту зовсім не заважало людям епохи Середньовіччя знаходити радість у «мирському», повсякденному житті, хоч яким би важким воно було. Про це свідчить доволі розвинута система календарних та інших свят, а також карнавальні практики.

Констатувати щодо музики як складової популярної середньовічної культури можна в декількох контекстах. По-перше, вона була невід'ємною складовою свят і урочистостей. Особлива роль тут відводилась музикантам, які вміли грати на музичних інструментах. Музика слугувала супроводом до таких подій, як народні свята, полювання, весільні кортежі, бенкети. По-друге, музика відіграла важливу роль і в подіях, пов'язаних з військовою справою: під її супровід відбувалися військові походи, вона лунала перед початком боїв, на лицарських турнірах. До того ж, музичні інструменти відігравали суто практичну роль: звуки труб і барабанів попереджали про напад ворога або сигналізували про те, що виникла пожежа. Навіть обряд посвяти в лицарі передбачав певний музичний супровід.

Третьою функцією музики був акомпанемент до танців. Хоча танці дуже часто не схвалювалися церквою та світською владою, все одно вони залишалися однією з найулюбленіших розваг для

середньовічних людей. Інколи танок міг супроводжуватись не лише інструментальною музикою, а й співом. Загалом – особливо це стосується раннього середньовіччя – музика, танець і поезія поєднувалися в нерозривному синтезі.

Врешті-решт музика могла мати й більш самостійне значення, особливо в міському підвиді розважальної культури. У цьому разі творцями й виконавцями музики виступали менестрелі. Музику Середньовіччя зазвичай поділяли лише на дві складові: «високу», професійну, й низову, «фольклорну».

Слід аргументувати, що структура музичної культури є значно складнішою. Наприклад, музикантів, які виконують вищезгадану інструментальну музику вже не можна повністю віднести до суто фольклорних виконавців у традиційному розумінні цього поняття. Якщо народну пісню здатен виконувати практично кожен з представників народу, а той, хто її почув, може стати наступним її виконавцем (або співвиконавцем), то грі на музичному інструменті потрібно навчатися цілеспрямовано, регулярно, систематично. Понад те, музикування дуже часто слугувало додатковим джерелом заробітку, який інструменталісти додавали до платні від свого основного роду занять. Наближеність народних інструменталістів до менестрелів акцентує те, що значна частина менестрелів (зокрема, німецьких шпільманів) початково були саме такими народними музикантами.

Тож першими двома ознаками професіоналізму є систематичне вправління задля відточування майстерності (наприклад, у грі на музичному інструменті) а також слугування того чи іншого роду заняття як якщо не основного, то принаймні додаткового заробітку. Розвиваючи тему цілеспрямованого розвитку майстерності, потрібно наголосити також на необхідності вибору вузької спеціалізації задля того, щоб одному виду «ремесла» була приділена достатня кількість зусиль. Не буде безпідставним виокремити іще три ознаки професіоналізму. По-перше, це наявність «цільової аудиторії», тобто певної групи людей, яка має потребу споживати професійно виконану (і створену) музику і навіть готова за неї платити. По-друге, це наявність певної теорії, «школи» музикування, яка виражається у конкретній навчальній практиці. По-третє, професіоналізм вимагає не тільки планомірного навчання задля досягнення музичної майстерності, а й наявності

в музиканта яскраво вираженого таланту, творчої індивідуальності, які подекуди можуть навіть конфліктувати із усталеними канонами.

Усі ці ознаки професіоналізму притаманні творчості менестрелів. Таким чином, менестрельну сферу потрібно чітко відділяти від фольклору і розглядати менестрельне мистецтво як особливий різновид професіоналізму. Втім, професіоналізм менестрелів різко відрізняється й від професіоналізму «клерикальної» музичної культури, з її суворими канонами й практиками, та обмеженою християнськими сюжетами й образами тематикою.

На німецьких теренах менестрелі дістали назву шпільманів. Шпільмани відігравали велику роль у культурному житті XII століття. Їх радо зустрічали як у містах і селах, так і у феодальних маєтках. Шпільмани виступали на ярмарках, під час народних веселощів, на лицарських турнірах. Також вони могли супроводжувати воїнів у поході або паломників, а ще служити феодалам і виконувати важливі доручення (наприклад, бути довіреною особою). Шпільмани виконували епічні пісні, витоки яких можна простежити у давньогерманському епосі. Згодом тематика творів шпільманів розширилася: зокрема, у зв'язку з хрестовими походами починають виникати поеми, присвячені темі Сходу. Окрім поем та інших світських творів, репертуар шпільманів містив також твори релігійного характеру, такі як «благочестиві легенди» та життя святих.

Цінним є вплив на німецьку культуру творчості південнофранцузьких трубадурів та північнофранцузьких труверів. Ці діячі французької музичної культури поширили свій вплив на всю культуру, у тому числі й музичну, середньовічної західної Європи. На теренах Німеччини творчість французьких поетів-співців була сприйнята й по-особливому інтерпретована, що мало за наслідки появу мінезангу. Поняття «мінезанг» буквально перекладається як «любовна пісня» (від середньовісньонімецького «*minne*» – любов, «*sang*» – пісня). Впродовж кінця XII та всього XIII століття це був провідний жанр у культурі аристократичного суспільного стану. Найбільш ранній напрям мінезангу, який дістав назву «народного», початково виник у Австрії, а потім дістав поширення на території, що належать до півдня сучасної Німеччини: Швабію та Баварію (т. зв. придунайський німецькомовний регіон). Твори цього напрямку походять від фольклорних пісень про кохання, для них характерні просто-

та й щирість висловлення любовного почуття та архаїчний стиль. Найбільш значущі постаті у «народному» мінезангу – це Кюренберг (або Кюренбергер), Дитмар фон Айст та Мейнлох фон Сефелінген, а також два графи з регенсбурзької династії Рітенбургів.

Виокремлюють також й іншу, прирейнську групу пісень про кохання, які створювалися під впливом творчості трубадурів. До цього напрямку належать такі мінезингери, як приміром, Фрідріх фон Хаузен, Генріх фон Фельдеке, Гартман фон Ауе, Рудольф фон Феніс. Це – куртуазний, або ж придворний, мінезанг. Появі куртуазного мінезангу сприяв розвиток культури повсякденності феодального суспільного стану (який виявив себе в ускладненні правил і норм феодального етикету), представники якого стали відчувати потребу в нових різновидах дозвілля, зокрема, музично-поетичних.

Куртуазний мінезанг є відображенням умовності звичаїв феодалів. Сюжети пісень описують високе кохання, яке фактично є служінням лицаря прекрасній дамі. Таке кохання просякнуте добропорядністю та іншими чеснотами і схоже більш на вишуканий та шанобливий жест, аніж на справжнє почуття. Більш щиро любовні стосунки показані у підвиді мінезангу, який отримав назву «пісні світанку» (*Tagelieder*).

Окрім пісень, мінезингери створювали також твори у жанрі «ляйх» («*Leich*»). Даний жанр походить від літургійної секвенції. Це ліричний твір великої форми: він складається з великої кількості строф різної будови.

Іще один напрям у музично-поетичному мистецтві високого німецького середньовіччя, який був популярним у XII–XIII століттях нарівні з придворним мінезангом – це шпрух («*Spruch*»). Кожен зі шпрухів є поезією, що зачіпає одну з низки тем, як-от: політика, релігія, життя багатих і бідних, дружба, кохання тощо. Шпрух має неодмінно закінчуватися певним «висновком», повчанням, яке часто набуває вигляду прислів'я. Це надає творам даного жанру морально-дидактичний характер. Виконавцями шпрухів були як шпільмани, так і мінезингери.

Окрім піднесеного кохання, темою для творів мінезангу впродовж деякого часу також були й хрестові походи та інші теми: прославляння правителів і феодалів, духовні почуття й роздуми, критика й сатира на тогочасне суспільство, подекуди навіть любов до батьківщини.

Попри те, що лірика кохання німецьких поетів-співців зазнала суттєвого впливу французьких трубадурів і труверів, для неї все ж притаманна низка специфічних рис. Це і особливе ставлення до оспівуваного мінезингерами кохання – яке змальовується не стільки чуттєвим, скільки скромним і водночас піднесеним, й більш виражена рефлексія над власними почуттями і життям загалом. Також творам мінезингерів властиве часте використання релігійних сюжетів: навіть возвеличення Прекрасної дами корелювалося в німецьких поетів з культом Богоматері, – тоді як трубадури більш схильні були захоплюватися radoщами (і навіть печалями) повсякденного, земного життя. Окрім усього вищесказаного, відмінність між німецькою та французькою поетичною творчістю проявляється також і в приділенні особливий уваги у першій до природи. Якщо лірика трубадурів використовує природу лише як тло, «декорацію» до основного сюжету, для мінезингерів природне начало є активним і часто саме по собі є центральним художнім образом твору.

Починаючи з середини XIII століття, лицарський суспільний прошарок та властива йому куртуазна культура починають занепадати. Причинами цього були, зокрема, феодальні міжусобиці та війни, зречення аристократії від високих ідеалів і дедалі більший потяг до суто «матеріальних» спокус. Не оминув занепаду і мінезанг. Та, проте, поки серед культури «тих, хто воює», відбувалася деградація, міський соціальний стан, навпаки, дедалі прогресував і, на противагу лицарям і князям, став проявляти чимдалі більший інтерес до естетичної та духовної сфер життя. Містяни, або бюргери, створили власний напрям у музично-поетичній творчості: мейстерзанг.

Основним жанром мейстерзангу була пісня дидактичного або релігійного характеру, яка містила щонайменше три строфи. Зразками для створення пісень були твори «дванадцяти старих майстрів» – мінезингерів (здебільшого пізнього періоду), до числа яких входили, зокрема, В. фон дер Фогельвейде та Г. з Майсена (ІНЛ у 3 т., т. 1, 1983, с. 95). Складання слів і мелодій пісень відбувалося за чіткими та детальними правилами, зведення яких називалося «табулатурою» (die Tabulatur).

Висновки. Підсумовуючи вище викладене, слід зауважити, що, незважаючи на усе розмаїття підходів до дослідження популярної культури, для даного дослідження найбільш суголосною

є концепція А. Грамші та неограмшіанців, згідно з якою, популярна культура є місцем взаємодії культур різних суспільних прошарків і груп, а також концепція Джона Сібрука «ноубрау», що полягає у стиранні чітких меж між «елітарною» та «масовою» складовими культури.

Було встановлено, що популярна культура Середньовіччя, зокрема популярна музика, найбільш широко була представлена у таких сферах, як: свята й урочистості, військові походи, лицарські турніри та полювання, посвята в лицарі тощо. Також музика відігравала роль акомпанементу до танців, а музичні інструменти могли сигналізувати про небезпеку чи початок важливої події.

З'ясовано, що популярна музика в добу Середньовіччя виконувалася і як суто естетичний і розважальний елементи середньовічної культури. Її виконавцями були менестрелі. Встановлено, що менестрелі в переважній своїй більшості мали п'ять ознак професійного музиканта: музика була для них принаймні додатковим джерелом заробітку; у них була більш-менш стійка цільова аудиторія й навіть «меценати», що були готові фінансувати їхню творчість; вони володіли лише одним вузько спеціалізованим ремеслом; це ремесло вони вивчали цілеспрямовано та згідно з певним порядком і правилами (бодай неписаними); і, нарешті, попри суворість канонів, кожен з менестрелів проявляв талант і індивідуальність у своїй творчості – зокрема, за допомогою імпровізації.

Досліджено явища, властиві саме німецькій популярній музичній культурі Середніх віків. Аналогами менестрелів у Німеччині слугували шпільмани, що виконували спочатку епічні пісні твори на релігійну тематику, а з настанням доби хрестових походів почали також торкатися теми Сходу.

Досліджено культуротворчий потенціал мінезингерів, чия творчість розвивалася під впливом французьких трубадурів і труверів. З'ясовано, що існували два основних напрями мінезангу: «придунайський» і «прирейнський», перший з яких є більш архаїчним і походить від народних любовних пісень, а другий, що дістав назву «куртуазного мінезангу», оспівує піднесене лицарське кохання до Прекрасної дами. Окрім пісень про кохання, мінезингери також створювали музику у таких жанрах, як «пісні світанку», «ляйхи» та «шпрухи».

Проаналізовано творчість мейстерзингерів, які, на відміну від мінезингерів, є суто міським, «бюргерським» явищем, пов'язаним з розвитком

міст у пізньому Середньовіччі. З'ясовано, що мейстерзингери komponували релігійні та дидактичні пісні, йдучи за чітко сформульованими правилами. В основу мейстерзангу було закладено ідею, що музичним мистецтвом, як і будь-яким ремеслом, може оволодіти кожен.

Отже, німецька популярна музична культура в добу Середньовіччя являла собою потужну культурну галузь, яка за різноманіттям жанрів, форм і тем творчості та якістю нічим не поступалася елітарній, «церковній» культурі того часу, а в деяких аспектах навіть мала перевагу. Дана сфера культури Німеччини розвивалася подібно до культур інших західноєвропейських держав і народів, на що вказує наявність власного різновиду середньовічних менестрелів – шпільманів, а також власної групи поетів-співців – мінезингерів. Утім, були й певні відмінності, які вирізняли твори німецької популярної музики з-поміж композицій представників інших країн, а саме: інтерес до релігійних тем, значно більше значення мотивів природи, більш піднесений та ідеалістичний характер почуттів у творах, присвячених коханням, а також відображення у музичних композиціях глибокого рівня рефлексії авторів даних композицій щодо власного внутрішнього світу та їх оточення.

Джерела та література

- Бабушка, Л. Д. (2020). Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі : монографія. Київ: Лисенко. М. М. 272 с.
- Бахманн-Медік, Д. (2006). Культурні повороти. Нові орієнтири в науках про культуру. Райнбек поблизу Гамбургу : Rowohlt. 504 с.
- Берк, П. (2001). Популярна культура в ранньомодерній Європі / пер. з англійської : О. Гриценка, Т. Гарастович, Н. Гончаренко, А. Гриценко. Київ: Український центр культурних досліджень. 376 с.
- Історія німецької літератури : у 3 т. Том 1 (1983). Berlin : Volk und Wissen. 352 с.

- Ле Гофф, Ж. (1964). Цивілізація середньовічного Заходу. Париж : Les Editions Arthaud. 693 с.
- Сібрук, Дж. (2000). Nobrow. Культура маркетингу. Маркетингова культура. Нью-Йорк : Knopf. 240 с.
- Сторі, Дж. (2005). Теорія культури та масова культура: вступний курс / пер. з англійської С. Савченка. Харків : Акта. 357 с.
- Хобсбаум, Е., Рейнджер, Т. (1983). Винахід традицій. Кембрідж : Cambridge University Press, 320 с.
- Хоппін, Р. Х. (1978). Середньовічна музика. Нью-Йорк : W. W. Norton & Company. 566 с.
- Юдкін, Дж. (1989). Музика в середньовічній Європі. Нью-Джерсі : Prentice Hall, Englewood Cliffs. 612 с.

References

- Babushka, L. D. (2020). Festyvatsiia yak komunikatyvnyi aproprator hlobalizatsiinykh interesiv u kulturotvorchomu prostori [Festivation as a communicative appropriator of globalization interests in the cultural space: monograph]. Kyiv: Lysenko. M. M. 272 s.
- Bachmann-Medick, D. (2006). Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 504 s.
- Burke, P. (2001) Populiarna kultura v ranniomodernii Yevropi [Popular Culture in Early Modern Europe]. Translated from English by O. Hrytsenko, T. Harastovych, N. Honcharenko, A. Hrytsenko. Kyiv, Ukrainian Center for Cultural Studies. 376 s.
- Kurze Geschichte der deutschen Literatur [Brief history of German literature] : in 3 volumes. Volume 1 (1983). Berlin : Volk und Wissen. 352 s.
- Le Goff, J. (1964). La civilisation de l'Occident médiéval [The Civilization of the Medieval West]. Paris : Les Editions Arthaud. 693 s.
- Seabrook, J. (2000). Nobrow : The Culture of Marketing, the Marketing of Culture. New York: Knopf. 240 s.
- Storey, J. (2005). Teoriia kulturey ta masova kultura: vstupnyi kurs. [Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction]. Translated from English by S. Savchenko. Kharkiv: Akta. 357 s.
- Hobsbawm E., Ranger T. (1983). The Invention of Tradition. Cambridge : Cambridge University Press. 320 s.
- Hoppin, R. H. (1978). Medieval Music. New York : W. W. Norton & Company. 566 s.
- Yudkin, J. (1989). Music in Medieval Europe. New Jersey : Prentice Hall, Englewood Cliffs. 612 s.

Oleh Kozub

German popular musical culture in the Middle ages

Abstract. The purpose of the study is to identify the key features of German popular music of the medieval period. The **tasks of the investigation** include: revealing mass and popular cultures, their common and distinctive markers in the cultural space; researching German popular music of the High and Late Middle Ages. The main **methods** used in this study are:

- culturological – a comprehensive interpretation of the concept of «popular culture» and determining the most appropriate concept of popular culture for this study;
- cultural and historical – a study of the main manifestations of popular musical culture in medieval Europe;
- musicological and cultural – an analysis of works of German medieval popular music, in particular, the minnesingers and meistersingers;
- comparative – identifying common and distinctive features between the popular musical culture of Germany of the Middle Ages and similar spheres of culture of other European countries in the same historical period.

The **novelty of this study** lies in highlighting the phenomena of German musical culture, which belong not to the “elite” or «church» but to the «secular» and popular culture. **Conclusions.** German popular musical culture in the Middle Ages was a powerful cultural branch, which in terms of the variety of genres, forms and themes of creativity and quality was in no way inferior to the elite, “church” culture of that time, and in some aspects even had an advantage. This sphere of German culture developed similarly to the cultures of other Western European states and peoples, as indicated by the presence of its own variety of medieval minstrels – spielmen and vagants, as well as its own group of poet-singers – minnesingers. However, there were also certain differences that distinguished the works of German popular music from the compositions of representatives of other countries. These differences are: an interest in religious themes; a much greater importance of nature motifs; a more elevated and idealistic nature of feelings in works dedicated to love, as well as the reflection in musical compositions of a deep level of reflection of the authors of these compositions regarding their own inner world and what surrounds them.

Keywords: popular culture, mass culture, carnival, courtesy, minstrels, spielmen, minnesingers, meistersingers.

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць. Вип. 36 / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Ірина Ян (голова) та ін. Київ : Видавництво Ліра-К, 2025. 272 с.

ДО УВАГИ АВТОРІВ!

Цитування та внесення посилань здійснюється за **правилами APA-стиль** (див. сайт). Короткі цитати (3-4 рядки) подаються в лапках із зазначенням наприкінці в **круглих** дужках прізвища автора, року видан, сторінок. Розлогі цитати подаються **без лапок і з абзацу** через подвійний інтервал. Бібліографія – в алфавітному порядку без нумерації: 1-й рядок без абзацу, решта з відступом 1.25 також через подвійний інтервал. Референси – в тому ж порядку латиницею з дублюванням **назви** твору англійською в квадратних дужках.

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: **постановка проблеми та її актуальність** у загальному вигляді й її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; **мета** статті; **аналіз 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 не вирішених 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 однаковими пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу. **Одночасно обов'язково подається стислий реферативний виклад статті англійською мовою** (обсяг 1,5 сторінки формату А4), набраний тим самим шрифтом, кеглем та з інтервалом рядків 1,5.

Абзацні відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>. Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі DOC або RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): editorial@knutkt.edu.ua

Телефони для довідок: (+38044) 272-02-17, 272-02-20

Міністерство культури та стратегічних комунікацій 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 36

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-4П,
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.

ISSN 1997-4264

Редактор *Т. К. Щегельська*
Коректор *Т. К. Торецька*

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,
редакція «Наукового вісника Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого».

Керівник видавничого проєкту *Віталій Зарицький*
Комп'ютерний дизайн *Олена Щербина*

Підписано до друку 27.06.2025. Формат 60x84 1/8.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. аркушів – 31,62. Обл.-вид. аркушів – 28,64.

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»
Свідоцтво № 3981, серія ДК.
03115, м. Київ, вул. С. Чобану, 24
тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net