

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

НАУКОВИЙ ВІСНИК

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

Збірник наукових праць

Заснований 2006 р.

Випуск 31

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.: Саун Аїта (голова) та ін. К., 2022 р. Вип. 31. 164 с.
ISSN 1997–4264

Збірник «Науковий Вісник» КНУТКТ (число 31) зацікавить читачів змістовними розвідками. Сценічне мистецтво торкається питань добору репертуару та режисури, техніки акторської майстерності (жесту в пластиці рук, особливостей сценічної мови тощо). Екранні мистецтва преставляють аналіз теоретичних питань (естетика Ж. Дельоза, доміанти часу в концепт-образі Матері та ін.), розглядають розвиток телеіндустрії США в 20-50 рр. ХХ ст., взаємодію кіно й театру КНР. У Віснику вміщено й новий розділ «Музичне мистецтво, статті якого докладно презентують сучасні музичні гурти України та важливість презентації музичних альбомів через їх обкладинки. Як завжди цікавим і ґрунтовним є розділ «Культурологія». Книжкові новинки з питань мистецтва представлені у розділі «Бібліографія».

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(Протокол № 13 від 29.11.2022 р.)*

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

Збірник наукових праць «Науковий вісник» КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого з 2015 року представлено в міжнародних наукометричних базах Google Scholar, Scientific Journals Impact Factor, Scientific Indexing Services, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CrossRef.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Голова редакційної колегії

Сакун Айта, доктор філософських наук, доцент, Київський національний університет технологій та дизайну (Україна).

Члени редакційної колегії:

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

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

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

Братерська-Дронь Марина, академік УАН, заслужений працівник культури України, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

Владимирова Наталія, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

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

Гуменюк Тетяна, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

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

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

Миленька Галина, доктор мистецтвознавства, професор (заступник голови редколегії), Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

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

Небесьо Богдан, PhD, професор, Державний науково-дослідний університет Брока (Канада).

Нікчевіч Саня, доктор мистецтвознавства, професор, Академія мистецтв і культури (Хорватія).

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

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

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

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

Росляк Роман, кандидат мистецтвознавства, доцент (відповідальний секретар), Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

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

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

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

Фіалко Валерій, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна).

Хетагурі Леван, доктор мистецтвознавства, професор, Державний університет Іллі (Грузія).

Чеботаренко Ольга, кандидат мистецтвознавства, доцент, Криворізький державний педагогічний університет (Україна).

Шайгозова Жанерке, кандидат педагогічних наук, професор, Національний педагогічний університет імені Абая (Казахстан).

Шмідт Віола, PhD, професор, Академія драматичного мистецтва імені Ернста Буша (Німеччина).

Штепенко Олександра, доктор філологічних наук, доцент, Херсонський державний університет (Україна).

EDITORIAL BOARD

Chairman of the Editorial Board:

Sakun Aita, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Kyiv National University of Technology and Design (Ukraine).

Members of the editorial board:

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

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

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

Braterska-Dron Marina, Honored Worker of Culture of Ukraine, Academician of the Ukrainian Academy of Sciences, Doctor of Philosophy, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

Vladimirova Natalia, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Arts, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

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

Gumenyuk Tatiana, Doctor of Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

Kopania Kamil, PhD, Professor, The Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw (Poland).

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

Mylenka Halyna, Doctor of Arts, Professor (Deputy Chairman of the Editorial Board), Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

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

Heavenly Bogdan, PhD, Professor, Brock University (Canada).

Nikhcevic Sanya, Doctor of Arts, Professor, Academy of Arts, University of Osijek (Croatia).

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

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

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

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

Rosliak Roman, Candidate of Art History, Associate Professor (Executive Secretary), Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

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

Skurativskiy Vadym, Honored Art Worker of Ukraine, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Arts, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

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

Fialko Valerii, Honored Art Worker of Ukraine, Doctor of Arts, Associate Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University (Ukraine).

Khetaguri Levan, Doctor of Arts, Professor, Elijah State University (Georgia).

Chebotarenko Olga, Candidate of Art History, Associate Professor, Kryvyi Rih State Pedagogical University (Ukraine).

Shaigozova Zhanerke, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Abai Kazakh National Pedagogical University (Kazakhstan).

Schmidt Viola, PhD, Professor, Ernst Busch Academy of Dramatic Arts (Germany).

Shtepenko Alexandra, Doctor of Philology, Associate Professor, Kherson State University (Ukraine).

ЗМІСТ

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

- Марина Гринишина, Ірина Івашенко**
Міфопоетична драма як вектор репертуарної політики Театру Миколи Садовського 10
- Анатолій Захарченко**
Значення темпо-ритму у драматичній виставі 16
- Тетяна Сільченко**
Жест у пластиці рук як прийом художньої виразності в контексті образотворчого мистецтва: типологічний аспект 24
- Дар'я Шестакова**
Феномен тілесності у європейській драматургії кінця XIX – початку XX століття (На матеріалі творчості Лесі Українки та Антона Чехова) 36
- Гринчак Ганна**
Особливості сценічної мови під час постановки композиції ВСЮДИ ОДИН... СВІЧКА НА ВІТРИ (сценічна композиція та постановка М. Резніковича) 43

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

- Ірина Зубавіна**
Ціннісно-сміслові домінанти часу в концепт-образі матері (на матеріалі кінематографа України) 51
- Оксана Мусяєнко**
Теоретичні концепти кіно в естетиці Жіля Дельоза. Образ-рух і образ-час. 61
- Ігор Печеранський**
Телеіндустрія США 20-50-х років XX століття: становлення та динаміка розвитку 73
- Галина Погребняк**
Режисерські версії циркового дійства в екранній площині 80
- Тетяна Журавльова**
Репрезентація жіночності в українському кінематографі тоталітарної доби 88
- Олександра Шаповал**
Українська сучасна анімація: досягнення, проблеми і перспективи 95
- Чанг Цзе**
Кінотеатральна пластичність шедеврів китайського мистецтва («Червоний жіночий загін» Се Цзіня та «Підніміть червоний ліхтар» Чжана Імоу) 102

CONTENT

STAGE ART

- Maryna Grynysyna, Iryna Ivashchenko**
Miphopoetical of dram as vector of repertoire politics of Mykola Sadovskyi Theatre 10
- Anatolii Zakharchenko**
A value of tempo-rhythm in dramatic presentation . . . 16
- Tetiana Silchenko**
Gesture in plastic of hand as a technique of artistic expression in the context of fine arts: typological aspect 24
- Daria Shestakova**
The phenomenon of corporeality in European drama of the turn of the XIX–XX centuries (Based on the works of Lesya Ukrainka and Anton Chekhov) 36
- Hanna Hrynychak**
The peculiarities of the stage language in producing the ALONE EVERYWHERE ... THE CANDLE IN THE WIND composition 43

SCREEN ARTS

- Iryna Zubavina**
Value-semantic dominants of time in the Mother concept-image (on the material of the cinematography of Ukraine) 51
- Oksana Moussienko**
Cinematography concepts in the aesthetics of Gilles Deleuze 61
- Igor Pecheranskyi**
USA TV industry in 20th – 50th of the XX century: becoming and dynamics of the development 73
- Halyna Pogrebniak**
Director's versions of the circus act on the screen plane 80
- Tetiana Zhuravliova**
Representation of femininity is in the Ukrainian cinema of totalitarian hours. 88
- Oleksandra Shapoval**
Ukrainian modern animation: achievement, problems and prospects 95
- Chang Jie**
Cinematic plasticity of masterpieces of Chinese art («The Red Detachment of Women» by Xie Jin and «Raise the Red Lantern» by Zhang Yimou)

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

- Майя Ржевська, Володимир Романко**
Інтермедіальність у формах презентації
рок-музики 110
- Денис Кочержук**
Естрадне мистецтво в Незалежній Україні:
стан і перспективи розвитку в XXI столітті 118

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

- Олена Оніщенко**
Проблема художньої творчості у дослідницькому
просторі сучасної культурології 126
- Марина Тернова**
Кінематограф у видовій структурі мистецтва:
модель Р.Дж. Коллінгвуда 134
- Юрій Майхрович**
Конструювання національної ідеї сучасного Покуття:
культурологічний підхід 141
- Алла Литвиненко**
Антропологія дарообміну
як феномен культури 148

БІБЛІОГРАФІЯ

- Оксана Мусієнко**
«Скуратівський у 1997–2008 KINO-KOLO».
Монографія 156
- Валентина Грицук**
Тримбач Сергій. Іван Миколайчук.
Містерії долі 159
- Про авторів** 161

MUSICAL ART

- Maiia Rzhevskia, Volodymyr Romanko**
Intermediality in the Forms of Presentation
of Rock music 110
- Denys Kocherzhuk**
Vaudeville art in independent Ukraine: the state
and prospects of development in XXI century 118

CULTUROLOGY

- Helena Onishchenko**
The problem of artistic creativity in the research space
of modern cultural science 126
- Maryna Ternova**
Cinema in specific structure of art:
R.D. Kollingwood's model 134
- Maikhrovych Yurii**
The spatial approach in the formation of the national idea
of modern Pokuttia culture 141
- Alla Lytvynenko**
Anthropology of gift exchange as
a cultural phenomenon 148

BIBLIOGRAPHY

- Oksana Moussienko**
«Skyrativskiy in 1997–2008 KINO- KOLO».
Monograph 156
- Valentyna Grytsuk**
Trymbach Serhij. Ivan Mykolaichuk.
Mysteries of fate 159
- About authors** 161

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО



Гринишина Марина Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
завідувачка кафедри режисури та майстерності актора.
Київський національний університет культури та мистецтв, Київ
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6010-2282>

Maryna Grynshyna,
Doctor in Art Studies, Senior Researcher, Chief of the
Department of Directing and Actor's Skill.
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Іващенко Ірина Віталіївна,
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
декан факультету театру, кіно та естради. Київський
національний університет культури та мистецтв, Київ
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1046-0735>

Iryna Ivashchenko,
Honored Worker of Arts of Ukraine, Associate Professor,
Dean of the Faculty of Theater, Cinema and Variety. Kyiv
National University of Culture and Arts, Kyiv

МІФОПОЕТИЧНА ДРАМА ЯК ВЕКТОР РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ ТЕАТРУ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО

Анотація. У статті розглянуто міфопоетичну драму як один з естетико-художніх векторів репертуарної політики першого стаціонарного українського театру Миколи Карповича Садовського. На підставі з'ясування особливого характеру міфологізму як методу авторського освоєння дійсності визначено жанрові та стильові інновації, пов'язані зі сценічними інтерпретаціями українських, польських та єврейських міфопоетичних драматичних текстів на кону Театру М. Садовського.

Ключові слова: репертуарна політика, міфопоетична драма, міфологізм, модернізм, сценічна інновація.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Діяльність у Києві першого стаціонарного українського театру під орудою Миколи Карповича Садовського (1907–1920) є потужною смислоутворюючою ланкою феноменології українського сценічного мистецтва ХХ століття. Своєрідність цього колективу полягає у транзитивному характері його роботи: з одного боку, вона визначає історичну тяглість драматургії та театру корифеїв, з іншого – вияскравлює інтенції українського театрального модернізму. Тож будь-яке дослідження нещодавнього минулого вітчизняного кону неможливе без урахування різноманітного досвіду цієї трупі, таким чином, звернення до нього незмінно

залишається актуальним. Це засвідчили зокрема минулорічні науково-практичні заходи на честь 165-річчя від дня народження Миколи Садовського.

Метою дослідження є визначення міфопоетичної драми як вектора репертуарної політики театру Миколи Садовського. Вирішення відповідних **завдань** полягає у: трактуванні терміна *міфопоетична драма*; з'ясуванні особливого характеру міфологізму як методу авторського освоєння дійсності; визначенні жанрових і стильових інновацій, пов'язаних зі сценічними інтерпретаціями міфопоетичних драматичних текстів на кону Театру М. Садовського. **Методологію** дослідження склали загальнонаукові методи аналізу та синтезу, мето-

дологія феноменологічної інтерпретації, а також описовий метод для презентації результатів дослідження.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. У нинішньому столітті діяльність Театру М. Садовського давала матеріал для численних наукових публікацій вітчизняних театрознавців. Також вона посідала вагоме місце у дослідженні М. Гринишиної «Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть. Реалізм. Дискурс» (2013); Г. Веселовська торкається цього питання у монографіях «Театральні перехрестя Києва 1900-1910-х рр.» (2007) та «Театр Миколи Садовського» (2019).

Виклад основного матеріалу. У різноманітному репертуарі першого стаціонарного українського театру під орудою Миколи Садовського значне місце посідала міфопоетична драма. Її зразки виставлялися впродовж майже всієї історії театру, презентуючи розмаїтість національних варіантів, жанрів і стилів цього виду драматургії.

Основою міфопоетичної драми є міфологізм як метод авторського освоєння дійсності та провідний структуроутворюючий принцип поетики драматурга. Його сутність полягає у виявленні специфічних рис культурного міфу, створеного автором, обраних ним засобів власного тлумачення та коментування різноманітних моментів людського буття, історії та культури (Фидлер, 1993).

Звернення драматурга до міфу у найширшому трактуванні цього поняття радше за все пояснюється його власною орієнтацією на архаїчні форми світогляду та світовідчуття; проте причиною може бути усвідомлене спрямування до художнього синтезу, що дасть можливість подолати історичні та просторо-часові межі власної епохи. Тож зазвичай міфопоетична драма не лише містить міфологічні структури (образи й мотиви), а й представляє певні результати поетичних трансформацій їхніх першоелементів, смислоутворюючих для власне авторського міфу (Мелетинский, 2006).

Міфопоетичний авторський метод полягає у драматизації традиційних міфологічних образів, активній психологізації та моральній мотивації їхніх дій, в оригінальному розвитку традиційного сюжету завдяки орієнтації автора на сучасні йому загальнокультурні зразки, національні й побутові реалії (Ищук-Фадеева, 1993). Ця система естетико-художніх координат унаочнюється в епоху модерну — тогочасні драматурги демонструють суто індивідуальний, неординарний підхід до загальновідомого міфологічного матеріалу, намагаються індивідуалізувати образи, надати їм глибоких морально-психологічних характеристик. Персонажі

їхніх творів орієнтовані на актуальні філософські теорії та доведені природничими науками уявлення про довколишній світ і природу людини (Мелетинский, 1998).

Особливості цієї драматургії визначені розробкою міфологічних сюжетів та образів, актуалізацією першоджерел відповідно до сучасної суспільної та духовно-особистісної проблематики, створенням авторської моделі міфу. Остання доводить, що міфопоетична орієнтація була частиною світогляду драматурга, смислоутворюючим, моделюючим принципом його поетики. Відповідно до цих передумов сучасне літературознавство та мистецтвознавство трактують міфологізм як спосіб художнього мислення, відображеного у створюваній автором художній реальності, або як мистецький прийом, де використано міфологічні образи, сюжети і мотиви (Элиаде, 2005).

Аналіз європейської та української міфопоетичної драми дає науковцям підстави накреслити три основні вектори авторського міфологізму: 1) використання, інтерпретація й помірنا трансформація традиційних міфологічних сюжетів та образів, коли міфологічні елементи безпосередньо формують проблематику твору (в репертуарі Театру М. Садовського ця риса визначала «Енеїду» І. Котляревського (1910) та «Суламіф» А. Гольдфадена (1910));

2) міфологічна стилізація, тобто авторська імітація стилю міфу, що має значення своєрідного декоративного офарблення сюжету (певною мірою цей прийом характеризує «Зачароване коло» Л. Риделя (1912), «Мазепу» Ю. Словацького (1914) і «Камінного господаря» Лесі Українки (1914));

3) створення авторського міфу: організація художнього тексту за законами поетики міфу, коли міф використовується не лише як матеріал, а й як модель побудови твору (такий художній спосіб був типовим для драм з української історичної минувшини — «Гетьман Дорошенко» (1911) та «Останній сніп» Л. Старицької-Черняхівської й «Боярині» Лесі Українки (всі – 1920)).

Слід наголосити, що у Театрі М. Садовського зазначені тексти ставали приводом для жанрових новацій, а в окремих випадках — для освоєння національною сценою нових стилістичних територій. Так, «Енеїда» І. Котляревського (1910) — це перший зразок опери-бурлеск в українському музично-драматичному театрі. Насамперед звернімо увагу на майстерне лібрето майбутньої опери, для якого М. Садовський відібрав найдієвіші епізоди поеми І. Котляревського (Лисенко, 1981, с. 96). Разом зі Л. Старицькою-Черняхівською вони наситили зага-

лом комічний сюжет елементами сентименталізму та лірики, зберігши у лібрето жанровий і мовний симфонізм поеми І. Котляревського, а також її історичну стереофонію.

Музика М. Лисенка вирізнялася яскравими характеристиками персонажів, партитура містила симфонічний вступ, розгорнуті ансамблі, ліричні дуети, сольні арії, кортеж богів, гопак та інші танки, чия мелодика була насичена інтонаціями українських народних пісень (Лисенко, 1981, с. 100).

М. Садовський створив варіативні та динамічні мізансцени, певною мірою завдяки рухливим декораційним модулям П. Дяківа. Щоправда, на думку В. Василька, просторовому рішення вистави дещо бракувало «поетичності і комедійності» (Василько, 1962, с. 68).

Проте найбільше вразив публіку акторський ансамбль «Енеїди» на чолі з М. Садовським (Зевс), в якому виконавці продемонстрували естетичні принади літературної основи та професійні навички як у драматичному переживанні, так й у співі та танцях.

«Суламіф» А. Гольдфадена (1910) надала театрові М. Садовського можливість опанувати жанр єврейської музичної мелодрами за біблійною тематикою. Це була перша вистава, «в якій український театр звертався до єврейської фольклорної традиції, до єврейської народної музики і танців, сценічно відтворював прадавній архетип єврея» (Веселовська, 2007, с. 144). Ф. Левицький виступив перекладачем п'єси й постановником вистави, для якої створили нові декорації та обстановку, пошили дорогі костюми. Якнайкраще враження справляли виконавці великих і малих ролей, насамперед це стосувалося О. Петляш, чия гра і спів у заголовній ролі давали публіці й критикам відчуття «високе естетичне задоволення» (Веселовська, 2007, с. 145).

Між тим, «Суламіф» стала ледь не першим випадком, коли враження глядацької зали та думки рецензентів були мало не діаметрально протилежні. Постійні відвідувачі театру вподобали єврейську музичну мелодраму, що дало змогу М. Садовському тривалий час залишати її у репертуарі. Натомість українська критика не сприйняла нехитрий мелодраматичний сюжет біблійної тематики та його постановку «як своєрідного видовища з великою дозою феєричності», якому водночас бракувало «правдоподібності та ефектності виразу» (Василько, 1962, с. 63). Цитований вище дописувач газети «Рада» зневажливо назвав «Суламіф» «єврейською “Вампукою”», тим самим ставлячи під сумнів художню якість спектаклю.

Із п'єсою-казкою «Зачароване коло» Л. Риде-

ля (1912) театр знову ступав на мистецьку територію модернізму, а саме — польського варіанта неоромантизму. Щоправда, судячи з відгуків рецензентів, М. Садовський майже не взяв до уваги «феєричний компонент» п'єси, її, натомість, грали як психологічно-побутову драму з етнографічно-фольклорними вкрапленнями й низкою сценічних ефектів (зокрема поява та зникнення чорта Боруті), без яких неможливо повноцінно втілити казку (Гринишина, 2013, с. 257). Тогочасна критика таке рішення постановника схвалила, зосібно на В. Короліва «Зачароване коло» справило «дуже добре <...> загальне враження»: «багата постановка, прекрасні декорації Бурячка, характерні костюми декого, навіть пишні <...> мелодична і досить інтерна музика Кошиця до танку русалок у першій дії» (Старий, 1912).

У стилістиці окремих образів елементи «казкової фантастики» рядували з «реалістичністю побутової драми» (Чаговець, 1912). Рецензенти гідно оцінили роботу Є. Рибчинського у ролі Лісовика: актор, взявши «спочатку вірний символічний тон», «з успіхом додержав його до останнього моменту» (Mortalis, 1913); Я. Доля «оточила» образ пастушка Мацюся «поетичним серпанком», Є. Хуторна створила «милий» образ Басі (Старий, 1912). Насамперед критики схвалили образ Марини: «Окремо стоїть постать Марини, детально продумана й прекрасно виконана Малиш-Федорець». Рецензентів «Сяйва» особливо припала до душі сцена з першого акту, де Марина–Малиш-Федорець «з глибоким почуттям виливає свої скарги на життя перед лісовим дідом» (Mortalis, 1913). Йому вторував дописувач «Киевской мысли»: «у грі цієї талановитої артистки немає місця трафарету, підробці: навіть у дрібницях вона дає власне — захоплююче, сповнене глибокого творчого підйому» (Новий, 1912).

Втілюючи «Мазепу» Ю. Словацького (1914), М. Садовський вбачав у п'єсі драму сильних почуттів і не мав на меті створювати на кону свого театру «псевдоготичне» видовище. Тож постановник «не захопився зовнішніми ефектами романтичної трагедії, а всю увагу звернув на зміст п'єси, на внутрішню дію, на переживання та думки дійових осіб, на їхні характери, які показувалися у рухові, в боротьбі» (Василько, 1962, с. 83). Однак про відповідний антураж дії він все-таки потурбувався: «звичаї старої Польщі, її аристократичні традиції <...> похмуре життя магнатського палацу» відтворювалися у виставі «історично правильно» (Василько, 1962, с. 83). Крім того, вільне перетрактування стилістики поеми Ю. Словацького дало

можливість М. Садовському та решті виконавців уникнути труднощів з презентацією на кону віршованого тексту — очільник трупі поставив-бо «Мазепу» прозою.

М. Садовський сформував конфліктну колізію вистави насамперед як опозицію образів Мазепи і Збігнева. Мазепа Є. Захарчука — це «золотий ітрогон», легковажний і хитрий, зухвалий і спритний, гідний паж свого сюзерена короля Казимира (С. Паньківський) — інтригана та ловеласа, який вправно ховав недостойні наміри під маскою благочестивого святенника. Збігнев І. Мар'яненка — це мрійник, вірний кодексу лицарства, в чийй душі палке почуття до молодої мачухи не породжувало пристрасть, але налаштувало на служіння прекрасній дамі, гідний син свого батька — Воєводи (М. Садовський) — «гордого і романтичного», «аристократа з голови до ніг» (Гринишина, 2013, с. 254). Вбраний у польський історичний костюм, Воєвода М. Садовського ніби зійшов у виставу просто з полотна Яна Матейка (Сердюк, 1969, с. 80).

Виставі, на жаль, не поталанило з образом Амелії, створеним М. Малиш-Федорець. Дружина Воєводи була чарівливою, благородною та невинною жертвою ревнощів і непорозумінь.

«Камінний господар» Лесі Українки (1914) у театрі М. Садовського істориками цього колективу поцінований як наступна, «після славнозвісного “Ревізора”», «знаменна, етапна вистава» (Василько, 1962, с. 76). По-перше, вона довела, що трупа «здатна грати не лише сцени в шинку з горілкою і гопаком» (Дейч, 1988, с. 98), по-друге, стала втіленням «прекрасної п'єси Лесі Українки, глибоко задуманої і художньо виконаної, яка так оригінально трактує світову тему Дон-Жуана, що скрасила б кожен європейський театр» (Старицька-Черняхівська, 1971, с. 285); по-третє, ця «доволі грамотна постановка» продемонструвала, що М. Садовський «уже почав виводити український театр з натуралістичних заулків селянського побуту, ідеалізованого й омріяного сентиментальними паничами, до художньо-реалістичного перетворення і відбиття на сцені життя інтелігенції і буржуазії і до трактування навіть нелюдських проблем» (Шевченко, 1991, с. 76).

За словами Л. Старицької-Черняхівської, вистава мала «чудові декорації, костюми і деталі, вірні до найменших дрібниць тої епохи» (Старицька-Черняхівська, 1971, с. 285). В. Василько особливо «вдалим і цікавим за планіровою» вважав в оформленні І. Бурячка «внутрішній дворик з фонтаном посередині» з другої дії, а також «печеру над морем і кладовище у Мадриді» (Василько, 1962,

с. 86-87). Попри ретельну розробку і підготовку, малоцікавими виявилися масові сцени вистави, в яких брали участь студенти М. Старицької з Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка. До того ж, досвідчений режисер російського театру Г. Матковський не зміг утворити акторський ансамбль вистави, де центральною, попри авторський задум, виявилася постать Командора (М. Садовський). Якщо досвідчений І. Мар'яненко у ролі Дон Жуана зміг стати йому до пари, то обидва провідні жіночі характери (Донна Анна — М. Малиш-Федорець і Долорес — Є. Хуторна) були відсунуті на маргінес.

Тогочасна критика сприйняла виставу більш позитивно, ніж глядацька зала. Чутливий до її настроїв, М. Садовський після кількох показів зняв «Камінного господаря» Лесі Українки з репертуару.

Драматична поема «Гетьман Дорошенко» (1911) та етюд «Останній сніп» (1920) Л. Старицької-Черняхівської, а також «Бояриня» Лесі Українки (1920) є прикладами створення авторського міфу на ґрунті національної історії. Проте поемі «Гетьман Дорошенко» не судилося залишити помітного сліду в історії театру, оскільки виставу М. Садовського через обвинувачення «чорною сотнею» твору Л. Старицької-Черняхівської у «крамольності» й «мазепинстві» після трьох показів заборонили (Садовський, 1956, с. 184). Натомість етюд «Останній сніп» і поема «Бояриня», представлені 1920 р., коли театр М. Садовського разом із проводом УНР перебували у Кам'янці-Подільському, справляли позитивне враження виключно завдяки актуальності їхньої проблематики, а провідні образи (М. Садовський — Нещадима, Н. Горленко — Оксана) поцінували за їхню «символічну силу» (Маланюк, 1958, с. 7) або навіть за можливість «долучитися до сторінок рідної історії» (Барабан, 2005, с. 141).

Висновки. Обмежений рамками статті, короткий огляд вистав за міфопоетичною драмою у театрі М. Садовського дає підстави стверджувати, що вона була представлена тут в її типологічній розмаїтості. Проте поява того чи іншого твору у репертуарі здебільшого спричинена не особливостями його міфопоетичної природи, а, натомість, актуальністю проблематики та відповідністю стилістики романтичній традиції українського театру, вподобаної його публікою. Однак ретельна обробка і художньо повноцінна презентація зразків української, польської та єврейської міфопоетичної драми на кону театру М. Садовського у 1900–1910-х рр. беззаперечно сприяла ідейно-естетичному поступу національного сценічного мистецтва загалом.

Джерела та література:

- Барабан, Л. (2005). Микола Садовський і його театр періоду УНР. *Мистецтвознавство України*. Вип. 5. С. 135-144.
- Василько, В. (1962). *Микола Садовський та його театр*. Київ: Мистецтво. 195 с.
- Веселовська, Г. (2007). *Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр.* Київ: Гнозис. 327 с.
- Гринишина, М. (2013). *Театральна культура рубежу XIX – XX століть: Реалізм. Дискурс*. Київ: Фенікс. 343 с.
- Дейч, А. (1988). *По ступеням времени*. Київ: Мистецтво. 232 с.
- Элиаде, М. (2005). *Аспекты мифа*. Москва: Академический проспект. 224 с.
- Ищук-Фадеева, Н. (1993). *Типология драмы в историческом развитии*. Учебное пособие. Тверь: Изд-во ТВУ. 62 с.
- Лисенко, О. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського. *Спогади про Миколу Садовського*: зб. статей. (1981). Київ: Мистецтво. С. 95-108.
- Маланюк, Є. Літературна перлина: передмова. *Старицька-Черняхівська Л. Останній сніп. Народна драма*. (1958). Нью-Йорк: Український народний університет. С. 3-5.
- Мелетинский, Е. (1998). Миф и XX век. *Выбранные статьи. Воспоминания*. Москва: РГГУ. С. 420-427.
- Мелетинский, Е. (2006). *Поэтика мифа*. Москва: Восточная литература. 407 с.
- Молодий театр. Генеза, завдання, шляхи: статті, спомини, матеріали* (1991). Упоряд. М. Лабінський. Київ: Мистецтво. 320 с.
- Новый (1912, 19.XI). «Зачароване коло». *Киевская мысль*.
- Садовський, М. (1956). *Мої театральні згадки*. Київ: Мистецтво. 187 с.
- Сердюк, Л. Лесь Курбас і традиції театру корифеїв. *Лесь Курбас: Спогади сучасників* (1969). Київ: Мистецтво. 359 с.
- Старий, В. (1912, 15. XI). «Зачароване коло», драматична казка Л. Риделя. *Рада*.
- Старицька-Черняхівська, Л. Про першу і другу прем'єри «Камінного господаря». *Лесь Українка: публікації, статті, дослідження*: у 3-х вип. (1971-1973). Вип. 3. Київ: Наукова думка. 431 с.
- Чаговець, Вс. (1912, 15. XI). Театр Садовського. «Заколдованный круг». Драматическая сказка Люциана Риделя. *Киевская мысль*.
- Фидлер, Л. (1993). Пересекайте рвы, засыпайте границы. *Современная западная культурология: самонаблюдение дискурса*. Москва: Ad Marginem. С. 462-518.
- Mortalis. (1913). Вистава «Зачарованого кола» в театрі М. Садовського. *Сяйво*, 1. С. 131-135.

References

- Aliade, M. (2005). *Aspekty mifa* [Aspects of myth]. Moscow: Academic Avenue. 224 p. [in russian]
- Baraban, L. (2005). Mykola Sadoski i yogo teatr periody UNR [Mykola Sadoski and his theater of the UNR period]. In: *Ukrainian Art Studies*. Vol. 5. Pp. 135-144. [in Ukrainian]
- Deutsch, A. (1988). *Po stypenyam vremeni* [By degrees of time]. Kyiv: Mystetstvo. 232 p. [in russian]
- Ischuk-Fadeeva, N. (1993). *Tipologiya dramy v istoricheskom razvitii* [Typology of drama in its historical development]. Tver': TVU Press. 62 p. [in russian]
- Fidler, L. (1993). Peresekaite rvy, zasypaite granitsi [Cross the ditches, fill in the borders]. In: *Sovremennaya zapadnaya kulturologiya: samoubiystvo diskursa* [Modern Western Culturology: Suicide of the Discourse]. Moscow: Ad Marginem. Pp. 462-518. [in russian]
- Grynshyna, M. (2013). *Teatralna kultura rubezhy 19-20 stolit'*. Realism. Discourse. [Theater culture of the turn of the 19th and 20th centuries. Realism. Discourse]. Kyiv: Fenix. 343 p. [in Ukrainian]
- Lysenko, O. Opera M. Lysenka «Eneida» v Theatry Mykoly Sadovskogo [M. Lysenko's «Aeneid» in M. Sadovskiy's Theater]. In: *Spogady pro Mykolu Sadovskogo* [Memories of Mykola Sadovskiy]: collection of articles. (1981). Kyiv: Mystetstvo. Pp. 95-108. [in Ukrainian]
- Malaniuk, E. Literaturna perlyna [Literary pearl]: Foreword. In: Staritska-Cherniakhivska, L. *Ostsanni snip. Narodna drama* [The last sheaf. Folk drama]. (1958). New York: Ukrainian National University. Pp. 3-5. [in Ukrainian]
- Meletinskyi, E. (1998). Mif i XX vek. [Myth and the 20th century]. In: *Vybrannyye statyi. Vospominaniya* [Selected articles. Memoirs]. Moscow: RGGU. Pp. 420-427. [in russian]
- Meletinskyi, E. (2006). *Poetika mifa* [Poetics of Myth]. Moscow: Eastern Literature. 407 p. [in russian]
- Molodyi Teatr: geneza, zavdannya, shlyakhi [Young Theater: genesis, tasks, ways]. *Collected articles, memoirs, materials* (1991). Kyiv: Mystetstvo. 320 p. [in Ukrainian]
- Mortalis (1913). Vystava «Zacharovanogo kola» v teatre M. Sadovskogo [Performance of «Enchanted Circle» in M. Sadovskiy's theater]. *Syaivo*, 1. S.131-135. [in Ukrainian]
- Novy (1912, November 19). «Zacharovane kolo» [«Enchanted Circle»]. *Kyiv Thought*. [in russian]
- Sadovskiy, M. (1956). *Moi teatralni zgadki* [My theatrical memoirs]. Kyiv: Mistetstvo. 187 p. [in Ukrainian]
- Serdyuk, L. (1969). Les Kurbas i traditchii teatru koryfeiv

- [Les Kurbas and the traditions of the theater of luminaries]. In: *Les Kurbas. Spogady suchasnikiv* [Les Kurbas. Memoirs of contemporaries]. Kyiv: Mystetstvo. 359 p. [in Ukrainian]
- Staryi, V. (1912, November, 19). «Zacharovane kolo». Dramatychna kazka Ridelya [«Enchanted circle». Ridel's dramatic fairy tale]. *Rada*. [in Ukrainian]
- Staritska-Cherniakhivska, L. Pro pershu i drugu premieri «Kaminnogo gospodarya» [About first and second premieres of «Stone master»]. In: *Lesya Ukrainka: publikatsii, statii, doslidzhennya: v 3 v.* [Lesya Ukrainka: publications, articles, studies]. (1971-1973). V. 3. Kyiv: Naykova dumka. 431 p. [in Ukrainian]
- Chagovets', Vs. (1912, November 15). Teatr Sadovskogo. «Zakoldovannyi Krug». Dramaticheskaya skazka Lusiana Ridelya [Sadovski's Theater. «Enchanted Circle». Lusian Ridel's dramatic fairy tale]. *Kiev thought*. [in Ukrainian]
- Vasyl'ko, V. (1962). *Mykola Sadovskiy ta yogo teatr* [Mykola Sadovskyi and his Theater]. Kyiv: Mystetstvo. 187 p. [in Ukrainian]
- Veselovska, G. (2007). *Teatralni perechrestya Kieva 1900-1910-h rokiv* [Kiev theater crossroads of 1900-1910]. Kyiv: Gnosis. 327 p. [in Ukrainian]

Maryna Grynshyna, Iryna Ivashchenko

Miphopoetical of dram as vector of repertoire politics of Mykola Sadovskyi Theatre

Abstract. The article examines mythopoetic drama as one of the aesthetic and artistic vectors of the repertory policy of Mykola Sadovkyi's first stationary Ukrainian theater. On the basis of clarifying the special nature of mythologism as the method of the author's mastering of reality, genre and stylistic innovations related to stage interpretations of Ukrainian, Polish and Jewish mythopoetic dramatic texts at the Theater of Mykola Sadovskyi are determined.

Keywords: repertory policy, mythopoetic drama, mythologism, modernism, stage innovation.

Захарченко Анатолій Іванович,
заслужений діяч мистецтв України, доцент
другої кафедри акторського мистецтва та
режисури драми. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

Anatolii Zakharchenko,
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor
of the Second Department of Acting and Drama
Directing. Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi
University of Theater, Cinema and Television, Kyiv

ЗНАЧЕННЯ ТЕМПО-РИТМУ У ДРАМАТИЧНІЙ ВИСТАВІ

Анотація. Стаття присвячена вивченню, осмисленню та практичному оволодінню важливої театральної категорії темпо-ритму вистави. Матеріал статті ґрунтується на попередньому висвітленні загальних питань про темпо-ритм, що були опубліковані у Науковому віснику КНУТКІТ імені І.К. Карпенка-Карого за 2018 рік (випуск 23). Стаття є логічним продовженням висвітлення даної теми стосовно зміщення акценту на проблеми оволодіння темпо-ритмом вистави. Автор статті вважає, що випускник акторського курсу вищого навчального закладу має вміти не лише продемонструвати професійний рівень у виконанні ролі, а й захистити роль теоретичним обґрунтуванням задуму на рівні сучасної театральної термінології.

Ключові слова: темпо-ритм ролі, темпо-ритм вистави, першорядні події, сценічний вчинок персонажа, основний конфлікт п'єси.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. На сучасному етапі розвитку театральної педагогіки виникає потреба порівняти уже напрацьовані визначними діячами вітчизняного театру положення по даній темі та узгодити з висновками теоретиків сучасного європейського мистецтва. Подальше висвітлення та обґрунтування проблем театрального терміна темпо-ритм має неоціненне значення у плані формування теоретичних засад створення художнього задуму вистави та його плідної реалізації у театрі й навчальному процесі. Питання вирізнення і визначення різноманітних складових темпо-ритму не втрачають актуальності й вимагають подальшого дослідження та впровадження у навчальний процес театральних навчальних закладів.

Метою дослідження є спроба проаналізувати й об'єднати зміст різноманітних джерел і конкретизувати висновки та основні положення, що стосуються театральної категорії темпо-ритму вистави у драматичному театрі.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Основний пласт теоретичних висновків і положень, що стосуються категорії темпо-ритму вистави, розроблений діячами театру на початку та в середині ХХ століття. Невиправданим є те, що сьогодні цій важливій категорії приділяється недостатньо уваги. У статті здійснюється спроба долучити до уже хрестоматійних визначень висновки Леся Курбаса та Патріса Паві (Леся Курбас, 1988; Патріс Паві, 2006).

Виклад основного матеріалу. Поняття темпо-ритму включає в себе досить широке коло визначень і застосувань.

Для того щоб безпосередньо перейти до розгляду питання про темпо-ритм вистави, потрібно розглянути певні джерела та дослідити висновки провідних діячів театру. Нам треба відібрати ті думки, висновки, правила і рекомендації, які дадуть можливість визначитися у межах пошуку з відповіддю на конкретні питання: що таке темпо-ритм вистави, як він формується, з яких струк-

турних елементів складається і як точно втілений темпо-ритм вистави впливає на якість художнього образу постави.

Розглянемо різні за походженням, але цінні для нас визначення темпо-ритму.

Першим, хто почав серйозно вивчати і обґрунтовувати питання темпо-ритму в широкому розумінні його сприйняття і застосування у театральній практиці став К.С. Станіславський. Це зовсім не означає, що питання темпо-ритму не цікавило В.Е. Мейерхольда, О.С. Курбаса чи інших діячів театру, але все ж треба віддати належне К. С. Станіславському в тому, що саме він почав ґрунтовне вивчення та подальшу популяризацію освоєння й оволодіння цим важливим театральним засобом організації сценічної дії.

Термін темпо-ритм К.С. Станіславський запозичив з теорії музики. Оскільки вистава, як і симфонія, має перебіг у часі та являє собою упорядковану структуру об'єднаних творчим завданням окремих частин, що доповнюють і формують певну художню цілісність твору, темпо-ритм виконує функцію організації і реалізації всіх прагнень виконавців до визначеної мистецької мети. Темпо-ритм утримує всі складові частини вистави в стані гармонійного співвідношення засобів виразності, художнього змісту подій, взаємодії дійових осіб в упорядкованому розгортанні у часі та просторі, а також, що дуже важливо, структурує процес художнього висловлювання.

У творчому процесі виховання майбутніх акторів рекомендації К.С. Станіславського щодо цілої низки визначень, що конкретизують наше розуміння терміна темпо-ритм, дотепер не втратили актуальності. Наведемо декілька цитат цього митця, що є вельми важливими у контексті зазначеної теми. Так, наприклад, К.С. Станіславський вважав, що «У кожної людської пристрасті, стану, переживання свій темпо-ритм. Кожний факт, подія обов'язково мають перебіг у відповідному їм темпо-ритмі» (Станіславський, 1955, с. 152).¹

Виходячи з такого твердження надалі режисер робить висновок: «Темпо-ритм усієї п'єси – це темпо-ритм її наскрізної дії і підтексту» (Станіславський, 1955, с. 164).

Окрім того, К.С. Станіславський наголошує: «Це дає нам право визнати, що темпо-ритм механічно, інтуїтивно або свідомо впливає на наше внутрішнє життя, на наше почуття і переживання. Те ж саме відбувається в процесі творчості на сцені...» І далі: «Правильно реалізований темпо-ритм п'єси

або ролі сам по собі, інтуїтивно, підсвідомо, часто механічно може народити живе почуття актора і створити умови для правильного переживання». Посилаючись на власний досвід, митець стверджує: «На розум безпосередньо впливають слово, текст, думка, уявлення. На волю безпосередньо впливають надзавдання, завдання, наскрізна дія. На почуття безпосередньо впливає темпо-ритм» (Станіславський, 1955, с. 185-187).

Ще раз наголосимо: наведені вище тези К.С. Станіславського мають глибокий зміст і становлять по суті програму для оволодіння темпо-ритмом дії та темпо-ритмом вистави.

Учні та послідовники системи К.С. Станіславського надалі активно розвивали і впроваджували у практику його теоретичні висновки, доводячи, що ритм – рух матерії, притаманний усім явищам природи і рухам живих істот. А однією з найбільш характерних його ознак є повторюваність елементів, розмірність їхнього чергування. На основі цієї розмірності складається вся різноманітність ритмічних співвідношень.

Як естетичній категорії, ритму притаманні свої закономірності, що обумовлені художніми засобами різних мистецтв (рух у танці, звуки в музиці тощо). Таким чином, можна узагальнити, що ритм – це перебіг у часі дії, звуків, почуттів різноманітної тривалості з перервами між ними або вивірена зміна рухів, звуків, почуттів різної інтенсивності.

Чимало практиків театру звертали увагу й на значення акцентування в ритмі, вважаючи, що без визначеного акцентування не може бути чіткості, виразності, до того ж ритм буде нездатним підсилити емоційне забарвлення образу.

Підтвердження знайшла й теза режисера щодо перебігу почуттів різної інтенсивності у певному темпо-ритмі. Тобто йдеться про те, що не лише взаємодія акторів, фізична поведінка виконавців ролей, а й почуття мають народжуватись і мати перебіг у певному темпо-ритмі.

Ґрунтовними і корисними для розгляду теми будуть визначення і рекомендації визначного українського режисера і театального педагога Леся Курбаса. Митець приділяв особливу увагу ритму як структурі, що має відношення як до цілісності вистави, так і до актора – творця сценічного образу. Він зазначав:

З розумінням часу просто виникає розуміння ритму. Ритм – у розумінні музики. Він вживається, правда, у всіх мистецтвах, бо кожний предмет має ритм. Кожна річ є перш за все ритм – у мистецтві тим більше. Тут питання про те, що таке ритм і як це розуміти. Я дам декілька більш точних ви-

¹ Тут і далі переклад автора статті – А.З.

значень, що будуть мати значення для розгляду не тільки значення часу, але й предмету.

Є прекрасне визначення: «ритм – це єдність різнорідностей». А ось таке визначення більш широке: «ритм – це характерна для явищ система наголошеностей».

Перше визначення штовхає нас на те, що сприймання мистецького твору, себто сприймання ритму явища, має в основі певну єдність. Друге визначення більш аналітичне, дає картину, що кожний предмет має різну акцентованість... (Курбас, 1988, с. 161).

Визначення ритму в доробках Леся Курбаса багато в чому збігаються з наведеними висновками і формулюваннями П. Паві.

Європейські театрознавці й діячі театру розглядають ритм як одну із важливих проблем теорії та практики. Почнемо з розгляду сучасних поглядів і уявлень на проблеми ритму у мистецтві в широкому розумінні терміна темпо-ритм. Звернемось за довідкою до автора *Словника театру*, професора Сорбони Патріса Паві. Він, зокрема, зазначає:

Кожен актор, кожен режисер інтуїтивно відчуває значення ритму у вокальній та жестовій підготовці спектаклю, а також у ході вистави. Поняття ритму – давно відомий семіологічний інструмент прочитання драматичного тексту чи опису вистави. Та проте, коли ритм стає визначальним фактором формування фабули, розгортання подій і сценічних знаків, творення сенсу тощо, його теоретичні засади дають підставу для творчих пошуків. Теоретичні й практичні дослідження ритму виникають у період епістемологічного розриву: після «імперіалізму» візуальності, простору і сценічного знака всередині постави, задуманої в плані візуалізації сенсу, ми приходимо (і теоретично, і практично) до пошуку абсолютно іншої парадигми театральної репрезентації слухових і часових образів, означальної послідовності, тобто ритмічної структурованості (Паві, 2006, с. 380-381).

Узагальнюючи, П. Паві визначає:

Теорія ритму виходить за межі літератури й театру. Вона спирається (у переважній більшості досліджень) на фізіологічні принципи: ритм серця, ритм дихання і ритм м'язів чи вплив пір року і циклів місяця тощо. Не входячи в «хащі» згаданих ритмів, просто нагадаємо, що їхня динаміка зазвичай подвійна: вдихання/видихання, сильна (маркована) дія/слабка (немаркована) дія. Щодо театральної дії, то (принаймні в класичній драматургії) вже сама схема отримує функціональну цінність: піднесення/спадання дій, зав'язка/розв'язка, почуття/катарсис і т. д. Практика режисерів, як,

наприклад, Мнушкіної («Річард III») і «Генріх IV») часто полягає в пошуку (натхнення акторів, чергування пауз і вокально-жестових вибухів) згаданої вище двоякої ритмічної схеми для розірвання текстуральної лінійності й недопущення ідентифікації тексту психологічними особливостями індивідуума (Паві, 2006, с. 382).

Особливо цінним є визначення П. Паві поняття ритму у виставі: «Місце ритму – на всіх рівнях вистави, а не в одному плані розвитку спектаклю в часі і просторі» (Паві, 2006, с. 383).

Про загальний ритм вистави Паві стверджує:

У середині розповідного кадру з ритмізацією фабули, всередині «електроструму», що поєднує різні матеріали вистави, описані у Ж. Гонцля, організуються ритми, властиві усім сценічним системам (освітлення, жести, музика, костюми тощо). Кожна сценічна система розвивається за власним ритмом. Ієрархія між цими системами є, власне кажучи, опрацюванням композиції постави (логічної й розповідної), яке здійснює глядач (Паві, 2006, с. 383).

І як загальний висновок про ритм П. Паві визначає:

Таким чином, ритм потрапляє (в сучасній теорії та практиці) на рівень глобальної структури і процесу сценічного висловлювання. Ризик немалий, особливо коли ритм починає поширюватися на глобальну структуру процесу висловлювання в поставі й завдяки поставі стає такою ж загальною нечіткою категорією, якою є категорія «структури». Проте в іншому випадку ми нічого б не знали про намагання обійтися без теорії, основаної на структурі як закритої остаточної візуалізації сенсу; про намагання, окрім цього, зробити з ритму місце й час творчо-рецептивної практики постави (Паві, 2006, с. 384).

Для подальшого визначення структурних складових темпо-ритму вистави нам слід розглянути питання, що стосуються сценічного вчинку дійової особи п'єси. І тут, на наш погляд, необхідно, передусім, звернути увагу на термінологічне визначення сценічного вчинку персонажа. Чим відрізняється категорія вчинку в психологічній науці від сценічного вчинку у театральній виставі? У психології вчинок розглядається як основний засіб реалізації особистості у реальному життєвому процесі. У театрі вчинок здійснюється актором у площині вимислу в контексті обставин і завдань, що впливають на розвиток сценічного характеру. В реальному житті особистість може здійснити несподіваний вчинок, тобто спонтанно, під впливом емоцій. Також у певних життєвих ситуаціях вчинок

людини може мати ознаки ірраціональності. В театральній поставі вчинки дійових осіб визначені за-здалегідь, підготовлені й виправдані необхідністю визначеного розвитку наскрізної дії ролі.

Тож звернімося за визначенням до психологічної науки:

Вчинок – свідомо дія, оцінювана як акт морального самовизначення людини, у якому вона утверджує себе як особистість – у своєму ставленні до іншої людини, до себе самої, групи або суспільства, до природи в цілому. Вчинок – основна одиниця соціальної поведінки. У ньому проявляється і формується особистість людини.

Реалізації вчинку передують внутрішній план дії, у якому представлений свідомо вироблений намір, є прогноз очікуваного результату та його наслідків.

Вчинок може бути виражений: 1) дією або бездіяльністю; 2) позицією, вираженою в словах; 3) ставленням до чого-небудь, що проявляється в жесті, погляді, тоні мовлення, смислово підтексті; 4) дією, спрямованою на подолання фізичних перешкод та пошук істини (Шапар, 2007, с. 67).

Як бачимо, питанню вчинку особистості у психологічній науці надається особлива увага, ця категорія є ключовою у розумінні діяльності та поведінки особистості:

Людська поведінка, що складається із вчинків, розв'язує дійсні конфлікти життя. Щоб це було можливим, самі вчинки слід тлумачити як активні фактори, або «локомотиви», поведінки. Проблема вибору і прийняття рішення стає в сучасній науковій психології однією з найважливіших проблем. Водночас дедалі впевненіше вчинок стає центральним осередком психології. Те, що робить людина, її поведінка, вчинки не можна пояснити ні своєрідною сукупністю елементів, ні шаровим (навіть – антагоністичним) характером психіки. Аналіз вчинку, його рушійних сил передбачає велику сукупність позицій дослідження цього предмета. Наукове розкриття психіки має включати в себе аспекти вікові та індивідуальні, історичні та ситуативні. Тільки повне коло таких аспектів допоможе дослідницькому погляду психолога наблизитися до осягнення справжньої психологічної природи людини (*Основи Психології*, 1996, с. 178).

Маючи висновки психології і рекомендації низки діячів театру, розглянемо, з яких складових і в який спосіб формується темпо-ритм вистави. Насамперед нас цікавитимуть події першого ряду та сценічні вчинки персонажів. Основний конфлікт п'єси вирішується та реалізується в подіях першого ряду, тобто в тих, де розгортається наскрізна дія п'єси. Події другорядні створюють певне художнє

тло, що надає першорядним подіям більшої виразності та значущості. Також діє закон контрасту, що розвиває і утримує сюжет у межах заданої автором теми твору. Другорядні події не мають емоційно та змістовно домінувати над подіями першого ряду. Напруження взаємодії в руслі наскрізної дії має час від часу послаблюватись в одних подіях і підсилюватись в інших.

За приклад розглянемо, як можна визначити та організувати темпо-ритм вистави у комедії П'єра Огюстена Бомарше «Шалений день, або Одруження Фігаро». Написана наприкінці XVIII століття комедія не втрачає актуальності й привабливості свого ідейного змісту та вишуканої форми завдяки блискуче виписаним характерам дійових осіб і неймовірно цікаво сконструйованим сценічним подіям.

Початковою першорядною подією, де основний конфлікт комедії набуває реального змісту, є сцена, коли граф Альмавіва робить пропозиції камеристці своєї дружини (сцени 8-9, 1 дія) (Бомарше, 2010, с. 145-148). У сцені задіяні граф, Сюзанна, Керубіно і вчитель музики Базиль. У цій події граф пропонує Сюзанні стати коханкою на дуже вигідних, з його точки зору, умовах. Дію очолює граф. Подію можна визначити дієсловом – «зваба». Пропозиція графа набуває значення вчинку, адже граф одружений і його дії ніщо інше, як зрада. Конфлікт у події відбувається в площині морально-етичних стосунків. Сценічне завдання виконавця ролі графа – схилити Сюзанну до інтимних стосунків, використовуючи певні заохочення. Граф не вдається до грубого тиску і залякування, він упевнений у привабливості своєї пропозиції й має надію на успіх любовного проекту. Сюзанна налякана пропозицією і відмовляється, але так, щоб не розгнівити господаря. Сценічне завдання виконавиці ролі камеристки – м'яко відмовити, але не зіпсувати стосунки з графом у день свого весілля. Присутність у сцені Керубіно, який сховався, надає події комедійного забарвлення і утримує дію у площині визначеного автором жанру, тобто комедії. В результаті взаємодії граф розуміє, що план легкої перемоги не вдався. До того ж, його особиста таємниця стає відомою сторонній людині. Тож на шляху до мети виникають додаткові труднощі.

Як можна вибудувати і організувати темпо-ритм визначеної події? Є точний спосіб – організувати взаємодію персонажів по лінії реалізації їх сценічних завдань, продиктованих запропонованими обставинами, та використати акторами ті пристосування, які найбільше допоможуть виконанню сценічних завдань. Пам'ятаємо, що темпо-ритм події – це сума

і узгодження темпо-ритмів усіх задіяних персонажів, а не відчутий чи визначений наперед перебіг стосунків і впливів. Тільки справжня, реальна і цілеспрямована боротьба дійових осіб за свої життєві інтереси розкриє темпо-ритм події.

Наступна першорядна подія, в якій основний конфлікт має подальший розвиток, – це картина загального примирення (сцена 10, 1 дія) (Бомарше, 2010, с. 149-152). У цій події, дію якої очолює Фігаро, граф вимушений привселюдно відмовитися від ганебного права «першої ночі». Дії графа нейтралізовані присутністю дружини, і він під тиском громади вимушений відступити. Але цей вчинок показний і нещирий, а по суті, Альмавіва шукає інших способів здійснити свій намір. Емоції у всіх учасників події поки що під контролем, а обставини, що перешкоджають графові оволодіти нареченою Фігаро, стають більш вагомими. Молоду пару підтримують графиня Розіна і більшість мешканців замку. Сцена розвивається в досить спокійній обстановці. І граф, і його опоненти поводяться в допустимих межах стосунків господаря та підлеглих, але уже відчувається накопичення негативних емоцій. У події взаємодіють Фігаро, Сюзанна, Розіна, граф і Керубіно. Виконавцям ролей слід подбати про те, щоб стримувати негативні емоції, а не імітувати небезпеку. Сценічні завдання виконавців ролей графа, Фігаро і Сюзанни уже визначенні й вимагають точної реалізації. Графиня в події, яка розглядається, поки що діє невпевнено, вона не знає про наміри чоловіка. Керубіно не має належної позиції і ваги, тож вплинути на хід події ніяк не може. Він, за народним висловом, «плутається під ногами». Граф починає діяти радикально і готує план нейтралізації Фігаро.

Пам'ятаємо про настанови К.С. Станіславського:

Темпо-ритм потрібен нам не як такий, сам по собі і для себе, а в зв'язку із запропонованими обставинами, що створюють настрій, в зв'язку з внутрішньою сутністю, яку темпо-ритм завжди приховує в собі.

Тобто темпо-ритм містить у собі не лише зовнішні ознаки, які безпосередньо впливають на нашу природу, а й внутрішній зміст, який живить почуття. У такому вигляді темпо-ритм зберігається в нашій пам'яті і придатний для творчого застосування (Станіславський, 1955, с. 151).

Наступна подія, в якій основний конфлікт комедії набуває більшого загострення і вводить учасників у стан, який вимагає великих емоційних зусиль у протистоянні, – це сцена графського наскоку на помешкання Розіни, де перебуває Керубіно (сце-

ни 11-20, дія 2) (Бомарше, 2010, с. 163-172). Подію можна характеризувати визначенням – «жорстке дізнання». Дію в події очолює граф. Графиня з Сюзанною готують Керубіно до вечірнього маскараду. За задумом Фігаро, саме паж має вийти вночі в сад на побачення з графом. У цей час Альмавіва раптово повертається з полювання. Відбувається неймовірна за емоційною гостротою сцена. Сценічне завдання виконавиці ролі Розіни – врятувати Керубіно від жорстокої розправи. Граф лютує, він переконаний, що на його очах відбувається зрада дружини. Розіна здійснює відчайдушний вчинок – вона відмовляється підкоритися наказу чоловіка і відчинити кімнату, де перебуває юнак. Виконавиця ролі Сюзанни діє в руслі сценічного завдання Розіни, тобто всіляко допомагає графині витримати шалений тиск Альмавіви. Граф готовий на будь-які дії задля досягнення викриття дружини у зраді. Взаємодія виконавців загострюється максимально: звучать докори, звинувачення і погрози.

Подію вважаємо завершеною тоді, коли вичерпані впливи запропонованих обставин, а стосунки в процесі взаємодії персонажів набувають нових смислових значень. Тобто має відбутися зміна у співвідношенні позицій дійових осіб у протистоянні. Для події характерне здійснення персонажами важливих для розвитку конфлікту вчинків. Виділимо ці вчинки: графиня відмовляється підкоритися наказу чоловіка; Керубіно вистрибує у вікно і тим самим рятує Розіну від безчестя; граф звинувачує дружину у зраді, не маючи на те реальних доказів; графиня віддає ключ від кімнати чоловікові, але бере провину на себе. Зрештою спільними зусиллями Розіни, Керубіно та Сюзанни вдалося уникнути небезпеки, що загрожувала всім. А граф має вибачатись перед дружиною за безпідставну підозру та брутальну поведінку. Йому не вдалося нейтралізувати Розіну у здійсненні свого наміру щодо Сюзанни. Відбулись корінні зміни у стосунках персонажів.

Тобто перед нами розгортається першорядна подія, яка проектується на подальший розвиток основного конфлікту комедії і сюжету п'єси в цілому. Як же має бути організований темпо-ритм розглянутої події? Звернімося до джерела:

Ми завжди сприймаємо людину у площині її діяльності, оцінюємо її за вчинками. Для того щоб зрозуміти людину, ми повинні вивчити умови, в яких вона діяла, зрозуміти її взаємовідносини з довкіллям та впливу останнього на особистість. Тобто визначити ті запропоновані обставини, які зможуть пояснити її вчинки і причини, що зумовили їх. (Ковшов, 1983, с. 86).

Виконавці мають виявити, виокремити і опанувати вчинками персонажів – це та магістральна лінія оволодіння роллю і подальшого її втілення у правильному темпо-ритмі. Темпо-ритм ролі – це темпо-ритм сценічних вчинків дійової особи. Сценічний вчинок готується актором заздалегідь, враховуючи розвиток стосунків дійових осіб та логіку розвитку сценічного характеру у контексті вирішення основного конфлікту п'єси, який творчо реалізується через наскрізну дію вистави.

Наступна першорядна подія – це сцена суду, влаштованого графом Альмавівою з метою заборонити одруження Фігаро з Сюзанною (сцени 14, 15, дія 3) (Бомарше, 2010, с. 189-193). Подію можна означити як сплановане судилище, що по суті є помстою можновладця своїм підданам за непокору. Якщо не вдається отримати бажане за домовленістю, зацікавлена сторона береться за старий і перевірений засіб, а саме використовує адміністративний ресурс. Суд графа Альмавіви цілком залежний від нього. Описана ситуація набуває характеру соціального явища і використовується можновладцями і донині. Сценічне завдання виконавця ролі графа полягає в тому, щоб загнати відповідача в глухий кут, використовуючи обставину неможливості сплати великого грошового боргу, та примусити його виконати зобов'язання перед Марселіною. Завдання виконавця ролі Фігаро – уникнути судового вироку у будь-який спосіб. Справа розглядається у такий спосіб, що не Альмавіва є зацікавленою особою, а економка Марселіна. Внаслідок «важких» комедійних дебатів перемагає можновладець і Фігаро зобов'язаний одружитися з Марселіною. До остаточної перемоги графа – один крок. Весілля молодих людей під загрозою. Оскільки в події велика кількість дійових осіб, обставин і деталей судової справи, темпо-ритм потрібно вибудовувати з урахуванням можливості глядача сприйняти дію і не втратити лінію логіки та послідовності стосунків дійових осіб.

Остання подія, в якій вирішується основний конфлікт комедії Бомарше, – нічне побачення графа Альмавіви і Розіни. Визначити подію можна як вишуканий обман (сцени 4-19, дія 5) (Бомарше, 2010, с. 218-232). Основний конфлікт комедії стосується не лише Сюзанни і Фігаро, з одного боку, та графа – з іншого, а й цілої низки зацікавлених дійових осіб. Конфлікт стосується, можливо, більшою мірою ображеної і зрадженої графині Розіни та її чоловіка. В цій події – розгадка природи основного конфлікту безсмертної комедії. Автор на прикладі стосунків графа і графині стверджує, що, покохавши і одружившись, молоді люди роблять

лише перші кроки у спільному існуванні пари. А далі починається важка душевна і моральна робота, спрямована на збереження почуттів і симпатій. Вміння підтримувати кохання впродовж років можна назвати мистецтвом взаєморозуміння і взаємодопомоги у непростих колізіях людських почуттів.

Вчинок, який остаточно руйнує задум графа Альмавіви щодо молодої дівчини, здійснює не Фігаро, не Сюзанна і не будь-хто інший, а саме графиня Розіна. Вона перевдягається у вбрання своєї камеристки і виходить у сад на побачення до чоловіка. Граф не підозрює про підміну і спілкується з дружиною як з бажаною коханкою. Їх спілкування розкриває глибинні причини охолодження почуттів подружжя і відкриває можливості для подальших щирих стосунків. В результаті тих змін у відносинах дійових осіб, які відбулися у події, – кожен отримав своє: Фігаро молоду дружину, а графиня Розіна повернула чоловіка.

При визначенні й формуванні темпо-ритму останньої першорядної події слід звернути увагу на велику кількість сцен і персонажів, що задіяні у протистоянні. Кожна дійова особа має свою мотивацію поведінки. Є небезпека втрати індивідуальних рис сприйняття та реакцій на факти, а з тим і виникнення «загального» для всіх виконавців темпо-ритму невизначеності та очікування.

Важливо також пам'ятати, що єдиний для всіх виконавців об'єкт і обов'язкова для всіх людей оцінка подій зовсім не означають однакового сприйняття події, однакових реакцій на неї, а отже й одного темпо-ритму для всіх учасників народної сцени. Навпаки, оцінка конкретної події породжує множинність різних реакцій, а багатогранність індивідуальних темпо-ритмів виступає основою художнього правдивого вирішення народної сцени.

Кінцевою творчою метою театрального педагога – є створення дипломної вистави, що максимально відобразить художній зміст драматургічного твору у цікавій театральній формі, в якій студенти зможуть повноцінно зреалізувати свої здібності та майстерність, а отже – створити художні образи. Такі художні образи, що передбачають перевтілення, а не показ чи демонстрацію.

Отже, можна підсумувати, що майбутній режисер чи актор театру має отримати в процесі навчання чітке розуміння всіх аспектів терміна темпо-ритм та навчитись користуватися ним. Адже темпо-ритм сценічної дії, темпо-ритм ролі та темпо-ритм вистави – поняття взаємопов'язані, але мають свої конкретні визначення та координати.

Темпо-ритм сценічної дії вибудовується в спосіб посилення та послаблення напружень у різних

частинах дієвої структури шляхом узгодження і організації взаємин дійових осіб.

Темпо-ритм ролі – це, насамперед, організація послідовності та емоційного наповнення сценічних вчинків персонажа п'єси.

Темпо-ритм вистави – це складна структура, що організовує перебіг сценічних подій у певному емоційному та змістовному напрямках. А темпо-ритм події визначається множинністю темпо-ритмів дійових осіб, що взаємодіють у визначених запропонованих обставинах. Отже, темпо-ритм вистави передусім вибудовує перебіг сценічних подій та об'єднує і підпорядковує всі складові вистави, включаючи освітлення, музику, зміну костюмів та оформлення.

Не все в практичній роботі над роллю і тим більше над виставою вдається реалізувати з першого разу. Як правило, виникає низка проблем. Одна з них – студент не справляється з реалізацією конкретного сценічного вчинку, бракує гостроти чи емоційного наповнення. В такому разі потрібно «послабити» увагу педагога до даної проблеми і повторити ретельний розгляд обставин, уточнивши сценічне завдання, що має забезпечити більш вагому мотивацію дії студента. Інша проблема – конфлікт у події недостатньо напружений чи непереконливий. Не слід рекомендувати студентам діяти швидше чи наполегливіше. Результат таких настанов може спричинити небажані наслідки. В цьому разі краще ретельніше структурувати сценічну подію і, можливо, змінити домінуючу обставину. Найчастіше поглиблення мотиваційних моментів призводить до бажаного результату.

Для студента, що виконує роль у виставі, першорядним завданням буде реалізація уже освоєної взаємодії по лінії наскрізної дії, що включає в себе сценічні завдання та пристосування. Наступний етап – це фіксація змісту вдалого творчого акту. А за умов подальшого відтворення всієї партитури фізичної дії можливе й оживлення емоцій, відновлення почуттів сценічного образу.

Як музикант чи співак користується музичною партитурою, де зафіксована кожна нота, так і актор має вміння створити партитуру ролі й користуватися нею.

Висновки. Категорія темпо-ритм вистави надзвичайно насичена різноманітним змістом і багатогранністю складових. Потрібно наголосити, що темпо-ритм вистави не обмежується визначенням координат розвитку сценічного задуму у часі й просторі. Темпо-ритм вистави більш складна художня структура, що об'єднує і узгоджує темпо-ритми всіх складових спектаклю. Він визначає

зміст музичного оформлення, що в свою чергу підсилює або виокремлює як поведінку актора на сцені, так і зміну емоційного насичення подій. Також передбачає зміну костюмів персонажів, залежно від вимог побудови візуального ряду вистави, формує систему освітлення, що допомагає створювати і підтримувати необхідну атмосферу певних частин вистави. Проблеми визначення та організації темпо-ритму вистави будуть актуальними доки й існуватиме театр.

Джерела та література

- Бомарше, П. (2010). *Комедії*. Харків: Фоліо. 317 с.
- Ковшов, Н. (1983). *Уроки М. Н. Кедрова*. Москва: Искусство. 180 с.
- Курбас, Лесь (1988). *Березиль*. Київ: Дніпро. 515 с.
- Новицкая, Л. (1984). *Уроки вдохновения*. Москва: ВТО. 380 с.
- Основи психології*. (1996). За заг. ред. Киричука О.В. та Роменця В.А. Київ: Либідь. 630 с.
- Паві, Патріс (2006). *Словник театру*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. 639 с.
- Попов, А. (1980). *Творческое наследие*. Москва: ВТО. 479 с.
- Станиславский, К. (1955). / *К.С. Станиславский*. Собр. соч. : в 8-ми томах. Москва: Гос. изд-во «Искусство». Т. 3. 500 с.
- Топорков, В. (1950). *К.С. Станиславский на репетиции*. Москва: Гос. изд-во «Искусство». 190 с.
- Шапар, В. (2007). *Сучасний тлумачний психологічний словник*. Харків: Прапор. 639 с.

References

- Beaumarchais, P. (2010). *Comedii* [Comedies]. Hharkiv: Folio. 317 p. [in Ukrainian]
- Kovshov, N. (1983). *Uroky M.N. Kedrova* [Lessons of MN Kedrova]. Moskva: Iskysstvo. 180 p. [in russian]
- Kurbas, Les (1988). *Beresil* [Berezil]. Kyiv: Dnipro. 515 p. [in Ukrainian]
- Novitskaya, L. (1984) *Uroky vdokhnovenyia* [Lessons of inspiration]. Moskva: WTO. 1984. 380 p. [in russian]
- Osnovi psihologii* [Basics of psychology] (1996). Za zag. red. O. V. Kyrychuk, V. A. Roments. Kyiv: Lybid. 630 s. [in Ukrainian]
- Pavy, Patrice (2006). *Slovnyk teatru* [Theater dictionary]. Publishing Center of Ivan Franko LNU. 639 p. [in Ukrainian]
- Popov, A. (1980). *Tvorcheskoe nasledie* [Creative heritage]. Moskva: WTO. 479 p. [in russian]
- Shapar, V. (2007). *Suchasniy tлумachniy psihologichniy slovník* [Modern interpretive psychological dictionary]. Hharkiv: Flag. 639 p. [in Ukrainian]

Stanislavskyi, K. (1955). *Sobranie sochineniy v 8 tomah* [Collection composed in 8 volumes]. Moskva: Gos. izd-vo «Art». T. 3. 500 p. [in russian]

Toporkov, V. (1950). *K.S. Stanislavskiy na repetitsii* [K.S. Stanislavskyi at rehearsal]. Moskva: Gos. izd-vo «Art». 190 p. [in russian]

Anatolii Zakharchenko

A value of tempo-rhythm in dramatic presentation

Abstract. The article is devoted to the study, understanding and practical mastering of the important theatrical category of tempo-rhythm of the performance. The material of the article is based on the preliminary coverage of general questions about tempo-rhythm, which were published in the Scientific Bulletin of the KNUTK and TV named I.K. Karpenko-Karyi for 2018 (issue 23). The article is a logical continuation of the coverage of this topic in relation to accent the emphasis to the problems of mastering the tempo and rhythm of the performance. The author of the article believes that a graduate of an acting course of a higher educational institution should be able not only to demonstrate a professional level in performing a role, but also to defend the role with a theoretical justification of the idea at the level of modern theatrical terminology.

Keywords: tempo-rhythm of the role, tempo-rhythm of the performance, primary events, stage action of the character, main conflict of the play.

Сільченко Тетяна Іванівна,
заслужена артистка України, доцент, кафедра
мистецтва театру ляльок. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення імені
І.К. Карпенка-Карого, Київ

Tetiana Silchenko,
Honored artist of Ukraine, Associate Professor,
Department of puppet theater art. Kyiv National
I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv

ЖЕСТ У ПЛАСТИЦІ РУК ЯК ПРИЙОМ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ В КОНТЕКСТІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Анотація. В статті зроблено спробу виокремити характерні ознаки і основні типи жестових рухів через їх символічне і метафоричне значення в історичному аспекті, виділити і описати особливості виразності пластики руки в контексті образотворчого мистецтва. Досліджується шлях виникнення жесту в пластиці рук як засобу невербальної комунікації та елементу знакової системи до використання його як прийому художньої виразності в контексті образотворчого мистецтва.

Ключові слова: пластика руки, жест, символ, метафора, образотворче мистецтво, художня виразність, невербальна комунікація.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Жести в пластиці рук, що є засобом невербальної комунікації, не лише справляють суттєве емоційне враження на глядача, закладене на підсвідомому рівні сприйняття, а й передають особливий зміст. Пластичний нарратив несе смислове навантаження, виражене через символи, метафори, алегорії та інтуїтивно доступні знаки.

Чимала роль у створенні художнього образу належить пластичним жестам рук, що в процесі становлення і розвитку образотворчого мистецтва склалися в певну знакову систему. Спеціальної систематизації жестів у пластиці рук немає, а жести рук, що потрапляли в сферу уваги дослідників, розглядалися ними або як засіб невербальної комунікації, або ж у тісному зв'язку з мовою. Жест руки як елемент знакової системи в контексті образотворчого мистецтва і як прийом художньої виразності, не був об'єктом спеціального вивчення.

Жести в пластиці рук, що знайшли відображення в творах мистецтва, вимагають вивчення, поглибленого дослідження, систематизації та виокремлення їх в окрему типологію, що є важли-

вим для мистецтвознавства, сценічного мистецтва та інших наук. Це перша спроба дослідити зв'язок між походженням жесту в пластиці рук, як елементу знакової системи, та використанням його як прийому художньої виразності, що, власне і актуалізує матеріал цієї статті.

Мета статті. Виокремити основні типи жестів виразної пластики рук і висвітлити їх в історичному аспекті та в контексті образотворчого мистецтва. Дослідити зв'язок між виникненням жесту в пластиці рук як елемента знакової системи і засобу невербальної комунікації та використанням його як прийому художньої виразності.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Жести в пластиці рук були предметом вивчення таких сфер людської діяльності, як риторика, медицина, психологія, мистецтво тощо. Велику роль у дослідженні жесту в семіотиці, кінесіці та як засобу невербальної комунікації відіграли: М. Альбеділь, Дж. Балвер, Т. Бородулькіна, Л. Димскіс, К. Ісупов, Г. Крейдлін, Т. Ніколаєва, А. Піз, Е. Приваліхіна, Н. Смирнова, Н. Чумак, О. Штангаль. Жест руки як елемент знакової системи в історичному

аспекті та в контексті образотворчого мистецтва розглядали: А. Большаков, Г. Бонград-Левін, Ж. Ле Гофф, В. Жаданов, Х. Керлот, О. Крижанівський, Л. Леві-Брюль, М. Матьє, Є. Матюхіна, Х. Ортега-і-Гассет, Р. Свобода, Н. Трюон, Е. Федотова, Л. Франциск, М. Ярмаченко.

Виклад основного матеріалу. В історії культури завжди приділялася велика увага мові тіла і невербальній комунікації. Жест, пластичний рух людини, містить у собі певний смисловий зміст. Будучи символічною формою передачі інформації, стану або почуття, жест є частиною людської комунікації. Театральна енциклопедія дає характеристику жесту – «рух тіла (переважно рух рукою), що супроводжує мову або підміняє її. Жест має рефлекторну або свідому природу. Є одним з найвиразніших засобів у театрі» (*Театральна Енциклопедія*, 1964, с. 679). П. Паві визначає жест (від лат.: *gestus*) «як позицію, рух тіла, здебільшого довільний. Його актор контролює і виконує більш-менш відповідно до значення тексту або абсолютно автономного» (Паві, 2006, с. 161).

Однією з важливих складових жестових рухів є руки, за допомогою яких людина передає основну інформацію, ідею, думку тощо. Жести рук мають символічне значення, і в цьому полягає їх відмінність від рухів фізіологічних. Рука – це не лише активна й значима частина тіла людини, яку М. Альбеділь характеризує як «природний досконалий біологічний інструмент», «орган нашого тіла, що “говорить” та засіб вираження почуттів, знак дії» (Альбеділь, 2013, с. 155), а й певний красномовний і багатомірний символ, який є «майже бездонною смисловою глибиною, яку практично неможливо вичерпати якоюсь однією жорстко фіксованою інтерпретацією; значною мірою вона залежить від мінливого культурного контексту» (Альбеділь, 2013, с. 171).

У сприйнятті давньої людини більшість зображень пов'язується з релігійними уявленнями і має магічний, ритуальний характер. Зображення руки наділяється певною символікою у міфології, релігії, культурі, мистецтві, езотеричних навчаннях. Семантичне поле різноманітних значень, пов'язаних з руками, на думку вчених, почало складатися за часів палеоліту. На думку М. Альбеділь, перші зображення руки були частиною давньої мови жестів, згодом вони набули символічного значення, їх почали сприймати, як новий умовний сенс (Альбеділь, 2013, с. 172). Серед багатьох тлумачень історичних зображень руки нам найближче за все розуміння цих зображень, власне, як знак присутності людини в світі, що можна символічно трактувати

як прояв людського «Я» у земному існуванні. Цю думку підтверджує В. Жаданов: «Ці зображення уособлювали якусь духовну ідею, а їх символіка характеризувала вміння людини узагальнювати те чи інше явище» (Жаданов, 2006, с. 13).

Основою жесту як метафори є архаїчне знання. Н. Чумак вважає, що «метафоричний жест як найбільш важливий елемент соматичної мови стає важливим фактором в процесі комунікації, що дозволяє зрозуміти внутрішній світ співрозмовника» (Чумак, 2018, с. 121). Тобто, використовуючи своє тіло і жести рук, первісна людина могла виразити свою гаму почуттів, що в даний момент її наповнюють. «Можна сказати, що мова тіла була природною мовою суспільства. Наслідуючи природу та імітуючи багато природних явищ, людина була зрозумілою своїм одноплемінникам. Спостереження за первісними племенами в Південній Америці та Африці показали, що мова тіла і, в більшості випадків, жестів людей первісної культури майже нічим не відрізняється від аналогічної мови цивілізованої людини». (Чумак, 2018, с. 124). Саме в ступені та інтенсивності висловлювання жестової інформації і полягає їх основна відмінність. Цивілізована людина, перебуваючи в емоційно-збудженому стані, вдається до інтенсивного жестикулювання, «в цей момент можна сказати, що природна первісна мова проривається назовні крізь соціально-культурний прошарок установок» (Чумак, 2018, с. 126).

Цілком можливо, що природну початкову мову тіла було витіснено в підсвідоме і взято під контроль розумом. К. Исупов вважає, що жест давніше слова, оскільки генезис жесту лежить в архаїчній ритуально-магічній практиці, його «пов'язано з образотворчо-номінативною імперативною семантикою праіндоевропейською кореневою системою (найдавніші дієслова з предметно-вказівним значенням; перше слово дитини – «дай!/на! (щось)» (Исупов, 2007, с. 147). «Жестова поведінка людей змінюється в просторі, часі, а також під дією соціальних, економічних та культурних умов, що змінюються» (Крейдлін, 2002, с. 48). І все ж першорядним призначенням жестових рухів є передача душевного стану і внутрішнього світу людини.

Сучасний дослідник невербальної семіотики Г. Крейдлін наголошує, що семіотика жестової мови наявна у різних сферах комунікативного процесу: від символіки професійних жестів до побутової церемоніальної естетики. «Жести – символи поділяються на універсальні для всіх культур і специфічні, зрозумілі лише певній субкультурі як мова прихованої інформації». Людина може передати за

допомогою жестів рук закодовану в універсальних символах інформацію, яка буде зрозумілою всім.

Майже в усіх культурах світу мають однакове трактування наступне розташування рук:

з'єднання рук – союз, шлюб, дружба, лояльність; складені руки – відпочинок, нерухомість; прикриті рукою очі – ганьба, жах; руки, перехрещені в зап'ястях – зв'язані або пов'язані; покладені на щось – перенесення сили та благодаті чи лікування; відкриті руки – блаженство, поблажливність, справедливість; руки, стиснуті в кулак, – загроза, агресія; витягнуті руки – благословення, захист, гостинність; руки, вкладені в інші, – обітниця служби, правою рукою дають обітницю з життєво важливих питань; складені долонями вертикально – споглядання, сприйнятливність; підняті руки – захоплення, богослужіння, молитва, вітання, подив, жах (*Енциклопедія*, 2019, Жест).

Образотворча мова жестів формулюється в культурі Стародавнього Єгипту, де знаковість жестів була тісно пов'язана з ієрогліфічною писемністю. Саме молитовні жести, що зародилися в давньоєгипетському мистецтві, закріпилися і отримали продовження в наступні епохи. Будь-яке зображення, і особливо зображення обряду, уособлювало якусь духовну ідею, а символічний знак характеризував уміння стародавньої людини узагальнювати ті або інші явища.

Поняття «бінарні опозиції» виникає на основі міфологічних і філософських систем.

Основні бінарні опозиції, серед яких було і «праве-ліве», оформилися ще в архаїчну добу, де «праве» символізувало правильну дію (правду), а «ліве» – навпаки. <...> Рука служить знаряддям або караючою силою, є символом верховної влади, чинних законів і порядків в єгипетському, індійському та буддійському релігійному мистецтві. В Єгипті рука Атут була емблемою родності, вона допомогла виходу з тіла бога (творця чоловіків і жінок) первородного, що дає життя (Свобода, 1998, с. 31).

Кардинальних змін жестові рухи отримали в образотворчому мистецтві раннього християнства, де їх відмінною рисою стало духовне наповнення образів. Це стверджує і В. Жаданов: «Саме в цей період відбулася значна трансформація пластики жесту, переосмислення отримало його семантичне значення» (Жаданов, 2006, с. 14).

В іконічних жестах багатьох народів світу перевага надається піднятій правій руці. Цей жест В. Жаданов класифікує в основні типи жестів, описує як жест «могутності і величі» й розглядає його, як метафору величі, могутності та слави. Рух і

пластика цього жесту акцентують на людині, яка жестикулює, і наголошують його значення серед оточення. З часів, коли жест «піднята правиця» отримує своє канонічне закріплення в давньоєгипетському мистецтві, він активно використовується майстрами Стародавньої Греції та Риму, не втрачає своєї значимості в творах образотворчого мистецтва різних періодів історичних культур, а також застосовується і в сучасному мистецтві. Образотворча форма цього жесту трактується скульпторами і художниками не лише як напрямок, рух і привітання, а й як символ влади, могутності, величі, сили (Жаданов, 2006, с. 16).

У багатьох релігіях різних народів звіддавна існує віра, що піднята правиця є символом Бога, а руки королів, релігійних лідерів і чудотворців мають цілющу силу; звідси походить накладання рук у релігійному благословенні, при конфірмації та посвяті в сан. Р. Свобода описує підняту правицю, як символ Бога в християнській Трійці. «Христос сидить по праву руку від Бога, який творить милосердя правою рукою, а справедливий суд – лівою. Відповідно до західної традиції, права рука символізує щирість, відвертість; ліва – подвійність. Правою рукою благословляють, лівою – проклинають» (Свобода, 1998, с. 352).

До іконографічного жесту В. Жаданов відносить і молитовний жест «обидві руки, підняті догори» («Оранта»), що символізує гармонійну єдність з Богом. У ранньохристиянських розписах пластика жесту кистей рук навмисно зображувалася у збільшеній пропорції, наголошуючи значущість їх у молитві до Бога. Виразні руки свідчили про духовну зосередженість та просвітлення. Упродовж Середньовіччя Візантія зберігала і розвивала традиції іконографічних молитовних образів» (Жаданов, 2006, с. 19-20).

Жест «руки, складені долоня в долоню» свідчить про духовні відчуття, а в деяких випадках означає привітання і повагу. Зазвичай такий жест має зображення у фігурах апостолів, янголів, святих або ж простих людей, які стоять перед божим явищем (Жаданов, 2006, с. 21).

У символіці образотворчого мистецтва рука і влада часто ототожнюються, але це всього лише один з аспектів більш широкого і різноманітного символізму жестів.

У східних слов'ян мотив руки простежується в кераміці (глиняних розписах), різьбленні по дереву, іконописі, вишивці. Символіка руки є своєрідним магічним символом: амулетом або ж оберегом, що надає магічну силу та оборону. Скажімо, підняті догори обидві руки втілюють ідею Божої Матері,

її заступництва та захисту. «Особливе значення надається правій руці, яку ще називають «десницею» чи «десною». Її зображення трапляється частіше. Так, благословляючою є рука Ісуса Христа та святого Миколая в розписах глиняних виробів (тарілки, миски, плесканки)» (Ярмоленко, 2015, с. 365-376).

В індуїстській та буддійській традиціях існує мова символів, що включає сотні положень і позицій руки й пальців, представлених у релігійних ритуалах, танцях і театрі.

У психології невербального спілкування загальноприйнятої класифікації жестів немає, але всі їх розподілено на природні (несвідомі, імпульсивні, рефлекторні) і штучні («мова» глухонімих, професійні чи надбані жести тощо).

Жестам притаманні варіативність, обумовлена, насамперед, індивідуальними особливостями людини, і багатофункціональність. Дослідник невербальної поведінки А. Штангль класифікує жести на: жести рук, жести кистей рук, «рухливі руки», жести пальцями (Штангль, 1991). А. Піз впорядковує їх на дії і найбільш поширені жести: жести долонями, жести кистями і руками, жести навколо обличчя (Піз, 2017), бар'єри з рук. Н. Смирнова вербальну і невербальну інформацію в процесі комунікації класифікує так: комунікативні жести, описово-зображувальні, модальні жести (Смирнова, 1972).

Для передачі інформації людина, переважно на підсвідомому рівні, звертається до мови жестів: руку піднято догори – заклик людини звернути на неї увагу, відповіді на запитання; вказівного пальця притиснуто до вуст – прохання присутніх зберігати мовчання. Чимало жестів пізнають і розуміють всі, незалежно від культури, в якій індивідуум зростав і виховувався. Одні жести прийшли з давнини, інші з'явилися кілька років тому.

Л. Леві-Брюль описує, що в певних первісних спільнотах, за певних обставин, застосовується мова жестів. Наприклад, в одному з австралійських племен вдовам після смерті чоловіка забороняється розмовляти впродовж року, але весь цей час вони спілкуються за допомогою мови жестів. Жінки надають перевагу розмові жестами, навіть у тих випадках, коли їх вже ніщо не зобов'язує до заборони, вправно спілкуючись за допомогою знаків: різного положення рук, кистей і ліктів. А деякі продовжують дотримуватися табу тривалий час і після закінчення жалоби. В деяких південних племенах Австралії мовою жестів володіють досконало як жінки, так і чоловіки. Це допомагає чоловікам-туземцям на полюванні: руками вони подають

знаки своїм одноплеменикам, даючи зрозуміти, яку тварину виявлено і в якій позі вона стоїть. У північному австралійському племені є повноцінна мова жестів, яка зрозуміла туземцям усієї півночі Квінсленду і використовується ними в повсякденному житті. В північній Америці мова жестів мала повсюдне поширення: туземці з різних спільнот, не знаючи звукової мови свого співрозмовника, могли розмовляти за допомогою жестів рук і зрозуміти один одного (Леві-Брюль, 1994, с.124-125).

Символічного значення набувають і рухи пальцями. «Розмовляти руками» або ж «пояснювати на пальцях» – поширений фразеологізм, що означає доносити думку максимально зрозумілою до публіки. Про це пише і Л. Леві-Брюль:

насамперед, у мові жестів, як і в словесній мові, живою і реальною єдністю є не ізольований жест або знак, а фраза, більш-менш довга складна сукупність, що виражає нероздільним чином якийсь повний закінчений зміст. Зміст жесту визначається контекстом. <...> Людина, яка говорить мовою жестів, має у своєму розпорядженні у готовому вигляді зорово-рухові асоціації у великій кількості: уявлення про істоти та предмети, з'являючись у її свідомості, одразу ж приводить у дію ці асоціації. Можна сказати, що вона мислить, описуючи предмет (Леві-Брюль, 1994, с. 126-127).

Перші згадки про використання жестів серед людей, як єдиного джерела інформації, відносяться до X–XII століть. Поширення жестової мови територією Європи в цей період відбувається завдяки християнським чернечим орденам. Наміри спілкування такою мовою були різними: використання пальців рук як абетки чи для запам'ятовування проповідей, обмежене спілкування під час служби, пізніше як обітниця мовчання.

Видається цікавим, що систему жестів для спілкування було описано в середньовічній праці *Monasteriales Indicia*, нею користувалися в англо-саксонських монастирях різних християнських орденів, де існувало табу на розмови. В *Monasteriales Indicia* описувалося 127 жестів, з якими чернець контактував упродовж повсякденного життя, більшість з яких позначали людей і предмети (Пріваліхіна, 2019, с. 15-17). Деякі знаки жестової мови збереглися до сьогодні.

Пальцеві жести і знаки, що були поширені серед ченців, покладено в основу «дактильної» мови для глухонімих. У 16 столітті іспанський чернець-бенедиктинець П. де Леон адаптує жестову мову, якою користувалися в монастирях, і на її основі створює офіційну мову жестів для людей з порушенням слуху для комунікації їх у суспільстві.

Х. Бонет, спираючись на попередній досвід ченців, створює особливу зорову систему знаків, що допомагає глухій людині навчатися говорити. Він започатковує «пальцевий алфавіт», де права рука бере участь у зображенні літер. Згодом Ш. де л'Єспе створює у Франції першу державну школу для глухих дітей, яка існує і сьогодні.

Пластичний жест і мова жестів як метафора можуть використовуватися не лише у спілкуванні, а й у психологічній і психотерапевтичній допомозі. Серед сучасних практик психологів і психотерапевтів усяких шкіл і напрямів досить популярні проєктивні, асоціативно-метафоричні, асоціативно-символічні, «О»/«Ох» карти, терапевтичні, психотерапевтичні, метафоричні асоціативні зображення, асоціативні фотографічні карти, метафоричні асоціативні карти тощо.

Одним з важливих і необхідних інструментів у психологічній і психотерапевтичній практиці є метафора. Звернення психологів до метафоричного, образного та символічного є не випадковим. Метафоричні образи досить часто є стимулюючим матеріалом у проєктивній діагностиці, а різні види метафор активно використовуються психологами для консультування, корекції та для рішення діагностичних завдань. Недарма Х. Ортега-і-Гассет наголошує, що «майже вся сучасна психологічна термінологія – це чиста метафора» (Ортега-и-Гассет, 1990, с. 76).

Метафоричні образи, які використовуються в метафоричних асоціативних картах (МАК) як проєктивні стимули, дуже різноманітні, до їх окремих груп належать набори, в яких зображення пов'язане з одним метафоричним образом або темою (малюнки, картинки, фото, колажі, схеми тощо). Існують набори метафоричних карт, на яких зображено людські руки, одна або декілька, що відтворюють дію і стан як окремої людини, так і взаємин різних людей. Серед таких, де руку людини у фіксації певної пластики зображено крупним планом і на ній зроблено своєрідний акцент, відомі німецькі МАК – «ОН» М. Егетмейєра, «MORENA», «ТАНІТІ СОРЕ»; українські МАК – «Сила часу» Н. Вернікової (художник О. Богдан); «Методи» Н. Глотовой (художник В. Меланич); метафоричні асоціативні фотокарти «Антиполярність» А. Поправки тощо.

Останніми роками з'явилися набори метафоричних українських асоціативних карт, які повністю побудовано на пластичному зображенні рук: фотокарти О. Тараріної «Колесо життя» (фотограф О. Сірик), метафоричні фотокарти «Долоні» Т. Ульянової, МАК «Руки» і МАК актуалізації екзистенціального сенсу «Руки Небесні або Земні» Т. Бородулькіної.

Сучасна проєктивна методика Т. Бородулькіної використовується в психотерапевтичних цілях для діагностики і виявлення психологічних проблем і пошуку їх подолання в груповій та індивідуальній роботі з пацієнтами, як-то: старіння і віковий розвиток, особистісна зрілість, проблеми соціалізації, соціального і професійного статусу, проблеми у взаєминах, травматичний досвід, стрес, криза тощо. При підборі зображень враховано як об'єктивні характеристики рук, так і символічні. Візуальним матеріалом для карт стали фотофрагменти наскальних зображень, зразки давньоєгипетського мистецтва, картини відомих художників минулих століть (Бородулькіна, 2017, с. 17-30).

Руки і їх пластичний жест є невід'ємним елементом багатьох мистецтв, що слугують для вираження та передачі глядачеві інформації, емоції, настрою, змісту тощо, він може бути як основним, так і додатковим засобом виразності.

Упродовж тисячоліть жестові рухи знаходять втілення в творах образотворчого мистецтва, являючи собою фіксовані на площині або в об'ємі рухи людського тіла, що передають певний сенс (почуття, стан, ідею) і водночас виражають ставлення автора. Відображення жестових рухів у творах образотворчого мистецтва надає можливість художникові передати ту чи іншу думку (почуття, ідею), загострити увагу на чому-небудь, композиційно організувати простір. «Якщо говорити про жест з погляду його доцільності в мистецтві, – пише В. Жаданов, – то слід розглядати його в різних площинах. Проте, хоч як його тлумачити, потрібно вбачати в ньому процес вираження: в цьому полягає його первинна функція» (Жаданов, 2006, с. 5).

Упродовж різних періодів розвитку мистецтва жести, що містять смислове та емоційно-чуттєве значення і характерні для них пластичні особливості, перетворюються на образотворчі знаки, набувають символічного та метафоричного значення. «Жестові рухи у мистецтві давніх культур визначалися правилами та канонами зображень. Зміна їх пластичних форм об'єднувалася з релігійно-культурними поглядами» (Жаданов, 2006, с. 7).

Особливий інтерес завжди викликав образ руки в образотворчому мистецтві, адже руки – дуже важлива деталь портретної характеристики. Вони, немов друге обличчя, здатні передати багато чого: вік, професію, характер, темперамент, здоров'я, фізичний і духовний стан людини. Насамперед, це канал, яким транслюється імпульс механічної дії, пов'язаний із створенням художнього твору. «Зображення рук, залишені нашими пращурами на

стінах печер, надзвичайно промовисті і виразні, вони надають глядачеві потужного враження, – вважає Є. Матюхіна. – Багато вчених сходяться на думці, що відбитки долонь, укладені в коло, так само, як і хвилеподібні лінії, що наносяться первісними художниками на глиняну поверхню, мали не лише декоративне, а й магічного значення» (Матюхіна, 2018, с. 18).

У первісному суспільстві однією з форм передачі думки були наскельні рельєфні зображення. Перші візуальні згадки наявності образу руки в мистецтві – відбитки долонь, знайдені в багатьох печерах палеоліту. Зокрема, наприклад, і в печері Шове (Гроті Шове), де маємо найдавніші з датованих в Європі наскельні зображення. На єгипетській кераміці додинастичного періоду було відтворено людські фігури з руками, піднятими догори, що ставало втіленням радості. Самі ж руки, виразно передані художником, наче застигли у повному грації і чарівності русі. Зображення руки частіше використовується як символ, який має надзвичайно широкий і різноманітний спектр значень. У давньоєгипетському мистецтві доби фараона-реформатора Ехнатона (період Тель-ель-Амарни, або ж Ель-Амарни) людськими долонями закінчуються сонячні промені зображення центрального божества нового культу, – сонячного диска Атона. І саме ці долоні сприймаються як знак блага, яке приносить бог.

Зображення рук пластично і ритмічно канонізовано: перші чотири пальці мають завжди однакову довжину, а руки не мають органічного зв'язку з тулубом, їх рух зазвичай неприродний і незграбний. У єгипетських статуєток, що символізують жриць або богинь, також досить часто використовується ритуальний жест піднятих у певній пластиці рук.

Упродовж тисячоліть єгипетські художники повторювали ряд жестів практично в незмінній формі. Перехрещені руки на грудях статуй і мумій імітували канонічне зображення Осиріса. Високо піднята рука божества демонструвала його силу, здатність захистити, вразити ворога. Різноманітні жести і пози мистецтвознавці об'єднали в найбільш значущі категорії: фараон перемагає ворога булавою або стоїть на тілах представників підкорених народів – панування; людина торкається в поклони руками колін або простягається ниць – підпорядкування; простягає до небезпечної тварини руку з витягнутими вказівним та середнім пальцями – захист; простягає на рівні плечей руки, долоні трохи зігнуті, великий палець сильно відведено – вихваляння; витягує вперед руку із зігнутими пальцями

кисті – принесення дарів; підносить руки до обличчя – оплакування; піднімає руки долонями назовні, – радість; жест скорботи міг виражатися по-різному: руки з розпрямленими пальцями на грудях, стискаючи зап'ястя тощо (Матюс, 2010, с. 185-340).

Індуїстське мистецтво значною мірою закодоване: тут важлива будь-яка, навіть дрібна, деталь – поворот голови божества, розташування і кількість рук, система прикрас. Піднята рука Шиви означає мир і захист, опущена рука, що вказує на ногу, – порятунок, удари рукою по барабану – акт творіння, полум'я в руці – руйнація світу вогнем тощо. Знаменита статуєтка танцюючого бога Шиви – ціла енциклопедія індуїзму. Кожним стрибком свого танцю він створює чи руйнує світи; чотири руки означають нескінчену могутність; дуга з язичками полум'я – символ космічної енергії; маленька жіноча фігурка у волоссі – богиня річки Ганг тощо (Крижанівський, 2002, с. 450-455).

Індійський танець – справжнє пластичне мистецтво: його зміст розкриває не лише тіло, але й пластика рук, рух кожного пальця, жест, погляд.

Мета танцю – занурення глядача у стан екстазу, у якому розчиняється реальність світу. Абеткою танцю у давніх індійських трактатах проголошено 108 поз Шиви, що зветься карани. Із каран індійський танцівник складає своєрідні комбінації, основу танцювальної композиції, – ангахарами. Окрім цього, танцівник має досконало знати мудри (різноманітні позиції пальців) та хаста – жести рук, а також численні канонічні рухи очей, шиї, голови й інших частин тіла. Ця своєрідна мова жестів містить більш ніж 500 символів-понять. Завдяки положенню рук щодо тіла, чергуванням і комбінаціям жестів, що виконуються однією або обома руками, танцівник може передати будь-що (Крижанівський, 2002, с. 460).

У живописові, як станковому, так і монументальному, можна знайти достатньо прикладів блискучого використання виразних можливостей пластики руки. Обмазуючи глиною стелю і стіни першого житла, людина залишала на глині і свій мимовільний слід – відбиток долоні. Потім повторювала це зображення свідомо, як зазначає М. Андроннікова: «...Людина притуляла до стіни долоню з розчепіреними пальцями і обводила її фарбою. Ці відбитки – вже не навмисний слід, що залишається на м'якій глині мимоволі людини. Це – свідоме окреслене і взяте в овал, тобто обрамлене, зображення» (М. Андроннікова, 1975, с. 237).

Ставлення до пальців і кистей рук як до засобу вираження почуттів та емоцій зустрічається у багатьох художників різних епох і країн, зображенню

руки надавали майже таку ж значущість, як і ретельному зображенню обличчя у портреті.

Як прийом творчої виразності, досконалу передачу настрою і характеру через положення рук і жести пальців використовує в своєму полотні Леонардо да Вінчі «Тайна вечеря» (1495-1498 рр.), де кожен апостол після звістки Христа має свій особистий прояв емоції через пластику руки. М. Буонароті у фресці «Створення Адама» (близько 1511 р.) будує композицію так, що погляд глядача концентрується насамперед на руках: руки Бога і Адама майже зустрічаються, це як мить народження душі.

Наступні приклади, власне, можна певним чином систематизувати. *Типологія перша*: увага до виразності пластики рук і жесту як такого, що набуває певної самоцінності в підготовчих студіях і замальовках, а відтак – бачиться як першовиток виокремленої уваги до рук як самостійних мотивів в образотворчому мистецтві. *Типологія друга*: пластика рук як виразний акцент і складова композиційно-сюжетного рішення художнього твору.

Майстер німецького Відродження А. Дюрер завжди приділяє особливу увагу рукам, часто пише їх, роблячи окремі замальовки і етюдні для своїх майбутніх картин. В етюді «Три руки» (1494 р.) він зображує ліву руку в різних положеннях. Найвідоміший малюнок художника «Руки того, хто молиться» (1508 р.) виконано з надзвичайною майстерністю й анатомічною точністю. Зобразивши композицію з самих лише кистей рук, складених у молитовному жесті, А. Дюрер передає пластичний вираз стану смиренності, поваги та гармонійного єднання людини з Богом. Згодом це зображення стає символом релігійності. Наприкінці життя А. Дюрер пише трактат «Чотири книги про пропорції людського тіла», в якому докладно говориться про те, як потрібно правильно зображувати руки людини.

Леонардо да Вінчі в картині «Мадонна в скалах» (1494 р.) зумів показати через пластику рук матері любов до дитини: жест мадонни наче захищає й оберігає її малюка. Згадані приклади виразності пластики рук у художній спадщині Леонардо да Вінчі за необхідністю корелюються, наприклад, з так званими його «кінематографічними» зображеннями рук.

У живописові зображення рук як прийом творчої виразності можна спостерігати у голландського художника М. Ешера. Його роботу «Руки, що малюють» (1948 р.) виконано в стилі імп-арт (від «impossible art») – зображення просторових об'єктів і фігур, що порушують закони геометрії. Руки,

як головна думка і завдання художника, прописано детально і анатомічно правдиво. Злегка набряклі вени виступають під шкірою, складки на згинах пальців, що тримають олівець, чітко виражені, нігті ледь світліші. Одна рука малює іншу, при цьому сама є зображеною.

В античній скульптурі важливим є пластичне зображення, через нього передавався головний зміст твору. Майстри Стародавньої Греції та епохи Відродження досконало знали форму руки та її пластику.

Грецький фрагмент статуї «Рука Зевса, який тримає блискавку» з музею Храму Зевса в Олімпії на півострові Пелопоннес (Західна Греція) – стародавнє відтворення пластики руки у скульптурі, що дійшло до наших часів.

Фігура мармурової скульптури Геракла Фарнезького IV в. до н. е. (Рим, Неаполь) одна з традиційно відомих скульптур античності. Вона настільки виразно експресивна, наскільки ідеально анатомічно пропорційна, що і в наш час є постійною моделлю для вивчення та малювання художниками багатьох поколінь. У різних мистецьких школах вивчають анатомію і форму кистей рук та стоп, аналізуючи гіпсові зліпки саме з цієї скульптури (Федотова, 2006, с. 36-38).

Скульптор О. Роден присвячує руці цілу серію робіт, де вона стає об'єктом окремого втілення пластичної виразності. Відома і вражаюча за емоціями його робота «Рука Творця» (1898-1902 рр.), де руку Бога зображено у пластичному русі при створенні Адама і Єви.

Сучасне монументальне мистецтво також використовує пластику рук як прийом творчої виразності. «Рука Бога» (1953 р.) – найвідоміша робота шведського скульптора В. Міллеса, що відображує алегорію крихкості людини перед її долею: маленька людина із здивованим обличчям та з розведеними руками стоїть на величезних пальцях руки.

Видатний французький актор і талановитий скульптор Ж. Маре створює скульптуру «Крізь стіну» (1989 р.), присвятивши її своєму другові, де людина, протиснувшись крізь стіну ногою і обома руками, наче прагне вийти назовні.

Е. Тірадо (Andy Tirado) – сучасний американський скульптор, який створює неймовірно реалістичні фігури величезних людських рук із дерева, де кожен палець вирізається з цільного дерев'яного бруска.

Вірменський майстер А. Арутюнян створює з білого мармуру гігантську скульптуру «Руки дружби» (1967 р.), присвятивши її дружбі між Єреваном і італійським містом Каррара. Побудова компози-

ції: права рука, вказівний палець якої майже торкається великого пальця, лежить у долоні лівої руки.

Італійський художник Л. Куїнн (Lorenzo Quinn) створив у Венеції гігантську монументальну скульптуру «Підтримка»: дві величезні руки піднімаються з каналу, щоб підтримати готель Ca' Sagredo Hotel. Ця візуальна інсталяція – заклик художника до вчасного реагування на глобальне потепління, щоб не стало занадто пізно.

Українська художниця і скульптор Л. Давиденко, творчість якої спрямовано на абстрактний асоціативний живопис і кераміку, представила виставку «Мова рук». Скульпторка зобразила керамічні пари рук, що несуть в собі різні сенси: тактильні – рукостискання, різні доторки; багатомовні – руки батька, матері, бабусі, садівника, музиканта тощо. Витвори її рук дуже пластичні, виразні й фактурні – оголена структура м'язів, сухожиль, судин.

Найвідоміша скульптура у вигляді руки є «Рука пустелі» посеред пустелі Атакама. Цей твір мистецтва було створено чилійським художником Маріо Іраррасабалем (Mario Irarrázabal) на згадку про жертви несправедливості та тортур під час військового режиму в Чилі. Бетонна конструкція височіє над пустелею на 11 метрів. Іншу роботу цього ж художника «Рука Пунта-дель-Есте» (1982 р.) було розташовано в Уругваї: з піску стирчать тільки по дві верхні фаланги п'яти пальців руки, інсталяція одразу стала символом міста і пам'яткою країни. Майже аналогічну роботу цього майстра на кшталт уругвайської було розташовано у Мадриді (1987 р.).

У Майямі американського штату Флорида стоїть 12-метрова скульптура руки, що тягнеться до неба, а сотні маленьких людських фігур чіпляються за неї та один за одного. Цю скульптуру було створено архітектором Кеннетом Трейстером (Kenneth Treister).

Скульптуру «Рука гармонії» з бронзи і граніту (1999 р.) розташовано на пляжі східної частини корейського півострова.

Найбільша бронзова скульптура у вигляді складених у молитві двох рук знаходиться в штаті Оклахома в США при вході до університетського містечка Орала Робертса, її висота майже 20 м, вага 30 тонн.

Гігантську скульптуру зі сталі індонезійця Ньомана Нуарта (Nyoman Nuarta) розташовано на півночі міста Бандунга в Індонезії. Величезну за розміром руку опущено мізинцем, безіменним і середнім пальцями в зелений ландшафт, на її долоні на спині лежить маленька людина: її розслаблена поза свідчить про те, що в руках Бога ми захищені.

У місті Рамсгейт графства Кент у Великобританії у 2000 році було розташовано скульптурну композицію з пари рук висотою 2,5 м, що виходять з-під землі й тримають у долонях молекулу. Скульптуру було присвячено відкриттю маршруту 15 Національної мережі велосипедних доріг у графстві Кент.

Тож маємо всі суто теоретичні підстави уявляти, що точність в зображенні мотиву руки, що передбачала відповідні ретельні студії в класичній традиції і призвела до емансипації цього мотиву в контексті модернізму і постмодерну, мала й більш традиційно усвідомлені наслідки в контексті композиційно-сюжетних рішень європейського живопису.

Чудово зображені й виразні руки в картині Тіціана «Динар кесаря» (1516 р.): на виразному контрасті, через зіставлення рук двох людей (Христа і Кесаря), їх розташування, форму, кольорову палітру художник висловлює глибокі почуття, думку і передає філософський зміст світу піднесених ідеалів та реальної дійсності.

Рембрандт у своїй картині «Повернення блудного сина» (близько 1666–1669 рр.) робить акцент саме на руках батька, який зустрічає свого сина: їх поза, розташування, пластичне зображення (сила і ніжність), підкреслене світлом, засвідчують безмежну любов до сина, милосердя, прощення. Надзвичайно ніжні, люблячі, хвилюючі й трепетні дотики рук наречених художник зображує в іншій своїй картині «Єврейська наречена» (1885 р.).

Отже, маємо справу з дещо іншою за своєю художньою природою ситуацією, коли, присутньо, йдеться про відокремлення від пластичної самоцінності початкової студії, акцентацію певного жесту в композиційно-змістовій цілісності живописного твору.

Художник М. Нестеров у своїх картинах «Руки хірурга» (1933 р.), робить акцент на кистях і пальцях хірурга С. Юдіна, де пальці лікаря зображено як подовжені, гнучкі, чуйні та рухливі. Потрібно зауважити, що художник спочатку пише портрет хірурга, але пізніше відмовляється від побутового трактування портрета й пише зображення лише рук хірурга. В цьому разі зображення рук хірурга стає його портретом.

Немовби застигли на мить руки майстрині, яка плете мереживо в картині «Мереживниця» В. Тропініна (1823 р.): її руки, передпліччя, кисті та пальці готові взятися до в'язання за мить.

У переплетених руках Демона М. Врубеля («Демон, який сидить», 1890 р.) прочитується сум'яття, нудьга, самотність. Могутні плечі і руки

демона є одними з головних елементів картини, їх відтворено художником з надзвичайною виразністю. Руки, особливо в кистях, майже вивернуті повністю, демон, зосереджений на своїх думках, не відчуває фізичного болю.

У картині «Старий гітарист» (1904 р.) П. Пікасо зображує сліпого музиканта, у якого довгі й тонкі пальці, що ледь торкаються струн, але справляється враження, що лунає тиха сумна музика.

В. Бугро – один з тих художників, які для вираження емоцій і почуттів активно використовують у своїй творчості зображення рук. У картині «Розбитий глечик» (1891 р.) через пластику рук дівчини, яка розбила глечик, їх щільне стискання, передаються вся напруга і досада, створюється відчуття зіпсованого настрою.

У «Данте і Вергілій у пеклі» (1850 р.) В. Бугро зобразив бій між двома проклятими душами. Художник чудово передає напад однієї істоти на іншу за допомогою анатомічно вивіреного в практиці академізму: зображення м'язів, нервів, сухожиль кінцівок і всього тіла.

Пам'ятники і твори мистецтва несуть жестовий код епохи, особистісний початок художника, виявляють своєрідність шкіл і напрямів – і в цьому процесі основне місце посідає жест, що містить сенс. Жест у пластиці рук, використаний у скульптурі, в живописові як прийом творчої виразності – це істотний компонент, що сприяє розкриттю ідеї та змісту художнього твору. Рухи рук у творах образотворчого мистецтва, будучи пластичним проявом ідеї, змісту та емоційно-чуттєвого стану, є важливою частиною художнього образу. Жест у творах образотворчого мистецтва, маючи метафоричне та символічне значення, що сприяє створенню художнього образу, є елементом знакової системи.

Висновки. У статті розглянуто жест руки як елемент знакової системи і як засіб невербальної комунікації через контекст образотворчого мистецтва; простежено та опрацьовано ключові етапи і характерні ознаки виникнення жесту в пластиці рук через їх символічне і метафоричне значення в історичному аспекті; значну увагу приділено спробі типологізувати основні жести пластики руки, що використовуються як прийом художньої виразності в образотворчому мистецтві; досліджено шлях від виникнення жесту в пластиці рук як елемента знакової системи до використання його характерних ознак і основних типів як прийому художньої виразності.

Пластичний нарратив через жести рук несе смислове навантаження, виражене за допомогою символів, метафор, алегорій, і є надзвичайно по-

тужним засобом естетичного впливу на глядача не лише в образотворчому мистецтві, а й у контексті театрального мистецтва. Тому ця тема вимагає більш поглибленого дослідження та спеціальної систематизації жестів у пластиці рук. Типологізація та виокремлення жестових рухів рук в образотворчому мистецтві буде цікавим не лише для фахівців у галузі мистецтвознавства і культурології, а й у сфері сценічного і театрального мистецтва.

Джерела та література

- Альбедиль, М.Ф. (2013). Ты держишь мир в простертой длани: символика руки. Теория моды. Москва: *Новое литературное обозрение*, № 27 (Весна). С. 155-172.
- Андронникова, М. (1975). *Об искусстве портрета* [Текст]. Москва: Искусство. 326 с.
- Большаков, А.О. (2009). *Эрмитаж. Древний Египет*. Санкт-Петербург: изд-во Гос. Эрмитажа, Альфа-Колор, 34 с.
- Бонгард-Левин, Г.М. (2000). *Древнеиндийская цивилизация: История. Религия. Философия. Эпос*. Лит. наука. Встреча культур. Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Ин-т стран Азии и Африки. Центр индол. и буддол. исслед. Москва: «Вост. литература», РАН. 494 с.
- Бородулькіна, Т.А. (2018). *Авторські метафоричні асоціативні карти «Руки» в психологічній практиці*. Психологічні основи розвитку особистості: монографія; за заг. ред. В.Й. Бочелюка, за ред. М.А. Дергач. Запоріжжя: Просвіта. С. 278-298.
- Бородулькіна, Т. (2017). Метафора руки как проективный материал в работе практического психолога. *East European Journal of Psycholinguistics*. Lutsk: Lesya Ukrainka Eastern European National University. Vol. 4. No 1. Pp. 17-30. [EP]. URL: http://eepl.at.ua/load/volume_3_number_1_2017/borodulkina_t/153.
- Гигантский музей онлайн* – Gallerix. [EP]. URL: <http://gallerix.ru/>
- Гигантские скульптуры рук по всему миру*. [EP]. URL: <https://bugaga.ru/interesting/1146760997-gigantskie-sculptury-ruk-po-vsemu-miru.html>
- Горайнова, Ю.В. (2008). Мова жестів античного театрального та ораторського мистецтва. *Наука. Релігія. Суспільство*. № 1. С. 202-209.
- Гофф, Ж., Трюон, Н. (2008). *История тела в Средние века*. Москва: Текст. 189 с.
- Димскис, Л.С. (2016). *Основы сурдоперевода*. ГИУСТ БГУ. Учебно-методич. комплекс. Минск.
- Домарадзька, О. *У Львові покажуть «Мову рук» Людмили Давиденко* [EP]. URL: <https://photo-lviv.in.ua/uvovi-pokazhut-movu-ruk-liudmyly-davydenko/>
- Жаданов, В.В. (2006). *Жест как элемент знаковой системы изобразительного искусства*. СПб.: Авто-

- реферат дис.на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. С. 5-21.
- Исупов, К.Г. (2015). ЖЕСТ (франц. geste). Журнал: *Universum: Вестник Герценовского университета. Языкознание и литературоведение*. С. 146-150. [EP]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhest-frants-geste>.
- Крейдлин, Г. (2002). Невербальная семиотика. Серия: Научная библиотека. Москва: *Новое литературное обозрение*. С. 48.
- Крижанівський, О.П. (2002). *Історія Стародавнього Сходу*. Підручник. Київ: Либідь. С. 450-460.
- Леви-Брюль, Л.М. (1994). *Сверхъестественное в первобытном мышлении*. Педагогика-Пресс. С. 124-127.
- Літературознавча енциклопедія* (2007). у 2 т. Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», Т. 2: М-Я.
- Матье, М.Э. (2010). *Искусство Древнего Египта*. Москва: Шевчук В.М. С. 185-340.
- Матюхина, Е.Г. (2018). *Изображение руки в искусстве* (метод. разработка) ГБНОУ «СПБ ГДТЮ». Санкт-Петербург. С.18.
- Музеи мира*. [EP]. URL: <http://muzei-mira.com/>
- Ортега-и-Гассет, Х. (1990). Две великие метафоры. *Теория метафоры: сборник*; под общ. ред. Н.Д. Арутюновой, М.А. Журиной. Москва: Прогресс. С. 68-82.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. С. 161.
- Піз, А. (2017). *Мова рухів тіла*. Київ: Вид-во КМ-Букс. 416 с.
- Привалихина, Е.С. (2019). *Жестовый язык как особая система концептуализации* (на материале жестов, репрезентирующих эмоции и чувства в американской и русской лингвокультурах. Красноярск. С. 15-17. [EP]. URL: http://elib.sfu-kras.ru/bitstream/handle/2311/112462/privalihina_magisterskaya_dissertaciya.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Свобода, Р. (2017). *Агхора. По левую руку Бога*; пер. Т. Данилевич. Ред. С. А. Богачкина, А. Журавлев, А. Лапин. С. 31. 352 с.
- Смирнова, Н. (1972). *Невербальные аспекты коммуникации*. Москва: АН СССР. Ин-т языкознания. 21 с.
- Театральная энциклопедия* (1964): В 6 т., Т. II. Москва. С. 679.
- Уникальные скульптуры человеческих рук от Andy Tirado*. Культурология. [EP]. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/050114/19696/>
- Федотова, Е.Д. (2006). *Италия. История искусства*: [12+]. Е.Д. Федотова, ред. Е.Н. Галкина. Москва: Белый город, С. 36-38. [EP]. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=441721>
- Чумак, Н.В. (2018). Жест как первометафора невербальной коммуникации. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філософія. Філософські перипетії». № 59. С. 121-127.
- Штангль, А. (1991). *Язык тела. Познание людей в повседневной жизни*. Москва: Прогресс, 231 с.
- Энциклопедия знаков и символов. (2019). *Жест*. [EP]. URL: http://www.symbolarium.ru/index.php?title=Жест&mobileaction=toggle/_view_mobile
- Ярмаченко, М.Д. (1975). *Історія сурдопедагогіки*. Київ: Вища школа. 423 с.
- Ярмоленко, М. (2015). Бінарні опозиції в міфології та українському фольклорі. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. Вип. 21-22. С. 365-376.

References

- Albedil, M.F. (2013). Ty derzhish mir v prostertoy dlani: simbolika ruki. Teoriya mody [You're holding the world in the palm of your hand. Fashion theory]. Moskva: *Novoe literaturnoe obozrenie*, № 27 (Vesna). S. 155-172.
- Andronnikova, M. (1975). *Ob iskusstve portreta* [Tekst] [You're holding the world in the palm of your hand. Fashion theory]. Moskva: Iskusstvo. 326 s.
- Bolshakov, A.O. (2009). *Ermitazh. Drevniy Yegipet* [Hermitage. Ancient Egypt]. SPb.: izd-vo Gos. Ermitazha, Alfa-Kolor, 34 s.
- Bongard-Levin, G.M. (2000). Drevneindiyskaya tsivilizatsiya: Istoriya. Religiya. Filosofiya. Epos [Indian civilization: History. Religion. Philosophy. Epic]. *Lit. Nauka. Vstrecha kultur*. Mosk. gos. un-t im. M.V. Lomonosova. In-t ctran Azii i Afriki. Tsentr indol. i buddol. issled. Moskva: «Vost. lit.» RAN, 494 s.
- Borodulkina, T.A. (2018). *Avtorski metaforychni asotsiatyvni karty «Ruky» v psykholohichnii praktytsi* [Author metaphorical associative cards "hands" in psychological practice]. *Psykholohichni osnovy rozvytku osobystosti: monohrafiia; za zah. red. V.Y. Bocheliuka, za red. M.A. Derhach. Zaporizhzhia: Prosvita*. S. 278-298.
- Borodulkina, T. (2017). Metafora ruki kak proektivnyy material v rabote prakticheskogo psikhologa [Metaphor of the hand as a projective material in the work of a practical psychologist]. *East European Journal of Psycholinguistics*. Lutsk: Lesya Ukrainka Eastern European National University. Vol. 4. No 1. Pp. 17-30. [YeR]. URL: http://eepl.at.ua/load/volume_3_number_1/_2017/borodulkina_t/153
- Gigantskiy muzey onlayn – Gallerix* [Giant museum - Gallerix]. [YeR]. URL: <http://gallerix.ru/>
- Gigantskie skulptury ruk po vsemu miru* [Giant hand sculptures around the world]. [YeR]. URL: <https://bugaga.ru/interesting/1146760997-gigantskie-skulptury-ruk-po-vsemu-miru.html>

- Goriaynova, Yu. V. (2008). *Mova zhestiv antichnogo teatralnogo ta oratorskogo mistetstva* [Mova Tin of Antique Theatrical That Orator Mystic]. *Nauka. Religiya. Suspilstvo*. № 1. S. 202-209.
- Goff, Zh., Tryuon, N. (2008). *Istoriya tela v Srednie veka* [Body History in the Middle Ages]. Moskva. Tekst. 189 s.
- Dimskis, L.S. (2016). *Osnovy surdoperevoda* [Fundamentals of sign language translation]. GIUST BGU. Uchebno-metodich. kompleks. Minsk.
- Domaradzka, O. U Lvovi pokazhut «Movu ruk» Liudmyly Davydenko [In Lviv show «Movu hands» Lyudmili Davidenko]. [ER]. URL: <https://photo-lviv.in.ua/uvovi-pokazhut-movu-ruk-liudmyly-davydenko/>
- Zhadanov, V.V. (2006). *Zhest kak element znakovoy sistemy izobrazitel'nogo iskusstva* [Gesture as an element of the iconic system of fine arts]. S.-P.: Avtoreferat dis.na soisk. uch. st. kand. iskus-niya. S. 5-21.
- Isupov, K.G. (2015). ZhYeST (frants. geste) [GESTURE]. Zhurnal: Universum: Vestnik Gertsenovskogo universiteta. Yazykoznanie i literaturovedenie. S. 146-150. [YeR]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhest-frants-geste>
- Kreydlin, G. (2002). *Neverbalnaya semiotika* [Non-verbal semiotics]. Seriya: Nauchnaya biblioteka. Moskva: Novoe lit-noe obozrenie. S. 48.
- Kryzhanivskiy, O.P. (2002). *Istoriia Starodavnogo Skhodu* [History of the Ancient Gathering]. Pidruchnyk. Kyiv: Lybid. S. 450-460.
- Levi-Bryul, L.M. (1994). *Sverkhestestvennoe v pervobytnom myshlenii* [The Supernatural in Primitive Thinking]. Pedagogika-Press. S. 124-127.
- Literaturoznavcha entsyklopediia* [Literary connoisseur encyclopedia] (2007). u 2 t. Avt.-uklad. Yu.I. Kovaliv. Kyiv: VTs «Akademiiia», T. 2: M–Ya.
- Mate, M.E. (2010). *Iskusstvo Drevnego Yegipta* [Art of Ancient Egypt]. Moskva: Shevchuk V.M. S. 185-340.
- Matyukhina, Ye.G. (2018). *Izobrazhenie ruki v iskusstve* [Depiction of a hand in art] (metod. razrobotka) GBNOU «SPB GDTYu». Sankt-Peterburg. s.18.
- Muzei mira* [Museums of the World]. [YeR]. URL: <http://muzei-mira.com/>
- Ortega-i-Gasset, Kh. (1990). Dve velikie metafory [Two great metaphors]. *Teoriya metafory: sbornik pod obshch. red. N.D. Artyunovoy, M.A. Zhurinskoy*. Moskva: Progress. S. 68-82.
- Pavi, P. (2006). *Slovyk teatru* [Theater Glossary]. Lviv: Vydavnychi tsestr LNU imeni Ivana Franka. S. 161.
- Piz, A. (2017). *Mova rukhiv tyla* [The language of body movements]. Kiiv: Vid-vo KM-Buks, 416 s.
- Privalikhina, Ye.S. (2019). *Zhestovyy yazyk kak osobaya sistema kontseptualizatsii* [Sign language as a special system of conceptualization] (na materiale zhestov, reprezentiruyushchikh emotsii i chuvstva v amerikanskoj i russkoj lingvokulturakh. Krasnoyarsk. S. 15-17. [YeR]. URL: http://elib.sfu-kras.ru/bitstream/handle/2311/112462/privalihina_magisterskaya_dissertaciya.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Svoboda, R. (2017). *Agkhora. Po levuyu ruku Boga* [Aghora. On the left hand of God]. Per. T. Danilevich. Red. S. A. Bogachkina, A. Zhuravlev, A. Lapin. S. 31, 352.
- Smirnova, N. (1972). *Neverbalnye aspekty kommunikatsii* [Non-verbal aspects of communication]. Moskva: AN SSSR. In-t yazykoznaniiya. 21 s.
- Teatralnaya entsyklopediya* [Theater Encyclopedia] (1964). V 6 t., T. II. Moskva. S. 679.
- Unikalnye skulptury chelovecheskikh ruk ot Andy Tirado [Unique sculptures of human hands by Andy Tirado]. *Kulturologiya*. [YeR]. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/050114/19696/>
- Fedotova, Ye.D. (2006). *Italiya. Istoriya iskusstva* [Italy. Art history]: [12+]. Ye.D. Fedotova, red. Ye.N. Galkina. Moskva: Belyy gorod, S. 36-38. [YeR]. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=441721>
- Chumak, N.V. (2018). Zhest kak pervometafora neverbalnoi kommunykatsyy [Gesture as the first metaphor of nonverbal communication]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnogo universytetu imeni V.N. Karazina*. Seriiia «Filosofiiia. Filosofski perypetii», № 59. S. 121-127.
- Shtangl, A. (1991). *Yazyk tela. Poznanie lyudey v obydennoy zhizni* [Body language. Understanding people in everyday life]. Moskva: Progress, 231 s.
- Entsyklopediya znakov i simvolov* [Encyclopedia of signs and symbols]. *Zhest*. (2019). [YeR]. URL: http://www.symbolarium.ru/index.php?/title=Жест&mobileaction=toggle/_view_mobile
- Yarmachenko, M. D. (1975). *Istoriia surdopedahohiky* [History of deaf pedagogy]. Kyiv: Vyscha shkola. 423 s.
- Yarmolenko, M. (2015). Binarni opozytzii v mifolohii ta ukrainskomu folklori [Binary opposition in mythology and Ukrainian folklore]. *Literaturoznavstvo. Folklorystyka. Kulturolohiia*. Vyp. 21-22. S. 365-376.

Tetiana Silchenko

**Gesture in plastic of hand as a technique of artistic expression in the context of fine arts:
typological aspect**

Abstract. In the article, an attempt is made to single out the characteristic signs and main types of violent movements due to their symbolic and metaphorical significance in the historical aspect, to highlight and describe the features of expressive plasticity of the hand in the context of visual arts. To investigate the way of the emergence of a gesture in hand sculpting as a study of non-verbal communication and elements of the symbolic system before its use as a method of artistic expressiveness in the context of fine arts.

Keywords. Plasticity of the hand, gesture, symbol, metaphor, fine art, artistic expression, non-verbal communication.

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

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

ФЕНОМЕН ТІЛЕСНОСТІ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

(На матеріалі творчості Лесі Українки та Антона Чехова)

Анотація. У статті досліджуються соматичні мотиви, образи, форми і функції тілесності в обраних драматичних творах Лесі Українки та А. Чехова. Аналіз специфіки моделювання концепту в контексті авторської поетики і порівняння цих моделей, дає можливість виявити оригінальні (індивідуальні) та спільні (універсальні) ознаки для окреслення феномену тілесності у європейській драматургії межі XIX–XX століть.

Ключові слова: концепт тілесності, соматичні ідеї, твори Лесі Українки, п'єси А. Чехова, хаптика, дуальна пара «зовнішнє–внутрішнє».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Межа XIX–XX століть позначена радикальними змінами у різних сферах життя більшості країн Європи. Культура цього періоду переживала активний процес модернізації: оновлювалися засоби виразності різних видів мистецтва, переглядалися естетичні засади. Зокрема, європейська драматургія переживала активні трансформаційні процеси. В рамках різних змін фізичної картини світу, ставлення до тілесності як соціокультурного явища починає трансформуватися не лише в суспільній свідомості, а й у художній культурі. Пропонуємо розглянути проблему «художньої тілесності» у європейській драматургії на локальному сегменті драматичних творів Лесі Українки та Антона Чехова. В рамках даної статті увага буде зосереджена на аналізі концепту тілесності як базової складової авторської поетики, що зазнає значних змін в означений період.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблемі тілесності присвячено багато досліджень, що розглядають це явище у різних аспектах. Якщо вивчення людського тіла у контексті при-

родничо-наукової парадигми насичене науковими розвідками, то знання соціально-гуманітарне – попри те, що тілесність як предмет дослідження з'явилася ще у середньовіччі, у філософських працях Якова Беме, – акцентує увагу до питань тілесності лише в останній третині XX століття. Звідтоді з'являється багато літературознавчих праць, насичених ідеями відомих мислителів Ж. Лакана, Ж. Дельоза, М. Мерло-Понті, Ю. Крістєвої, М. Ямпольського та ін. Особливої уваги в рамках даної статті заслуговують розвідки, в яких тіло розглядається як феномен культури, до прикладу, праці В. Подороги, І. Биховської – щодо тіла у контексті феноменології, аксіології; М. Бахтіна – щодо інтерпретацій тілесності у вимірі художнього твору. Проблему мови тіла у численному масиві праць порушує Ф. Штейнбук. Попри існування на сьогодні великої кількості серйозних досліджень творчої спадщини Лесі Українки і А. Чехова, у більшості з них питання тілесності знівельоване зовсім або розчинене у процесі аналізу інших елементів авторської поетики. По суті, лише у працях О. Забужко «Notre Dome D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій»

та Д. Рейфілда «Життя Антона Чехова» вперше легітимізується соматичний вимір життя і творчості цих авторів. Наразі, за відсутності комплексного дослідження, цій проблематиці присвячена певна кількість окремих статей. Так, психофізіологічні моменти творення художніх образів Лесі Українки були цікаві В. Агеєвій, Т. Гундоровій, О. Забужко, С. Павличко, С. Кочерзі, О. Подлісецькій, Р. Жарковій та ін. Питанню тілесних проявів, реакцій, відчуттів як елементів художнього світу А. Чехова присвятили свої розвідки Т. Шеховцова, О. Філенко, В. Сілантьєва, Н. Іванова, В. Звиняцьковський та інші дослідники. В основному увага зосереджена на прозових творах та епістолярній спадщині письменників, а питання тілесності актуалізується у контексті дослідження іншої проблематики. Об'єктом уваги цієї статті стала драматургічна спадщина, аналіз відбувається на прикладах окремих творів. Для аналізу обрані феноменологічний, тілесно-міметичний і метод компаративізму.

Мета статті. Вибір матеріалу для аналізу обумовлений тим, що драматичні твори Лесі Українки та Антона Чехова входять до спадщини світової театральної культури, їхні творчі особистості формувалися у схожому соціокультурному контексті й стали викликом для сценічної практики свого часу, вони відрефлексовують європейські тенденції у драматургії, і саме ці драматурги увійшли до історії театрального мистецтва як найбільш десоматизовані автори зазначеного періоду. У статті досліджуються соматичні мотиви й образи, форми і функції тілесності в драматичних творах Лесі Українки та А. Чехова. Аналіз специфіки моделювання концепту в контексті авторської поетики та порівняння цих моделей дає можливість виявити оригінальні (індивідуальні) та спільні (універсальні) ознаки для окреслення феномену тілесності у європейській драматургії межі XIX–XX століть.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці XIX століття у світовій культурі розпочинаються процеси тотального оновлення базових уявлень, які розгорнуться у повномасштабну ревізію, щоб, зрештою, остаточно змінити картину світу. Ці оновлення вплинуть на різні сфери життя, зокрема, серйозних змін зазнає інтерпретація образу людини у світі, її душевних і тілесних якостей. З'явиться велика кількість праць, в яких автори намагатимуться пояснити всі ці нововведення. Від ідей французького філософа А. Бергсона, який проголосить безперечний пріоритет інтуїції над інтелектом; Ф. Ніцше, який усуне романтичну ідею двох світів, але не вирішить споконвічного антагонізму духу і матерії, надавши світоглядну

платформу прийдешнього, XX століття; відкриттів в області фізіології і психології В. Вундта, У. Джеймса; вчення З. Фрейда, який проголосить тіло останнім поясненням всіх процесів психіки, і аж до нового психологізму, нового письма, нового героя в літературі вже нового століття. Зміни у ставленні до образу людського тіла характерні для цього часу, позначатимуться в його своєрідних інтерпретаціях у художній культурі. Йдеться не лише про такі «придатні» для цього сфери, як візуальне мистецтво, а й про художній образ тіла у драматургії.

Термін модернізм щодо літературного (драматургічного, зокрема) процесу з'явиться лише у 1920-х–30-х роках, але обґрунтування цього явища здійснювалося ще з кінця століття XIX. Крім того, що це період розквіту в літературі стильового розмаїття, появи різних шкіл, це ще й період естетичної втоми і бажання переглянути, а у найрадикальніших випадках остаточно розірвати стосунки із культурно-літературними традиціями. Через це модернізм в історії набуває особливого статусу. На думку О. Геніса (2000), модернізм змінив не інструмент, а сам предмет дослідження, він намагався не розширити уявлення у глядача про навколишню дійсність, а вплинути на його систему сприйняття, на ментальний апарат, що конструє картину світу.

Обоє драматурги, твори яких обрані для аналізу у даній розвідці, знаходилися на цьому естетичному перехресті, а їхні твори, що посідають важливе місце у світовій драматургії репрезентують, розпочатий у цей період процес створення нової літератури. А. Чехов, у творчості якого відобразилася криза старого письма, став загальнознаним реформатором, творцем нової драматургії, що мала серйозний вплив на сценічну практику межі століть і стала унікальним явищем світового театру. Леся Українка «від початку своєї драматургічної творчості <...> виявила широку ерудицію та глибоке й проникливе розуміння сучасного їй літературного процесу, зокрема “нової європейської драми”» (Колошук, 2018, с. 96). Авторка була глибоко інтегрованою у європейський культурний контекст і суголосною із актуальними літературними процесами свого часу. Так, її оригінальні п'єси разом із творами, М. Метерлінка, О. Блока, Г. Сйтса, Т. Еліота та інших авторів утворили корпус літератури для театру кінця XIX – початку XX століття, де драматичні поеми, казки, фантазії, ліричні сцени, драматичні етюди здобули літературну самодостатність і право театральної інтерпретації. Керуючись метою даного дослідження, зосередимо увагу на аналізі тілесних образів у драматичних творах цих авторів. Тілесність стала

одним із базових елементів авторської поетики, який потрапив до трансформаційної центрифуги модернізму.

Йдеться, звичайно, не про біологічне тіло, а про його соціальну і культурну інтерпретацію. Не дивно, що зміст і сенс «соматичних ідей» неодноразово переглядалися у процесі історичного розвитку; що те чи інше трактування людського тіла, його місця і ролі в житті людини, як і його ціннісно-нормативні характеристики, завжди містилися у собі виражений відбиток особливостей тих періодів, культур, світоглядних систем, у лоні яких вони зароджувалися та існували (Быховская, 2000)¹. Тілесність можна розглядати як компонент не лише повсякденної, а й художньої картини світу, а відтак концепт тіла в його різних аспектах виступає цікавим об'єктом аналізу в контексті художнього твору. Вивчення концептів тілесності у творах Лесі Українки та А. Чехова дає можливість не лише охарактеризувати їхні особливості у рамках кожної авторської поетики, а й актуалізувати це явище у художній культурі межі ХІХ–ХХ століть.

У більшості досліджень, присвячених творчості цих драматургів, написаних різними дослідниками у різні часи, основна увага концентрується на ідейно-тематичному аналізі творів, духовних шуканнях їхніх авторів. Проблема тілесності тривалий час залишалася маргіналізованою, і лише в останні роки, в основному у літературознавчих розвідках, почали розглядати її як окремий важливий елемент авторської поетики, носій інформації про змодельований кожним з драматургів світ.

У аналізі творів Лесі Українки та А. Чехова в контексті обраної проблематики доречно користуватися тілесно-міметичним методом. У формулюванні сутності даного методу Ф. Штейнбуком (2011) йдеться про те, що центральною постаттю у процесі мімезису є людина та її тілесність як спосіб існування та функціонування людини у матеріальній і в духовній сферах. Такий підхід дає змогу розглядати тілесність як феномен у рамках художньої реальності твору; визначати своєрідність її авторської інтерпретації.

Поняття мімезису, як уподібнення життю у мистецтві, ще з часів античної культури розглядалося, по суті, як наслідування природи через різноманітні вияви саме тілесності – голосу, рухів тіла тощо, у намаганні представити світ, що чуттєво сприймається завдяки тілесному досвіду. Звичайно, що впродовж подальших століть способи й форми інтерпретації тілесності у художній реаль-

ності, а також осмислення цього процесу зазнавали трансформацій. Так, німецький середньовічний філософ Якоб Беме, який уперше почав розглядати тілесність як самодостатню філософську категорію, стверджував знаковість зовнішньої форми, через яку Бог сповіщає про внутрішню сутність, а тіло можна сприймати як своєрідну предметну мову, розуміння якої є передумовою інтерпретації внутрішніх якостей і порухів, життєвого досвіду тощо. Беме вважав, що «у тілі, як у моделі, можна побачити всі структури, що розгортаються в цілісному тексті космосу (і, відповідно, в космосі тексту)» (Резвых, 2003, с. 259). Нарешті, ХІХ століття з його розквітом реалістичного напрямку проблему відображення життя у мистецтві зробило центральною у художній культурі цієї доби. Звичайно, що на різних етапах і у різних творчих індивідуальностей підходи до формування художньої реальності тіла могли відрізнятися і коливатися від копіювання, намагання досягти повної тотожності із першоосновою до художніх переосмислень правди життя. Але в цілому, для творів цього напрямку (у тому числі літературних) характерне деталізоване відображення зовнішніх форм: міських пейзажів, предметного середовища, зовнішнього вигляду персонажа тощо. Зрештою, саме проблема «життєподібності» й стане основою конфлікту між уже класичним реалізмом і модернізмом, що почне зароджуватись у його надрах наприкінці ХІХ століття для того, щоб порвати зв'язок часів вже на початку нового століття. Ми зосередимо увагу на формах, способах, образах тілесності, як основного елементу мімезису в драматичних творах авторів, які належали до того творчого покоління, в контексті якого і розпочалося це естетичне розшарування. На наведених прикладах побачимо, до яких основних способів створення соматичних образів вдавалися ці драматурги.

Словоцентризм, «монополія слова», які можна вважати однією з важливих характеристик драм Лесі Українки, так само, як і символізацію дійсності, до якої вдавалася авторка, аж ніяк не позбавляють ці твори тілесного виміру, а, скоріше, увиразнюють особливості трактувань цього поняття.

Наприклад, у неї чітко артикулюється протиставлення фемінного і маскулітного начал. Новий рівень осмислення чоловічого і жіночого, притаманний творам *fin de siècle*, у Лесі Українки отримує своєрідну інтерпретацію, коли можливо обігравати контраст між фізично сильним тілом і слабкою, схильною до підкорення будь-яким зовнішнім обставинам, душі. Виразний приклад цього можна знайти у п'єсі «Кассандра», де пред-

¹ Тут і далі переклад авторки статті

ставник сильної статі (Долон) духовно програє тендітній тілом головній героїні твору. Схожий дисонанс зовнішнього і внутрішнього притаманний і психофізиці Тірци з п'єси «На руїнах». Подібні ж інверсії можна спостерігати й у системі персонажів «Осінньої казки», де Лицаря буквально витягає із темниці Жінка, докладаючи, зрозуміло, більше не фізичних, а вольових зусиль. Але худорлявість, женоподібність може трактуватись і як метафора внутрішнього безсилля (Юда з «На полі крові»). При цьому за жіночими образами-тілами можуть бути закріплені характеристики статичного, нерухомого, стабільного, як у «Камінному господарі», а Дон Жуан, з цього ж твору, уособлює легкість, безвідповідальність.

Прискіплива увага Лесі Українки до тілесності формувалася абсолютно органічно у її постійній боротьбі зі своїми захворюваннями. На думку Р. Жаркової (2021), саме тіло керує творчим процесом, тіло вибудовує оті численні поетико-стильові доміанти її індивідуальної мистецької практики. Герої поетеси також часто наділялися подібними рисами. Наприклад, Іфігенія так позиціонує себе: «Недужа тілом і душею хвора» (Українка, 1975, с. 169), створюючи нову дуальну пару здорове–хворе. Більш популярною парою, яка трапляється у її творах була пара тіло–душа. На думку дослідниці С. Кочерги (2018), ці концепти можуть поєднувати як антагоністичні, так і рівноправні, суголосні складники цілісності людської природи: «Годівлю дав юрбі, тілам і душам, / всім дав спокій...» (Українка, 1976, с. 126), «І Деїфоб, і Гектор, і Гелен / живуть, не скніють... / живуть душею й тілом» (Українка, 1976, с. 13). У драматургії Лесі Українки бачимо чимало персонажів, здатних свідомо «положити тіло» заради своїх ідей, а відтак – пріоритет вічної, вільної душі над плоттю очевидний. Недарма ж у її творах з'являються образи-тіні типу Міріам, Мавки або Йоганни, які не просто слідуєть за кимось тінню, а ніби балансують на межі сакрального та профанного світів разом із своїми тілами. З подібної відокремленості душі та тіла випливає ще одна форма презентації тілесності – відчуження тіла, а почасти – перетворення його на інструмент. Саме так використовує його Гелена. За твердженням В. Агеевої (2001), «Гелена – ідеал тілесної, цілковито недохотвореної вроди – уособлює смерть» (с. 134). Подібна проблематика виокремлює ще одну дуальну пару – живе–мертве. В драмі «У пуці» головний герой Річард Айрон підданий остракізму за те, що створив статую американської індіанки. Нежива матерія статуї у цьому разі може сприйматися ще й як маркер спокуси, що вбиває

живу душу і, зрештою, фіксує смерть творчого потенціалу. Одержимість прекрасним стає причиною вбивства у драмі «Оргія», в результаті чого живе перетворюється на неживе. А Юда з «На полі крові» своєю надмірною худорлявістю ніби презентує процес помирання заживо. Від антиномії живе–мертве у Лесі Українки досить легко перейти до концептів еросу і танатосу, що доповнюють одне одного у процесі взаємовпливу. В контексті культури модерну межі століть акцентована увага на сексуальності була однією з характерних рис доби. Від відкриттів З. Фрейда до збуджуючої естетики Г. Клімта і хворобливої, часто конвульсивної експресії сексуальності Е. Шіле. У творах Лесі Українки сексуальність подається у різних естетичних вимірах. Це й інтерпретація античних мотивів: тут ми знайдемо чимало натяків на розпусту, що супроводжувала міжстатеві та гомосексуальні стосунки, продавання тіла, до якого вдавались як повії й гетери, так і представники вищого світу. І міфічно-архетипічна сексуальна свобода у світі міфологічних істот «Лісової пісні» з її оргійністю, еротичними фривольностями, зливою бажань, не обмежених поняттями цноти, вірності тощо. І, нарешті, актуальні на той час дискусії про межі дозволеного у фізичному коханні з «Блакитної троянди» зі знервовано-збудженою пластикою героїв п'єси. До речі, пластика, рухи, доторки персонажів у творах Лесі Українки можуть сприйматися як естетичні коди. Так, у фіналі «Руфіна і Прісцилли» у ремарці вказано, що Прісцилла мимохіть схоплює за руку Руфіна, і цей дотик, незважаючи на тривалі табу, засвідчує їхню близькість, рефлекторну потребу відчувати одне одного поряд. Багата на кодові жести й «Кассандра». В епілозі пророчиця під впливом видінь відчуває приступи жаху і хапає за руку Агамемнона, неконтрольовано вказуючи на існування між ними довіри і поваги.

Ще одним несправедливо десоматизованим автором доби став А. Чехов, який ніби відділяє своєю творчістю цнотливість літературної класики і тілоцентризм вже XX століття. Сміслові наповнення тілесності у художньому світі письменника складне і багатомірне. У його текстах з'являється особлива філософія тіла, яка визначає його сприйняття, переживання, оцінку, стосунки з навколишнім світом, природу створення тілесних образів.

Тексти Чехова насичені тілесними відчуттями. Досить часто в епістолярії Чехов згадує власне тіло, через загострено суб'єктивні відчуття якого передається контакт зі світом. Так само, як, скажімо, у персонажа п'єси «Чайка» Соріна, який відчуває, ніби мозок прилипнув до черепа; або

у Поліни Андріївни, яка заявляє, що захворює, тремтить від грубощів; чи у Ніни, якій важко дихати не лише через швидку ходу, а й через душевні хвилювання. Відчуття тіла можуть артикулювати і непорозуміння між людьми. Так, наприклад, коли Поліна Андріївна з турботою пропонує лікарю взути калоші, бо вогко, а він доволі грубо й безапеляційно заявляє, що йому спекотно, – це, звісно, не про різницю температур, а про різне сприйняття світу. Так само, як і в «Дяді Вані» від початку заявлений антагонізм Войницького і Серебрякова, тіла яких так по-різному реагують на спеку. Зовнішні характеристики репрезентують душевний стан героїв й у п'єсі «Три сестри»: «Сьогодні ти вся сяєш, здаєшся надзвичайно красивою. І Марійка теж красива. Андрій би був чудовим, тільки він погладшав надто, це йому не пасує» (Чехов, 2019, с. 77). Бажання Раневської стрибати, розмахувати руками передають через тіло її душевну ейфорію.

Ще однією формою тілесної репрезентації у Чехова можна вважати тілесні метафори. Наведемо кілька прикладів. У цьому разі тілесні відчуття долають межу особистих, отримуючи більш об'єктивні характеристики. Приміром, Треплев, який асоціює свої відчуття з відчуттями письменника Мопассана, якому Сйфелева вежа тиснула на мозок своєю вульгарністю, або цитата із Шекспіра, що її проголошує Аркадіна: «Мій сину! Зазирни до мене в душу, й побачиш ти її в кривавих ранах й смертельних виразках – немає порятунку!» (Чехов, 2019, с. 18). Метафорою стає і шкіра на руках у Соленого, яка пахне трупом і ніби провіщає близьку смерть та й, зрештою, тіло Фірса, що його забувають у порожній оселі разом з його душею.

У творах Чехова актуалізується й така форма вияву внутрішнього стану і почуттів до інших, як тактильність. М. Епштейн (2006) зазначає, що хаптика, як наука про доторки, вважає тактильний контакт найбільш примітивною формою комунікації. Водночас вона ж є й найбільш давнім способом вияву емоцій, взаємовпливу людей. Якщо абстрагуватися від стереотипу сприйняття Чехова як позатілесного автора, то можна побачити, що його драматичні тексти буквально рясніють ремарками типу: «цілує її руки; хапає його за руку; кладе йому голову на груди; обіймає її; поривчасто обіймає» тощо. Така тактильна насиченість виглядає симптоматично в контексті художньої моделі Чехова. Адже, за влучним зауваженням того ж таки М. Епштейна (2006), показово, що саме у тих суспільствах, де дотикові контакти репресуються особливо жорстко (наприклад, європейське суспільство XIX століття – прим. авт.), як «непристойні», саме там

і загострюється потреба у розширенні таких контактів, аж до возведення їх до нового суспільного ритуалу. Серед усіх цих тілесних спалахів згадаємо обійми Астрова з Оленою Андріївною, які сприймаються Войницьким як трагічна подія; поведінку Раневської і Гаєва, які кидаються на шию одне одному і стримано ридають, прощаючись із садом і з життям; прощальні обійми Марійки, з яких ніяк не може вивільнитися розчулений Вершинін.

Висновки. У статті на прикладах аналізу драматичних творів Лесі Українки та А. Чехова проаналізовані концепти тілесності – як базові елементи авторської поетики. В результаті такого аналізу можна визначити особливості репрезентації проблеми тілесності кожного з авторів. Концепт тілесності у творах Лесі Українки конструюється за схемою дuality пар: душевне–тілесне, живе–мертве, здорове–хворе, чоловіче–жіноче. З цих антиномій, власне, й вибудовується феномен тілесності як цілісної системи твору. У п'єсах А. Чехова тілесний концепт вибудовується за допомогою структури широкого спектра корпоральних відчуттів, що відображають внутрішній стан; тілесні метафори, які акумулюють і транслують тілесний досвід інших; дотикову культуру, як спосіб встановити та/або відновити людський зв'язок. До речі, чуттєвість тілесних контактів, запропонованих Чеховим, притаманна сфері тілесного й у творчості Лесі Українки в контексті її оригінально інтерпретованої сексуальності.

На прикладі аналізу драматичних творів Лесі Українки та А. Чехова можна виокремити основні процеси, характерні для створення тілесної образності на порубіжжі XIX–XX століть. По-перше, концепти тілесності в контексті авторської моделі світу формуються під впливом наявних норм тілесного в культурі означеного періоду, а також тілесного досвіду кожного з авторів. По-друге, самі твори презентують варіанти інтерпретацій тілесного у художньому творі, у межах яких використовується вже перевірений у реалізмі інструментарій, але пріоритетним стає не ступінь тотожності відтвореної копії, а об'ємність та багат шаровість психофізіологічних проявів. У результаті цей двосторонній процес акцентує увагу на актуальній для модернізму сфері інтересу – зображенні взаємовідносин свідомого (зовнішнього, тілесного) та позасвідомого (внутрішнього, душевного). Визначені індивідуальні та універсальні ознаки концепту тілесності дали можливість сформулювати особливості феномену тілесності в обраному для аналізу сегменті та визначити перспективу подальших розвідок в сфері аналізу концептів тілесності в поетиках інших драматургів кінця XIX – початку XX століть.

Джерела та література

- Агеєва, В. (2001). *Поетеса злама століть: творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*. Київ: Либідь. 264 с.
- Быховская, И. (2000). «*Homo somatikos*»: аксиология человеческого тела. Москва: Едиториал УРСС. 208 с.
- Генис, А. (2000). *Модернизм как стиль XX века*. С. 14-24. Відновлено з <https://cyberleninka.ru/article/n/aleksandr-genis-modernizm-kak-stil-hh-veka/viewer>
- Жаркова, Р. (2021). «Хірургія заїдає мою музу»: тіло і тілесність у жіночому письмі Лесі Українки. *Збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю „Ідеологія національної аристократії*. Львів: Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького. С. 42-50.
- Колошук, Н. (2018). Драматургія Лесі Українки у контексті розвитку «нової європейської драми» на етапі символізму. *Волинь філологічна: текст і контекст*, 26. С. 91-109.
- Кочерга, С. (2018). Поетика драматургії Лесі Українки у вимірах тілесності. *Волинь філологічна: текст і контекст*, 26. С. 109-119.
- Резвых, П. (2003). Якоб Бёме: язык тела и тело языка. *Новое литературное обозрение*, 63. С. 258-271.
- Українка, Л. (1975). Поезії. А.Каспрук (ред.) / *Леся Українка*. Збір. творів: у 12 т. (Т. 1, 448 с.). Київ: Наукова думка.
- Українка, Л. (1976). Драматичні твори 1896–1906. С. Зубков (ред.) / *Леся Українка*. Збір. творів: у 12 т. (Т. 3, 397 с.). Київ: Наукова думка.
- Українка Л. (1976). Драматичні твори 1907–1908. С. Зубков (ред.) / *Леся Українка*. Збір. творів: у 12 т. (Т. 4, 352 с.). Київ: Наукова думка.
- Чехов, А.П. (2019). *Три сестри. П'єси*. С. Андрущенко (пер.). Львів: Вид-во Анетти Антоненко. 224 с.
- Штейнбук, Ф. (2011). Тілесно-міметичний метод аналізу текстових стратегій модерністського дискурсу (на прикладі творчості Г. Косинки). *Слово і Час*, 3. С. 79-87.
- Эпштейн, М., Тульчинский, Г. (2006). *Философия тела. Тело свободы*. СПб. : Алетейя. 432 с.
- of the human body]. Moskva: Edytoryal URSS. 208 s. [in russian]
- Henys, A. (2000). *Modernizm kak styl XX veka*. S. 14-24 [Modernism as a twentieth century style] Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/aleksandr-genis-modernizm-kak-stil-hh-veka/viewer> [in russian]
- Zharkova, R. (2021). «*Khirurgiia zaidaie moiu muzu*»: tilo i tilesnist u zhinochomu pysmi Lesi Ukrainky» [«Surgery Eats My Muse»: Body and Corporeality in Lesya Ukrainka's Women's Writing]. *Zbirnyk naukovykh prats za materialamy vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu „Ideolohynia natsionalnoi arystokratii*. Lviv: Drukarnia Lvivskoho natsionalnoho medychnoho universytetu imeni Danyla Halyskoho. S. 42-50. [in Ukrainian]
- Koloshuk, N. (2018). Dramaturhiia Lesi Ukrainky u konteksti rozvytku «novoi yevropeiskoi dramy» na etapi symbolizmu [Dramaturgy of Lesia Ukrainka in the context of development of «new European drama» at the stage of symbolism]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 26. S. 91-109. [in Ukrainian]
- Kocherha, S. (2018). Poetyka dramaturhii Lesi Ukrainky u vymirakh tilesnosti [Poetics of Lesia Ukrainka's drama in the dimensions of corporeality]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 26. S.109-119. [in Ukrainian]
- Rezvikh, P. (2003). Yakob Bёme: yazik tela y telo yazika [Jacob Beaumet: Body Language and Body of Language]. Moskva: *Novoe lyteraturnoe obozrenye*, 63. S. 258-271. [in russian]
- Ukrainka, L. (1975). *Poezii* [Poetry]. A. Kaspruk (red.), Zibr. tvoriv: u 12 t. (T. 1, 448 s.). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
- Ukrainka, L. (1976). *Dramatychni tvory 1896-1906* [Dramatic works 1896-1906]. S. Zubkov (red.). Zibr. tvoriv: u 12 t. (T. 3, 397 s.). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
- Ukrainka L. (1976). *Dramatychni tvory 1907-1908* [Dramatic works 1907-1908]. S. Zubkov (red.). Zibr. tvoriv: u 12 t. (T. 4, 352 s.). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
- Chekhov, A.P. (2019). *Try sestry. Piesy* [Three sisters. Plays]. S. Andrushchenko (per.). Lviv: Vyd-vo Anetty Antonenko. 224 s. [in Ukrainian]
- Shteinbuk, F. (2011). Tilesno-mimetychnyi metod analizu tekstovoykh stratehii modernistskoho dyskursu (na prykladi tvorchosti H. Kosynky) [The corporeal-mimetic method of analysis of textual strategies of modernist discourse (on the example of H. Kosynka's works)]. *Slovo i Chas*, 3. S.79-87. [in Ukrainian]
- Epshtein, M., Tulchynskiy, H. (2006). *Fylosofyia tela. Telo svobodi*. [Philosophy of the Body. The Body of Freedom]. SPb. : Aleteiia. 432 s. [in russian]

References

- Aheieva, V. (2001). *Poetesa zlamu stolit: tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii* [Poetess of the turn of the century: Lesia Ukrainka's works in postmodern interpretation]. Kyiv: Lybid. 264 s. [in Ukrainian]
- Bikhovskaia, Y. (2000). «*Homo somatikos*»: aksyolohyia chelovecheskoho tela» [«Homo somatikos»: axiology

Daria Shestakova

**The phenomenon of corporeality in European drama of the turn of the XIX–XX centuries
(Based on the works of Lesia Ukrainka and Anton Chekhov)**

Abstract. The article investigates somatic motives, images, forms and functions of corporeality in the selected dramatic works of Lesia Ukrainka and A. Chekhov. The analysis of the specifics of the concept in the context of the author's poetics and the comparison of these models makes it possible to identify original (individual) and common (universal) features to define the phenomenon of corporeality in European drama of the turn of the XIX–XX centuries.

Keywords: the concept of corporeality, somatic ideas, works of Lesia Ukrainka, A. Chekhov's plays, haptics, the dual pair «external-internal».

Гринчак Ганна Сергіївна,
старший викладач кафедри сценічної мови.
Київський національний університет театру, кіно і
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

Hanna Hrynychak,
Senior Lecturer of Stage Speech Department. Kyiv
National I.K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema and
Television University, Kyiv

ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ ПІД ЧАС ПОСТАНОВКИ КОМПОЗИЦІЇ ВСЮДИ ОДИН... СВІЧКА НА ВІТРІ (сценічна композиція та постановка М. Резніковича)

Анотація. У статті розглядаються особливості сценічної мови під час створення вистави ВСЮДИ ОДИН... СВІЧКА НА ВІТРІ. Вистава була створена на основі листів Т. Шевченка, за його поетичними та прозовими творами. На сцені також звучать цитати зі щоденника поета, написані ним в період перебування на засланні. Режисер намагався зберегти унікальність автентичного українського говору того часу, що покладає додаткове навантаження на актора і вимагає від нього високої мовної техніки. Особливої підготовки вимагають також побудова артикуляції, дихання на сцені та під час виконання вокальних зонгів.

Ключові слова: сценічне мовлення, вправи для артикуляції, дихання, фізичні вправи, скоромовки, зонги.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Актор має постійно вдосконалювати свою майстерність і підтримувати свої професійні навички. Мова – один із найважливіших інструментів актора під час створення ним сценічного образу. Цю статтю присвячено авторським методикам тренінгів зі сценічної мови під час постановки оригінальної сценічної композиції М. Резніковича на сцені НАДТ ім. Лесі Українки.

На українській сучасній сцені практично немає спектаклів за оригіналами текстів поетів, письменників і художників (а не текстів драматургів). Отже, серед малодосліджених та актуальних питань є вивчення прозових творів Т. Шевченка, зокрема листування поета, зі збереженням автентичних мовних особливостей того часу і втілення їх на сценах українських театрів. **Актуальність дослідження** обумовлюється сучасною потребою відновлення мовних традицій у нашій країні на прикладах класичної української літератури та на зразках якісної подачі української мови. Зважаючи на сучасні реалії, коли увага всього світу прикута

до України, її культурних і мовних традицій, ми маємо особливо уважно ставитися до якості сценічних матеріалів та якості акторського виконання.

Мета дослідження – визначити засоби роботи акторів зі сценічними текстами під час підготовки оригінальної сценічної композиції.

Завдання:

- дослідити та проаналізувати оригінальний матеріал композиції;

- визначити особливості роботи над сценічним мовленням під час комбінованої з зонгами постановки;

- визначити практичні засоби сценічного мовлення для поетичного, прозового тексту та зонгів.

Визначення мети й завдань статті обумовили методи дослідження.

Методи дослідження: хронологічний метод – для дослідження етапів; компаративний – для здійснення порівняльного аналізу; типологічний – на виявлення чинників і визначення особливостей цього процесу; теоретичного узагальнення – для висновків і рекомендацій дослідження.

Наукова новизна. Вперше були проаналізовані та теоретично обґрунтовані особливості сценічного мовлення, що їх вимагають автентичні прозові твори Т. Шевченка. Також запропонований комплекс вправ для покращення технічних навичок актора – виконавця українських автентичних текстів ХІХ століття та виконавця зонгів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На необхідності удосконалення сценічного мовлення на українській сцені в нових умовах інформаційних технологій наголошують відомі театральні педагоги та мистецтвознавці: А. Гладишева, Н. Грицан, І. Кропивко, О. Наконечна, А. Овчинникова, А. Підлужна, І. Сорока та ін. Про конкретну роботу під час підготовки двомовної композиції зауважують у ЗМІ з нагоди нагородження Національною премією ім. Тараса Шевченка автор композиції і режисер М. Резнікович у своїй книжці «Всюди один» та виконавець головної ролі П. Панчук.

Виклад основного матеріалу. Сучасне динамічне сьогодення вимагає від актора високої виконавської майстерності та певної універсальності. І підтримувати свої навички, зокрема – мовні, актор має впродовж усього творчого життя.

«Сьогодні артисту необхідно постійно вдосконалювати не тільки акторську техніку. Це, як кажуть, святе. Це — щодня. Вкрай ясно про це сказав Т. Шевченко: “Десять років не вправ можуть зробити з віртуоза кабацького балалаечника”. Додам: і не “десять” — теж. Чудово, що він це говорив на прикладі суміжних мистецтв — не про живопис і не про поезію. Потрібно ще вміти думати. Вчитися думати. І у житті, і у професії: на репетиції, на сцені», — така думка режисера (Резнікович М. *Всюди Один*).

Спробуємо проаналізувати і проілюструвати засоби удосконалення роботи над сценічним мовленням, як сукупності вмінь і навичок; а саме дихання, голосу, дикції, орфоепії, логіки мови під час постановки ВСЮДИ ОДИН... СВІЧКА НА ВІТРІ на сцені НАДТ ім. Лесі Українки.

Слід ще раз наголосити, що «Акторська майстерність – це фізична, вокальна, розумова та емоційна робота, яка вимагає підготовки, щоб діяти на вістрі. Тіло й розум актора повинні бути розігріті, щоб показати глядачам найкраще» (Лєся Українка, 1975 с. 295-307).

Як уже зазначалось, особливістю композиції є те, що вистава виконується на основі листування, поезій і прози (в оригіналі) Тараса Шевченка. Це створює унікальну атмосферу тогочасної України, коли глядач може відчувати мову «Золотого століття» української літератури, її забарвлення, філософії.

Це, безперечно, вимагає від актора високої майстерності та певної самодисципліни. Так, виконавець головної ролі П. Панчук зазначив: «Це найбільш зрілий образ Тараса Шевченка, створений мною (П. Панчук, ЕР).

Насамперед довелося навчатися дисципліни. На першій репетиції режисер сказав: «”У цьому театрі такі порядки: на репетицію у нас приходять вчасно і перед початком готуються”. – “Готуються?” — я здивувався, наче вперше про таке чую, але ніхто на мій жарт не відреагував. Наступного дня я приходжу об 11:00, а всі артисти вже в костюмах, ходять щось бубнять собі під ніс. Думав, то збіг — можливо, перед тим була репетиція. Наступного дня — та сама картина. Рівно об одинадцятій приходить режисер: “Почнемо”». (П.Панчук, ЕР). (<https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/nagrada-priblizhaetsya-k-kulturnym-realiyam-ekspert>).

Проте підготовка й не могла дивувати. Перед виставою, за лаштунками, актор виконує комплексним самим розроблених вправ, фізичних та артикуляційних. На сцені він весь час рухається, тримає в руках різні предмети (запалює свічку, дістає з кишені каблучку), сідає, встає, падає на підлогу, весь час промовляючи текст.

Режисер М. Резнікович так пише в книжці: «Свічка... Дерево... Пісок... І тексти Шевченка. Проблема ритму вистави, епізоду, ритму діючого артиста — завжди одна з найважливіших проблем у постановці будь-якої вистави» (Резнікович М. *Всюди Один*).

З метою визначити, які саме тексти лягли в основу композиції, ми звернулися до творчої біографії Кобзаря. У композиції поєднано щоденник 1857—1858 рр. з віршами та листами, написаними Шевченком у засланні й невдовзі після звільнення.

Прозові твори поет писав як художні ескізи творчих пошуків і задумів. Під час листування з друзями створювалася епістолярна проза. Під час звернень до офіційних осіб під час заслання виходила з-під пера задушлива, гнітюча канцелярщина.

Умови заслання для Шевченка ставали дедалі жорсткішими. Він не міг писати рідною мовою, це було заборонено. За порушення режиму, коли було знайдено захалявні книжечки, Шевченка доправили з Оренбурга до Новопетрівської фортеці. Проте він спромігся писати, це могло бути лише офіційною мовою. Поет почав писати прозу імперською мовою вимушено, інакше заборонено було б писати взагалі.

Дослідники звертають увагу:

Це саме стосується прози. У ній є більше міського життя, петербурзького світу, але низка його прозових текстів – це переспіви поетичних

тем, тому там теж є оцей селянський світ. У епоху сентименталізму село не було в прозі чимось меншовартісним. Навпаки – ті історії зворушували міського читача, вони відкривали йому новий світ, цілком екзотичний (EP, (<https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/nagrada-priblizhaetsya-k-kulturnym-realiyam-ekspert>)).

Листування відбувалося мовою царської імперії з офіційними особами, з Петербурзькою академією мистецтва, з письменниками С. Аксаковим, В. Жуковським, Щ. Плещеевим, художником М. Осиповим, з В. Рєпніною. До рідних, друзів, до українських письменників він писав українською.

Шевченків *Щоденник* був насправді *Журналом*; такі щоденники пишуть з перспективою, що пізніше вони будуть прочитані та опубліковані.

Отже було визначено, які саме авторські тексти склали основу сценічної композиції.

Режисер пише: «...Ми відкриваємо жанр. Це нелегко. Але тільки це цікаво. Багато чого поки що не виходить. Важливо усвідомити, чому <...> ... Натхнення треба розбудити у собі роботою» (Резнікович М. *Всюди Один*).

Характерність мови інтелігенції XIX століття – підкреслена ввічливість показна вишуканість, наприклад:

Милостива... вельмишановна...!

Відступаючи від загальноприйнятого звичаю – робити в подібних листах компліменти, хоча Вами і цілком заслужені, дозволяю собі слідувати велінню серця і поспішаю привітати Вас із днем Вашого народження, за побажання Вам довгих-довгих років та безтурботного щастя.

Не наважуюсь думати, що Ви сумніваєтеся у моїй безмежній до Вас відданості і тому глибокій пошані, з якою має честь бути

Вашим покірним слугою

Таку вишукану, гарну мову можна натренувати, так само, як і м'язи. Мовні репетиції полягають у тому, що людина починає навмисно збільшувати час свого спілкування – і доводить «вишуканість мови» до автоматизму. Адже звучання на сцені має стати природним. Для початку за «співрозмовника» можна використовувати дзеркало.

Вправляючись із відображенням, актор може отримати подвійну користь, адже він відпрацьовує не лише мову, а й має змогу контролювати при цьому свої рухи та міміку обличчя. За деякий час можна помітити, що мова виконавця стала виразнішою та мелодійнішою, з характерними ознаками приналежності до певного часу.

Нижче ми наводимо приклади, як саме звучать голоси в постановці М. Резніковича.

Коментатор (Бобко). Миттєвості життя; (Резнікович М. *Всюди один*).

Одна зі складностей вимови українською – це промовляння твердих і м'яких приголосних по черзі, майже в кожному складі.

Мит – те – вос – ті жит – тя...

Артист працюватиме над вимовою за допомогою вправ сценічного мовлення.

Варто закріпити вимову голосних у віршованих текстах:

Голосні звуки О–о–о

Яечко одно

Знесла курочка чорненька,

Знайшла дівчинка маленька

Звернімо увагу також на вимову Я – є – Яечко; чорненька, маленька – енька; і – и – дівчинка.

Під час тренувань пропонуємо також співати. Відомо з логопедичної практики, що навіть заїкуваті дорослі під час співу вимовляють слова правильно. Щодо заїкуватості або схожих труднощів, крім опанування класичних вправ, радимо переглянути британський фільм *Король говорить* (King's speech), що в художній формі розповідає, як за допомогою авторської методики британський монарх часів Другої світової позбувся труднощів під час публічних виступів.

Слід тренувати спочатку сонорні звуки, наприклад, за допомогою віршика:

приголосні м, н

У ставочку лин

Зробив собі млин,

Меле день при дні

Воду на млині.

(Л. Верхова)

Наводимо приклад тексту:

Ведучий (Бобко) На схилі віку йому всміхнулася прощальною посмішкою любов...

Ведучий (Савкін)...не любов жінки, часто зрадлива і лукава,

Ведучий (Пономаренко) а некорислива, свята любов душ,

Ведучий (Дяк) здатних розуміти красне мистецтво.

Ведучий (Бобко) Доля переслідувала його в житті, скільки могла, та вона не зуміла перетворити золота його душі в іржу,

Ведучий (Пономаренко) ...ані його любові до людей в ненависть і погорду,

Ведучий (Дяк)...а віру в Бога у зневіру і песимізм.

Ведучий (Савкін) Найкращий і найцінніший скарб доля дала йому лише по смерті.

Для речення першого коментатора ми пропонуємо вправу для приголосного Л:

На схилі віку йому всміхнулася прощальною посмішкою любов –

При правильній вимові звука Л губи мають форму, характерну для вимови голосного І. Кінчик язика піднятий, і притискається до верхніх передніх зубів. Нижня щелепа вільно опущена. Голосові зв'язки при вимові звука Л вібрують. Повітря проходить по боках язика

- Лелеки, лелеки, куди ви літали?
- За море, далеко, – лелеки сказали

Лили, лили, лили,
Пили, пили, пили,
Лили, лили діти,
Пили, пили квіти,
Виростали діти,
Виростали й квіти

Для тренувань можна обирати скоромовку, як от класична:

- Тридцять три кораблі лавірували, лавірували, лавірували, та не вилавірували.

Пропонуємо вправу *Плавці*.

Перша позиція стоячи. Стель плавання «кріль». Вдих повітря швидкий, глибокий. На видиху тренується звукосполучення «ждрі!, ждре! ждра! ждро! ждру! ждри!»

Для кожного руху рук відповідає вимова одного звукосполучення. Руки рухаються то повільно, то швидко, відповідно й звукосполучення звучить то плавно, то протягло. В процесі гри доведіть до синхронності вимову і рухи. Так само представляйте плавання у стилі «"брас" по-собачому», «на спині», «на животі», «на боці», додаючи складні звукосполучення.

Наведені приклади складності для створення характеристик героїв, манери їх мовлення, свідчать про те, що перед артистами постає багатозадачна робота відтворення задуму на сцені. Адже українська мова вистави має бути не просто зрозумілою глядачеві, а показово вишуканою.

Це вимагає повсякденної уваги на сцені під час репетицій та окремих тренувань. Вправи зі сценічної мови обов'язково виконувалися під час підготовки. Адже кожен персонаж представляє своєю сценічною мовою характер героя впродовж понад півтори години на сцені.

Під час репетиційного періоду подібних вистав пропонується слухати класичну музику, лягти на підлогу, розслабити кожну частину тіла, подумки перевіряючи м'язи. Дихайте глибоко і повільно. Починайте з маківки та закінчуйте пальцями

на ногах. Уявіть себе в космосі, рухайтесь наче у невагомості. Посидьте в тиші 3 хв, опустіть голову і руки вздовж тіла. Подумки побачте своє тіло повністю розслабленим. Посміхайтесь широко. Зробіть масаж обличчя. Позіхайте кілька разів і розслабте щелепи.

Наступна вправа : *Сільський час!*

Підніміть руки високо вгору. Постійте хвилину, як гутаперчева або ганчіркова лялька, потім так, ніби ви укріплюєте хребет. Уявіть, що ви в селі, під деревом. Дуже красивим. Відчуйте траву під ногами, вдихніть свіже повітря, почувте птахів. Подивіться навкруги, щоб побачити поля, луки, квіти, джерела. Уявіть коня, що підійшов до вас, і ви сіли верхи, та відчуйте вітер довкола. А тепер ви їдете проти вітру: І–І–І ! – Е– Е– Е ! та ін., промовляєте ви, перемагаючи його опір. Потім поверніться під дерево, ляжте на землю й уявіть, що хмара переносить вас на сцену.

Ще одна з особливостей вистави – виконання зонгів, близьких до джазового ритму балад, які вимагають від актора теж певних дихальних і мовно-голосових навичок. Зонг – це пісня або ритмізований монолог на злободенну тему, яка є кульмінацією, головною думкою того, що відбувається у виставі, є квінтесенцією почуттів, бажань і думок героїв вистави. Зонги частіше за все виконуються на авансцені зі зверненням акторів у зал, до глядачів. Автор і режисер композиції М. Резнікович приділяє зонгам велику увагу. Він пише в своїй книжці:

Весь епізод та зонг – одне ціле.

Може, співати треба в іншій — вокально-розмовній — манері...

Можливо, до зонга якась крапельна фонові музика... кап-кап... І вона дзвенить у паузах тексту...

Ми складаємо разом і п'єсу, і виставу.

Є подієва структура вистави. Після кожного зонгу відбуваються події, які дедалі сильніше вдаються по людині у цій «незамкнутій тюрмі», тобто під час зонгу.

Тому кожен наступний епізод і кожен наступний зонг мають бути драматичнішими, ніж раніше, інакше подійний ряд вистави дуже шкутильгатиме.

Не можна відокремити виконавців зонгів від подієвого ряду попереднього епізоду.

Інакше зонг перетвориться на романс. Ми маємо не слухати співака, а розуміти, що з ним відбувається. Це вже залежить від майстерності артиста.

Свічка... Дерева... Пісок... І Шевченкові тексти.

Проблема ритму вистави, епізоду, ритму артиста, що діє, — завжди одна з найважливіших нині, у постановці будь-якої п'єси.

Особливо важливим є безперервний внутрішній ритм виконавця, що дає право на паузу.

У зонгах обов'язковою є потужна енергія думки. Жоден склад не повинен зникнути (Резнікович М. *Всюди Один*).

Зонг

Гринчак, Ращук.

Тарас Шевченко

ГАЙДАМАКИ

Все йде, все минає — і краю немає,
Куди ж воно ділось? Відкіля взялось?
І дурень, і мудрий нічого не знає.
Живе... умирає... Одне зацвіло,
А друге зав'яло, навіки зав'яло...
І листя пожовкле вітри рознесли.
А сонечко встане, як перше вставало,
І зорі червоні, як перше плили...
Все йде, все минає...
Все йде, все минає...

Зонг

Гринчак, Сна, Бойко.

Тарас Шевченко

САДОК ВИШНЕВИЙ КОЛО ХАТИ

Садок вишневий коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть.
Плугатарі з плугами йдуть,
Співають, ідучи, дівчата,
А матері вечерять ждуть.
Сім'я вечера коло хати,
Вечірня зіронька встає.

Дівчата співають і танцюють, проте не так, як на вечорницях, а наче вони Мавки. В них особливі рухи. Режисер надає рухам рук особливого значення:

Руки мають висловлювати музичну думку. Слово має висловлювати думку. Насамперед, дієслово.

Руки повинні висловлювати різні музичні завдання, незалежно одне від одної.

Одна – в одному ритмі. Інша – в іншому (Резнікович М. *Всюди один*).

Усі учасники вистави – артисти і глядачі – немовби опиняються разом з Шевченком у його мареві. Поет повернувся із заслання, мріє про сім'ю. Він уявляє красунь дівчат у стрічках і квітах, народному вбранні, вони співають. Це марево, і це не звичайні українські пісні, а зонги.

Звісно, аби виконати ці мовно-вокальні композиції треба розігріти артикуляційний апарат.

Дві вправи здаються знайомими і простими, проте дуже дієвими:

- вправа на язик: фіксуємо 4 точки за годинниковою стрілкою максимально рухаємо язик у роті;

- вправа *Жуйка*, в роті дуже велика, це жуйка корови, її й треба наслідувати. Головне, 4 точки фіксації, рухаються шелепи, а не просто губи.

Із закритим ротом зробити розспівування.

Зі скоромовками працюють усі співаки незалежно від жанру.

Розтягувати рот на голосних розкритим ротом спочатку утрируючи на опорі, повільно, на вдиху.

Якщо виникає складність промовляти декілька приголосних разом, спочатку промовляти склади.

Був собі цебер, та переполуцебрився на маленькі переполуцебреньята.

Ворона проворонила вороненя.

Галасливі гави й галки в гусенят взяли скакалки. Гусенята їм гелгочуть, що й вони скакати хочуть.

Поширена популярна вправа: Читаємо текст із закритими губами (зуби не стискаємо). Можна читати з корком від пляшки в роті між зубами.

Ми пропонуємо для вправ сценічної мови також читати гекзаметри, хоча вони і не трапляються в текстах Тараса Шевченка. Гекзаметри слід застосовувати як комплексний навчальний матеріал для дихання, голосу, діапазону, звучності, виразності, тембру, дикції.

Використання при опануванні техніки мовлення текстів Гомера є загальноприйнятим, при цьому ми вважаємо доречним використовувати переклад, зроблений Лесею Українкою, адже в ньому збережений розмір гекзаметру, плинність і співучість мовлення, зміст уривків (Наконечна, 2009).

Якщо виявляється, що виконується складний текст, дуже важливо підготуватися, щоб аудиторія могла його зрозуміти. Вище були представлені деякі з вправ на артикуляцію, які допоможуть розігріти тіло, голос і покращити дикцію. Добре мати кілька вправ і регулярно міняти їх на нові (або старіші) варіанти.

Емоції, дихання і голос – це матеріал мистецтва вокального спілкування.

Множина мимовільних дій викликає вдих через безліч координуючих м'язів діафрагми, гомілки та міжребер'я, одночасно активуючи набір крихітних м'язів гортані, які стягують голосові складки разом. Дихання зустрічає опір голосових складок, а вібраційна реакція відбивається в кісткових порожнинах і на резонуючих поверхнях тіла.

Мовленнєва підготовка включає складові частини слів — голосні та приголосні, самі слова, граматику, синтаксис, текст, сценарій — і думку.

Тренування голосу та мовлення також мають розвивати умовний підхід до тексту, який зливається з діями п'єси.

Герої вистави весь час рухаються сценою, падають, підіймаються, обнімаються, слухають музику, танцюють, просто стоять, і майже весь час говорять. Без тренувань сценічної мови це практично неможливо.

Висновки. У статті було розглянуто і проаналізовано особливості процесу сценічного мовлення під час роботи над постановкою сценічної композиції за оригіналами листування, прози і поезії Тараса Шевченка. Було виявлено особливості роботи артистів над оригінальними текстами Тараса Шевченка.

Запропоновано тренування сценічного мовлення за допомогою скоромовок, вправ на артикуляцію та дихання, читання гекзаметрів.

Наведено рекомендації автора-постановника та виконавця головної ролі щодо тренувань сценічної мови під час підготовки сценічної композиції.

Приділено увагу підготовці виконання зонгів, про що наголошував автор і постановник композиції, як особливості постановки.

Були запропоновані авторські вправи для сценічного мовлення.

Перспективи подальших розвідок бачимо у розширенні та оновленні репертуару з точки зору виконання мовою оригіналу і додаванням іншомовних вправ для удосконалення занять сценічною мовою.

Джерела та література

- Гладишева А. (2013). *Сценічна мова. Монологи. Композиції. Моноп'єси* : Навч. посібник-хрестоматія. Біла Церква: Білоцерківська книжкова ф-ка. 367 с
- Гладишева А. *Слово в театрі*. <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine22-20.pdf>
- Грицан Н. (2020). *Техніка сценічного мовлення*. Івано-Франківськ. Симфонія форте.
- Кропивко І.В. (2003). *Риторика*. Навч. посібник. Дніпропетровськ: Пороги. 67 с.
- Наконежна О. (2009). *Окремі питання сценічного мовлення в умовах білінгвізму*. 219-223.pdf.jpg
- Овчиннікова А. (1997). *П'ять кроків до гарної мови: Мовленнева комунікація: техніка мовлення* ; під ред. А.Ю. Цофнаса. Одеса: ОКФА. 184 с.
- Підлужна А. [EP]. <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayincichitayte/sekrety-scenichnoyi-movi>
- Резнікович М. *Всюди один*. «Всюди один...» . Оригінальна сценічна композиція та постановка н. а. України, художнього керівника театру М.Ю. Резніковича. https://www.rusdram.com.ua/ukr/plays/alone_everywhere
- Сорока І., Голуб К. [EP]. *Специфіка техніки сценічного мовлення в акторському мистецтві початку XXI століття*. <http://artonscene.knukim.edu.ua/article/view/219283>
- Українка Леся (1975). Зібрання творів у 12 тт. / *Леся Українка. Т. 2*. Київ: Наукова думка. С. 295-307.
- Шевнюк О. (2002). *Культурологія*. Навч. посібник. Київ, Освіта. 275 с.
- [EP] <https://lviv1256.com/lists/top-100-ukrajinskyh-skoromovok/>
- [EP] http://slovoprosvity.org/wp-content/uploads/2017/06/%D0%A1%D0%9F_23.pdf
- [EP] <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/nagrada-priblizhaetsya-k-kulturnym-realiyam-ekspert>
- [EP] https://www.rusdram.com.ua/ukr/plays/alone_everywhere
- [EP] <https://artefact.org.ua/literature/proza-shevchenka-chomu-kobzar-pisav-rosiyskoyu.html>

References

- Gladysheva A. (2013). *Stsenichna mova. Monolohy. Kompozitsii. Monopiesy* [Stage language. Monologues. Compositions. Monoplays]: Education handbook. Bila Tserkva: Bila Tserkivska knyzhkova f-ka. 367 p. [in Ukrainian]
- Gladysheva A. Slovo v teatri [Word in the theater]. <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine22-20.pdf> [in Ukrainian]
- Ghrycan N. (2020). *Tekhnika scenichnogho movlennja* [Technique of a stage broadcasting]. Ivano-Frankivsk. Symfoniya forte. [in Ukrainian]
- Kropyvko I.V. (2003). *Rytoryka : navch. Posibnyk* [Rhetoric]. Dnipropetrovsk: Poroghy. 67 p. [in Ukrainian]
- Nakonechna O. (2009). *Okremi pytannja scenichnogho movlennja v umovakh bilinghvizmu* [Separate question s of a stage broadcasting are in the conditions of biling ualism]. 219-223.pdf.jpg . [in Ukrainian]
- Ovchynnikova A. (1997). *P'jatj krokiv do gharanoi movy: Movlennjeva komunikacija: tekhnika movlennja* [Five steps are to the good language] ; pid red. A.Ju. Cofnasa. Odesa: OKFA.184 s. [in russian]
- Pidluzhna A. <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayincichitayte/sekrety-scenichnoyi-movi> [in Ukrainian]
- Reznikovych M. *Vsjudu ody*n [Everywhere one]. [in Ukrainian/russian]
- «*Vsjudy ody...*» [«Everywhere one»] . Oryghinaljna scenichna kompozycja ta postanovka n. a. Ukrajiny, khudozhnjogho kerivnyka teatru M.Ju. Reznikovycha. https://www.rusdram.com.ua/ukr/plays/alone_everywhere
- Soroka I, Gholub K. *Specyfika tekhniky scenichnogho movlennja v aktorsjkomu mystectvi pochatku XXI stolittja* [Specific of technique of a stage broadcasting in actor art of beginning of XXI century]. <http://artonscene.knukim.edu.ua/article/view/219283> [in Ukrainian]
- Ukrainka Lesja (1975). Zibrannja tvoriv u 12 tt. / *Lesja*

- Ukrajinka*, t. 2. Kyiv: Naukova dumka. S. 295-307. [in Ukrainian]
- Shevnjuk O. (2002). *Kuljturologhija* [Culturology]. Navch. posibnyk. Kyiv, Osvita. 275 s. [in Ukrainian]
- [ER] Retrieved from://lviv1256.com/lists/top-100-ukrajinskyh-skoromovok/
- [ER] Retrieved from://slovoprosvity.org/wp-content/uploads/2017/06/%D0%A1%D0%9F_23.pdf
- [ER] Retrieved from://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/nagrada-priblizhaetsya-k-kulturnym-realiyam-ekspert
- [ER] Retrieved from://www.rusdram.com.ua/ukr/plays/alone_everywhere
- [ER] Retrieved from: https://artefact.org.ua/literature/proza-shevchenka-chomu-kobzar-pisav-rosiyskoyu.html

Hanna Hrynychak

**The peculiarities of the stage language in producing the ALONE EVERYWHERE ...
THE CANDLE IN THE WIND composition**

Abstract. The article is devoted to the peculiarities of stage speech while creating the play scene composition EVERYWHERE ALONE ... A CANDLE IN THE WIND. The main feature of the composition lies in the original texts of the great Ukrainian poet Taras Shevchenko's correspondence, poetry and prose works, his diary in exile with the ban on writing and drawing. The movement on the stage and the performance of zongs also require special stage speech exercises preparation.

Keywords: stage speech, exercises for articulation, breathing, physical exercises, proverbs, zongs.

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



Зубавіна Ірина Борисівна,
доктор мистецтвознавства, професор, учений секретар
відділення кіномистецтва НАМ України, академік НАМ
України, г.н.с. відділу історії і теорії культури ІПСМ
НАМУ, Київ

Iryna Zubavina,
Doctor in Art Studies, Professor, full member of the
Ukraine National Academy of Arts chief researcher
of the Department of History and Theory of Culture of
the Institute of Contemporary Art Problems of the
Ukraine National Academy of Arts.

ЦІННІСНО-СМИСЛОВІ ДОМІНАНТИ ЧАСУ В КОНЦЕПТ-ОБРАЗІ МАТЕРІ (на матеріалі кінематографа України)

Анотація. Статтю присвячено вивченню екранних проєкцій концепт-образу Матері. На матеріалі фільмів, створених в Україні, починаючи від 1920-х до початку 2020-х, розглянуто, як у різні історичні періоди змінюється семантичне наповнення маніфестацій цього значимого конструкту. Автор фокусує увагу на контекстуальній обумовленості екранних репрезентацій концепт-образу Матері, висока аксіологічна маркованість якого дає підстави для суджень про ціннісно-сміслові пріоритети часу.

Ключові слова: архетип, концепт-образ Матері, семантика, актуалізація, аксіологія, ціннісно-сміслові домінанти.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Упродовж історії культури архетип Матері, займаючи одну з ключових позицій у системі традиційних цінностей людства, зберігає свій символічний зміст, знаходячи втілення у міфах, філософському знанні, на рівні буденної свідомості та у мистецьких практиках різних часів і культур. Проте внаслідок усталеності семантичного ядра архетипу, а відтак – закритості його для модифікації значень і критичного осмислення, в межах нашого дослідження видається перспективним звернутися до іншого гіпотетичного конструкту – концепту. Концепт міцно пов'язаний з архетипом, втім, є більш відкритим, «варіабельним». Отже, запровадження у розвідках апеляцій до концепту Матері, переважно до екранних проєкцій та маніфестацій цього знакового продукту культури – саме до *концепт-образу* Матері, має вагомий підстави.

У концептуальній картині світу протообраз Великої Богині-Матері (Magna Mater) як універсальний концепт охоплює безліч концепт-образів, отримуючи в концептосфері різноманітні видозміни – «модальності», кожна з яких має своє спряму-

вання з відповідним інформаційно-семантичним наповненням (функціями, прикметами, мотиваціями тощо). До таких «модифікацій» можна віднести концепт-образ Матері, що посідає одне з центральних місць у світогляді українського народу та його екзистенційно-аксіологічних порядках, де, від найдавніших міфів про прародительку людства, традиційно наголошувалися насамперед прикмети і функції «Доброї Матері» («відроджувачка» роду, годувальниця, жертвна мати, самовіддана березиня, заступниця).

У динамічних параметрах сьогодення, на тлі різноманітних викликів часу, як-то COVID, війна, дискомунікаційний стрес, спровокований відривом мільйонів жінок і дітей від рідних осель та родин, інші психотравматичні фактори змушують людину відчувати себе незахищеною, загубленою та вкрай розгубленою за поступової втрати орієнтирів. У вирі нових смислів, змістів і значень відбувається переоцінка цінностей, вибудовуються нові пріоритети. Сприйнятливим індикатором змін є кіноекран. І не стільки тому, що метафоризується словосполученням «вікно у світ», а внаслідок

здатності оприявлювати глибинні доміанти національного менталітету, імпульси колективного несвідомого, комплекси, очікування, страхи та інші психологічні феномени. З цієї причини вивчення варіабельного концепт-образу Матері через екранні проєкції видається не лише актуальним і рівночасним, а й інформативним. Розуміючи, що достовірність отриманих висновків значною мірою залежатиме від обсягу опрацьованого фільмічного матеріалу, вважаємо – за період від 1920-х до початку 2020-х було створено доволі репрезентативний масив фільмів, цілком достатній для реалізації завдань дослідження та досягнення мети статті.

Мета статті. Спираючись на історико-філософські, гендерні, культурологічні, екранознавчі розвідки, а також на вивчення корпусу українських фільмів, центрованих концепт-образом Матері, обґрунтувати контекстуальну зумовленість наголошування в екранних репрезентаціях суми тих або інших атрибутів і функцій, виявити їхні кореляції з ціннісно-смысловими маніфестаціями доби та особливостями перемінних історико-політичних, соціокультурних реалій.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Внаслідок інтердисциплінарного характеру заявленої проблеми, видається доцільним виокремити кілька дослідницьких дискурсів: філософсько-культурологічні розвідки, дотичні до певних площин заявленої теми, пов'язано з іменами Вадима Скуратівського та Ганни Чміль; осмисленню жіночого начала в українській ментальності у зверненні до сучасних вивчень національного характеру присвячено дослідження Миколи Кисельова, Олени Луценко, праці з когнітивної антропології Марини Гримич; лінгвістичні підходи до аналізу культурно значимих концептів знаходимо у публікаціях Наталії Слухай, Мар'яни Лановик, Катерини Панасенко; аспекти гендерної ієрархії та ціннісних основ владного дискурсу висвітлюються у розвідках Тамари Злобіної, Оксани Кісь, Вікторії Суковатої.

Виклад основного матеріалу. Попри виклики глобалізації та взаємопроникнення культур, характерні для сьогодення, можна виділити певні інваріантні/спільні прообрази, первісні (або ж «апріорні», як визначав їх І. Кант) форми, що містяться у кожній культурі. Насамперед ідеться про архетипи, що є первинними згортками інформації у запасниках пам'яті людства; вони ж містять комплекс уявлень про зовнішній світ, утворюють ядра міфів, з яких проростають образи, теми, сюжети і символи. До таких універсалій, безперечно, належить архе-

тип Матері. Не випадково творець теорії архетипів Карл Густав Юнг виділяв архетип Матері, серед базових, разом із Мудрим Старцем, Дитиною, Сонячним диском тощо. (Юнг, 2018). А послідовник Юнга Еріх Нойман вважав Велику Матір основним прообразом/проформою узагальненої Жіночності.

Розширення архетипного ряду відбувається за рахунок дедалі сучасніших культурних нашарувань, що утворюють концептосферу – обшир концептів, кожен з яких є своєрідним «пучком смислів» і містить «відбитки тієї культурної системи, в якій сформувався» (Бабушкін, 1996, с. 56). Зауважимо: наразі не існує остаточного визначення поняття «концепт», хоча термін, запущений в науковий обіг десь наприкінці 1980-х, нині активно використовується в когнітивній лінгвістиці. Втім, видається цілком релевантним його запровадження у вимірі не лише мови вербальної, а й щодо мови екранної, адже багатозначний «термін “концепт” зазвичай окреслює поняття повсякденної, практичної філософії, що виникають унаслідок взаємодії національної традиції і фольклору, релігії та ідеології, життєвого досвіду й образів мистецтва, відчуття й системи цінностей» (Арутюнова, 1998, с. 3).

Натомість архетип, як гіпотетична «конструкція», що проявляється через маніфестації чи проєкції, має суттєву особливість. Ось що пише Карл Густав Юнг про архетип: «його можна назвати в принципі, і він має неваріабельне ядро значення, яке завжди лише в принципі, але жодним чином не конкретно передвизначає спосіб його проявлення» (Юнг, 1996, с. 217) Для наочності варто навести відоме порівняння архетипу з осьовою системою кристала, яка залишається завжди константною, хоча поверхня і розміри самого кристала можуть бути різними (Шевелёва, 2004, с. 118). Цей приклад переконливо пояснює, чому архетип внаслідок сталості, неваріабельності «закритий для модифікацій, не переводиться в інші форми вираження і не допускає критичного сприйняття» (Лановик, 2005, с. 152). На відміну від архетипу, концепт вирізняється «здатністю до критичного осмислення, етнокультурною модифікацією та «рухливістю» семантики в процесі історичного розвитку» (Панасенко, ЕР).

Фокусує дослідницьку увагу на концепт-образі Матері – одному з фундаментальних елементів національного інформаційного коду – зосередимось на опосередкованих кіноекраном маніфестаціях цього репрезентанта панівних світоглядних засад, цінностей і смислів у художній творчості. Адже у різні історичні періоди концепт-образ Ма-

тері як первісна форма/«проформа», наповнюючись оновленими сенсами і значеннями, ставав непрямим свідченням зміни ціннісних ієрархій, аксіологічних домінант. Це дає підстави для формулювання гіпотези щодо виняткової впливовості концепт-образу Матері завдяки апріорно високому аксіологічному потенціалу. Простежити, піддати науковому осмисленню динаміку цих перетворень упродовж 1920-х — поч. 2020-х на конкретному фільмічному матеріалі – першорядне завдання цих розвідок.

Міцно пов'язаний з фольклорним корінням національної культури, український кінематограф, починаючи з другої половини 1920-х, інкорпорував у тканину кінотворів форми нового соціально-політичного міфу, що відверто живився джерелами християнської міфології – релігії «батьківського типу», яка побудована на заборонах та авторитеті вождя. Відтак на формування ментальності українців, з одного боку, впливала «батьківська» релігія – християнство, а з другого – язичництво, «материнська» орієнтація якого пов'язана з культом матері-землі (згодом трансформувалася на вшанування Божої Матері). Таким чином, у протистоянні квазірелігії «батьківського» типу та етнонаціональної сакральної системи, наділеної рисами переважно «материнськими», проявила себе контроверза двох світоглядних систем, що домінували в суспільстві, – «державної» і «народної».

Специфіку такої полярності можна пояснити, спираючись на ідею К.Г. Юнга, згідно з якою серед основних архетипів колективного несвідомого – архетипні образи «Великої Матері» та «Старого Мудреця». Саме вони обумовлюють двоєдність чоловічого та жіночого начал при світотворенні. При цьому Мудрець, відповідно до патріархатних інтенцій владного дискурсу, сприймався персоніфікацією духовного принципу (своєрідна «вертикаль»), а Мати – втіленням матеріальної сутності («горизонталь»). Внаслідок того, що кожен архетип являє собою складний комплекс суперечливих якостей, різні культури в різні епохи актуалізували той чи інший аспект. Так, «Велика Мати», з одного боку, символізує родючість як «материнське лоно», а з іншого – «Vagina dentata» – телуричне божество смерті та знищення.

Для української ментальності, з виразним приматом жіночого начала, характерним є укоріненість в «комфортному архетипі» образ «Доброї Матері». Образ цей сприймався у трьох вимірах: Мати-земля як породжуюче начало й лоно фінального повернення (Matherland, або Батьківщина), Божа Матір і рідна мати.

Яскраві приклади екранного втілення образу матері знаходимо у творчості О. Довженка, зокрема, в його фільмах «Арсенал» (1929) та «Земля» (1930). Драматична розповідь «Арсеналу» починається із заспіву, з плачу матері за синами: «Ой, було в матері три сина. Була війна. Не стало в матері трьох синів». Втім, попри трагедійність існування, образ жінки з немовлям на руках (мадонни з різних країн, що народили дітей, поки їх чоловіки воювали на чужій землі) протистоїть у фільмі страшному вищирі війни. Хрестоматійною стала сцена з фільму «Земля»: в німому крику жінки біль від втрати сина переходить у біль переймів, пологів: опадає склепіння її черева, і народжується дитина. (Зубавіна, 2001, с. 64-65).

Симптоматично, що спроба перенести на український ґрунт ідеї жіночої емансипації у ті ж 1920-ті залишилась нереалізованою, а фільм «Студентка» (інші назви – «Делегатка», «Право на жінку», 1930) створений в Україні російським режисером О. Каплером за сценарієм М. Бажана, що запроваджував відповідні ідеї, був заборонений для демонстрації актом Київської кінофабрики. Героїня цієї стрічки здобуває освіту, ризикуючи родинним затишком і життям власної дитини. Родина руйнується, дитина помирає, втім, жінка отримує соціальну реалізацію – закінчує медичний інститут. Такий приклад очевидного домінування соціального над родовим, істотно материнським – був нехарактерним для українського кіно 1920-х. Натомість українські кінематографісти зазвичай, висвітлюючи соціальні аспекти жіночої теми, обмежувались констатацією важкої долі жінок за часів кріпацтва (екранізації «Наймичка», «Катерина», «Василина») або безправного становища жінок Сходу («Двічі продана», «Тричі продана» тощо), протиставляючи ці «архаїчні» соціальні жахи революційним надбанням у «жіночому питанні» в країні Рад.

У процесі ототожнення проблем особистого життя з державною необхідністю під егідою так званого «батька народів» у вимірі екрана 1930-1940-х надзвичайно конкретизуються риси «Мудрого батька», наділеного всіма особливостями архетипного предка. Водночас спостерігається різкий розподіл протилежних аспектів «Великої Матері». Державна необхідність воєнного періоду актуалізує екранні втілення «суворого» боку материнського архетипу. Дедалі яскравіше простежуються такі риси «страшної матері», як прагнення принести в жертву своїх дітей або знищити власну оселю. Історія зберігає небагато прикладів екранного втілення цього аспекту «Imago» матері. Серед

найбільш показових: кіноновела «Мати» (Л. Луков, 1941); екранізація однойменного роману Ю. Яновського «Вершники» (1939, І. Савченко); фільми М. Донського «Маяк» (1942) та «Райдуга» (1943).

Риси «страшної» танатичної матері входять у суперечність з притаманним для української ментальності сприйняттям образу жінки, її місії – продовжувати життя, рід, зберігати родину, домашнє вогнище. Можливо, саме тому в українському кіномистецтві образ «грізної» матері не став «етнічною константою».

Вир морально-етичних і виробничих проблем у кінематографі 1950-х сконцентрував увагу на соціальних атрибутах жіночих персонажів. Марина Власенко – героїня стрічки «Доля Марини» (1953) Ісаака Шмарука та Віктора Івченка – покинута чоловіком, вивчилася і стала Героєм Соціалістичної Праці). Так відбивалися на екрані радянської України наслідки революційних перемог фемінізму на тлі декларованого рівноправ'я радянської жінки, яка визначалася як «друг, товариш та брат по зброї» – рівноправний учасник будівництва комуністичного майбуття.

За доби «шістдесятництва», тектонічні культурні процеси, спричинені «відлигою», винесли на поверхню екрана архетипні шари етносвідомості, насамперед – у фільмах українського поетичного кіно. Фільми поетичної школи стали своєрідним каналом трансляції семантико-понятійних підмурків світоглядної системи народу, репрезентували стосунки з родом, рідною землею, її історією та міфологією. Тяжіючи до синтезу міфологічного начала з поезією, коли «поезія продовжує собою діяльність міфа» (Веселовський, 1959, с. 103), екран представляв опоетизовані проєкції Аніми а Анімуса (йдеться про основні архетипи колективного несвідомого в філософській системі К.Г. Юнга). Згадати б, кіногероїнь Лариси Кадочнікової у фільмах Ю. Іллєнка «Вечір на Івана Купала» (1968) та С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1964). Натомість образ матері головного персонажа параджанівської картини «Тіні забутих предків» – Івана – ніби винесено на маргінаlesi оповіді. Стосунки матері з сином функціонально формалізовані, позбавлені тепла та сердечності. А у фільмі Леоніда Осика «Камінний хрест» (1968), Іван Дидух із дружиною, матір'ю родини, вирушаючи у далеку Канаду, справляють у церкві відправу, схожу на спів за упокій душі Івана та Марії як таких, що відправляються не в інші світи, а в Інший Світ – у потойбіччя земного свого буття. Ніби завершуючи цикл життя при неплідній та кам'янистій,

але рідній, споконвічно своїй – землі-матері. Це той випадок, коли концепт набуває архетипічного статусу, оскільки «відноситься до першоосновних метаконцептів, що визначають становлення національного менталітету» (Большакова, 2012, с. 48).

Звернення до «вічних» питань та етнографічної давнини в картинах міфопоетичного напрямку стало одним з полюсів моделі українського кінематографа 1960-х. Другий полюс утворили «прозаїчні» фільми сучасної тематики, створені у манері, наближеній до документальної, й були присвячені «життєвим» проблемам «Тут і Тепер». Дуалізм представленості материнського начала в кінематографі 1960-х був, вочевидь, обумовлений тим, що таким транснаціональним явищем як «міська проза» врівноважувався рух у праматеринське лоно національної міфології.

Візуальній пишності репрезентацій «прообразів» з етноміфологічної концептосфери у «прозаїчних» фільмах протиставлялись інші модальності проявів жіночого, зокрема, материнського.

Доба легендарного «шістдесятництва» надала кіногероєві (і що принципово – кіногероїні!) статус особистості, яка усвідомлює своє право на вибір, роздум, сумніви і вагання. Хоча перевага, як і до того, надається цінностям родинного життя (жінка належить роду), на екрані з'являються закохані поза шлюбом одружені жінки («Літак відлітає о 9-й», 1960) та матері-одиначки («Ми, двоє мужчин», 1962) – обидва фільми створені Ю. Лисенком.

Симптоматично, що у період 1960-х у радянському мистецтві екрана поширюється образ неплідної жінки. Вочевидь, це обумовлено обранням кіногероїнями шляху самореалізації, принципово відмінного від традиційного виконання обов'язку перед родом – через народження дитини. Водночас, нереалізованість материнського архетипу можна сприймати як вияв фатального передчуття, що зрештою виправдалось, коли на зміну ейфорії 1960-х прийшов період так званого «застою». Усвідомлення марності очікувань «шістдесятників» знаходило прояв упродовж наступних двох десятиліть, переконливо унаочнюючись через рухливість семантики материнського концепт-образу, а то й повну відсутність зв'язку кіногероїнь із семою «Материнство».

Вельми показово, що у прозаїчному кіно 1960-х помітно слабше проявленість материнського начала. Натомість на екранах панує образ жінки, яка досягла чи досягає соціальної реалізації у соціумі не як мати, а як рівна чоловікам «функціональна одиниця». За приклад – номенклатурна працівни-

ця, керівниця комунальної сфери в фільмі Кіри Муратової «Короткі зустрічі» (1968).

Цікаво, що саме період утисків і обмежень виявився найбільш продуктивним на шляху до внутрішнього звільнення. В цей час починається процес орієнтації на поширені в Західній Європі ідеї філософії екзистенціалізму. Фільми «міської прози», орієнтовані на екзистенціальні проблеми особистості великою мірою сприяли створенню вітчизняної кінореєвності «міфу абсурдної людини». Найбільш показовим у цьому плані видається фільм К. Муратової «Довгі проводи» (1971), де «розгримовані» персонажі руйнували не лише «міф радянської жінки-матері», а й усталені стереотипи дихотомії «Мати–Син». Героїня фільму – перекладачка, освічена жінка, відчуваючи себе на межі духовного зламу, у передчутті наближення самотнього старіння поводить у стосунках із сином всупереч декларативній моралі, втілюючи тим самим нетрадиційний для кінематографа радянської доби образ матері.

Ніби концептуалізуючи поширену ситуацію повсякденного буття через зіткнення моделей материнства, фільм В. Криштофовича «Ребро Адама» (1990) зобразив представниць трьох поколінь у затісних координатах типової «хрущоби». Дві сестри, їх мати та бабуня утворюють своєрідний «жіночий Ковчег» в умовах звичайної міської квартири. Чоловіків ніби «винесено за дужки» буття трьох поколінь уже зреалізованих і майбутніх матерів, кожна з яких презентує власну модель материнства, відповідну ціннісним пріоритетам свого покоління.

На хвилі перебудови в українському кіно відбулось відродження фольклорно-поетичного напрямку, в межах якого, а саме у фільмі В. Домбровського та С. Цаліка «Юденкрайз, або Вічне колесо» (1996) спостерігаємо одну з нечисленних в кінематографі 1990-х реєвності жіночого самотвердження через материнство. Героїня новели – буковинська дівчина, яка народила дитину від російського офіцера, була скривджена, принижена та покинута. Цей образ «матері у біді» сприймається модифікацією диполя «мати-покритка», що відсилає до мандрівних образів української літератури (згадати б «Наймичку» та «Катерину» Т. Шевченка та багато інших). Можна згадати ще принаймні один фільм періоду – «Павутиння» (О. Амелін, 1992), де мати намагається здобути талант скрипаля своєму синові ціною закладання власної душі дияволу. Таке «маніхейство» захопленої «сверхідеєю» жінки, її дуалістична позиція у метаннях/ваганнях між добром і злом, любов'ю до сина та

її відсутністю, виводить диполь Мати–Син в дещо містичну площину, на перетин архетипів Матері та Мага. Зауважимо: схильність до містичного світовідчуття є характерною для скрутних часів, а саме такими й були «лихі дев'яності».

Радикальне переосмислення підвалин інституту материнства вбачаємо у фільмі К. Муратової «Чутливий мільйонер» (1992), де відбувається маніфестація материнського архетипу чоловічим персонажем, та ще й представником репресивного інституту Влади: герой фільму, пересічний мільйонер, реєвнтує концепт-образ *батько-як-мати*, дзеркально симетричний концепт-образові *мати-як-мати*. Дитина, яка з'явилась у рядового пострадянського мільйонера Толі практично казковим шляхом (він знайшов маля в капусті), стає своєрідним тригером, що пробуджує в чоловіка рольовий «функціонал» матері, атрибутований найліпшими якостями материнського піклування, ніжності й відданості. Понад це, чоловік намагається відстояти у судовому порядку своє право на «самотнє батьківство», тим самим постаючи проти стереотипу узвичаєної моделі «матері-одиначки». Така спроба руйнації стереотипу була рівночасною назрілій у вітчизняній юриспруденції проблемі, як-то безальтернативність практики закріплення прав на постійне проживання з дитиною та на її виховання за жінкою-матір'ю, а не за батьком, у разі їхнього розлучення. Саме цим аксіологічним нонсенсом великою мірою можна пояснити затребуваність відкриття (чи-то викриття) такого неочікуваного виміру материнства.

Уже з наведених прикладів зрозумілими є такі домінанти 1990-х, як розмивання ціннісних орієнтирів, інтенції до революційного нищення стереотипів, проблематизація аксіологічних пріоритетів попереднього/віджилого/анахронічного парадигмального універсуму.

Не менш значимим для урізноманітнення «кіноландшафту» 1990-х можна вважати модальність концепт-образу Матері, представлену в фільмі К. Муратової «Три історії» (1998), персонажі якого постають уламками атрибутів «чоловічості» та «жіночості» – як спотворені, деформовані знаки певних функцій статі. Зокрема, героїня новели «Офа» – вродлива дівчина на ім'я Офелія, працюючи в архіві пологового будинку, послідовно розшукує адреси колишніх проділь, які свого часу відмовились від немовлят, вистежує цих небалих матерів і позбавляє їх життя. Полуючи на жінок з атрофованим інстинктом материнства, Офа знаходить власну матір – зациклену на образі шекспірівської Офелії егоїстку – і топить біля морського

пірсу огрядне тіло, запаковане в яскраву червону сукню, без найменшого жалю.

У суспільстві, де і жінки, і чоловіки заслуговують «нуль за поведінку», провидчий кінематограф Кіри Муратової діагностував формування такої модифікації материнського типу, як «не-мати» або «мати-завія».

На жаль, концептуалізація образу «мати-завія» відбувається по обидва боки екрана – в екранному дискурсі та у повсякденному бутті соціуму, де матері, зловживаючи спиртними напоями, наркотичними речовинами й сумнівними зв'язками, нехтують своїми обов'язками, кидають дітей напризволяще, б'ють їх, принижують, позбавляють піклування. Ці «збої» програми материнства чутливо фіксує кіноекран. Хоча слід визнати, практика екранних оприявлень прикрої руйнації симбіотичних зв'язків матері з дітям розпочалась в українському кіно ще у 1980-ті, видається, з документальної стрічки Ольги Самолевської «Мені страшно малювати маму» (1984). Це була шокова оповідь про дітей, травмованих пияцтвом та безвідповідальністю «мам-завій». Часи змінювались, а проблема не зникла. Навіть поглибилась упродовж останніх десятиліть. Кінематографічним свідченням тому – дансько-українсько-шведський копродукційний документальний фільм «Будинок зі скалок» (2021, Сімон Леренг Вільмонт, Данія-Швеція-Фінляндія-Україна) – хроніка життя дітей і соціальних працівників дитячого будинку, розташованого у прифронтовій зоні Донеччини. Маленькі мешканці цього притулку несуть подвійний психологічний тягар. Травматичний досвід перебування у страшних реаліях війни поглиблюється «комплексом сирітства» – згубним усвідомленням своєї «непотрібності», покинутості (часом при живих матерях). Численні міжнародні фестивальні нагороди фільму свідчать про транснаціональний статус проблеми: поряд з прототиповою моделлю «Доброї Матері» актуалізувався концепт-образ «не-матері», або «матері-завій», поведінка, думки, почуття якої зосереджені переважно не на дитині.

Попри помічену тенденцію, в українському кіно початку 2000-х концепт-образи Матері здебільшого подаються через гармонійну триєдність функцій – *Мати-(на)родителька, Мати-захисниця/берегиня, мати-близька людина*, – відповідно до умовної типологізації материнського начала.

Актуалізацію інтегрального концепт-образу Матері-Берегині-продовжувачки роду спостерігаємо, зокрема, у фільмі Олесея Саніна «Мамай» (2001). У картині, що базується на сплетенні концептосфер української та кримсько-татарської культур,

оприявлено гранично узагальнений образ Великої Матері (в кримсько-татарській міфології – Умай), спорядженої відповідним знаковим атрибутом – золотом коліскою. Така кореляція сакральних змістів у міфологіях різних етносів є додатковим підтвердженням інваріантності концепт-образу Матері, його транснаціонального значення.

Екранне мистецтво періоду, який дослідники культурної пам'яті звично йменують «після Євромайдану», чимдалі яскравіше демонструє гнучкість гендерних ролей. Паралельне співіснування в художньому просторі репрезентацій *фемінного* в доволі традиційних іпостасях (*Матері-Берегині, Матері-продовжувачки роду*) з актуалізованими концепт-образами *Захисниці-месниці*, а нині й поготів – мілітаризованої *Воїтельки*, не лише врівноважує гендерну асиметрію, характерну для патріархатного патерну, а й компенсує вияви латентної мізогінії «фалоцентричного» стибу.

При виявленні аксіологічних пріоритетів 2010-х доречно адресуватися до феміністських розвідок Ольги Плахотнік, яка пише про соціальну проблему «недовикористаних» на внутрішньому ринку праці «заробітчанонок», що активізує дотичні й вельми «незручні питання (наприклад, сексуальне насильство, права жінок-маргіналок, сексуальні й репродуктивні права, проституція і порнографія тощо), які мейнстрімінг відсуває на задній план або взагалі робить невидимими» (Плахотнік, 2011, с. 19). Першим, хто в у повнометражному ігровому фільмі зосередився на проблемах українського жіноцтва, змушеного шукати заробітків у світах, став Тарас Ткаченко. Героїня його стрічки «Гніздо горлиці» (2016) – українська жінка Дарина, дружина і мати, змушена їхати на заробітки до Італії, аби прогледувати свою родину, що залишається в Україні. Дарина змушена утримувати родину, вимушено перебравши функцію «видобувачки» у чоловіка, який не працює. Вагітність Дарини від італійця, сина її працедавиці, гранично ускладнює й без того кризову ситуацію у родинному гнізді героїні. Отже, центральний персонаж фільму, втілюючи концепт-образ Матері, водночас презентує концепти зовсім іншого семантичного наповнення.

Вочевидь, саме така різноспрямованість мистецьких ініціатив дала підстави соціологу та арт-критикові Тамарі Злобіній визначити наявну модель як «гендерний розпад» та «гендерну еклетику». (Злобіна, 2015, EP).

У типологію початку 2020-х органічно вписуються репрезентації концепт-образу «Мати-захисниця», Саме такий материнський тип транслює військова драма Зази Буадзе «Мати апостолів»

(2020), висвітлюючи події на Сході України 2014 року, коли український військовий літак АН-26, доставляючи гуманітарний вантаж на Донбас, був збитий російськими бойовиками. Дізнавшись про катастрофу, мати льотчика вирушає на небезпечні окуповані території, аби потрапити на місце падіння літака, черпаючи наснагу в любові до сина та упевненості, що він живий. Опинившись у центрі бойових подій, жінка намагається врятувати сина, а також його побратимів і навіть ворогів, являючи сакралізоване узагальнення концепт-образу *самовідданої Матері-захисниці-рятівниці*. Те, що потребує такого типу, його відповідність вимогам часу, маркірує і сам час, не передбачає додаткових обґрунтувань.

Екранну реалізацію концепт-образу *Мати-близька людина* зустрічаємо в трагікомедії Антоніо Лукіча «Мої думки тихі» (2020). Щоправда «близькість» мати–дитина в фільмі не виглядає гармонійно. Героїня, прагнучи бути успішною, стильною жінкою, повсякчасно дорікає синові, що у того перманентна «криза в особистому житті». Дозволяє собі ставити юнакові безтактні запитання. Реалізація концепт-образу сильної матері, яка надмірно опікуючись проблемами сина, не дає йому можливості жити власним життям, унаочнює складності співіснування найближчих людей. Симетричний сімейний «диполь» – приклад непростих стосунків матері з донькою, яка сама вже досягла поважного віку, знаходимо у фільмі Єви Нейман «Біля річки» (2008). Проживши разом усе життя, мати й донька реалізували доволі поширену нині модель родинного «стільника», де, порушення «комфортної» психологічної дистанції між рідними людьми не дає їм бути щасливими. Ці стрічки, ставши своєрідним свідченням проблематизації родинних зв'язків *мати–дитина*, водночас ствердили значущість таких чеснот, як терпіння, розуміння, взаємоповага.

Радикальні зміни у вітчизняній екранній концептології пов'язані з фазою буття після 24-02-2022. Повномасштабне вторгнення в Україну вивело на авансцену концепт-образ *Матері-заступниці* для власної дитини, яку повсякчас намагається інстинктивно застерегти, захистити від небезпеки. Особливість сучасних реалізацій концепту-образу *Матері-Берегині* міститься в тому, що вона сама нині перебуває у небезпеці, страждає від наслідків травматичного впливу тощо. Прикладом – героїня документальної стрічки Ірини Цілик «Земля блакитна, ніби апельсин» (2020), події якої відбуваються у прифронтовій зоні Донбасу. Мати

чотирьох дітей, переховуючись з ними у підвалі, намагається відвернути їх увагу від погрозливих реалій творчими заняттями – музикою, написанням кіносценарію про своє життя під час війни. Тим самим жінка-мати вічну цінність мистецтва виставляє як захист від страху смерті.

У короткометражній стрічці Наталії Ворожбит «Ти в порядку?» (2022) примара війни переслідує матір з дитиною, яка, як і мільйони українок, стали вимушеними переселенками. У безпечному, тихому місці їх переслідують звуки вибухів і завивання сирен повітряної тривоги, ввижаються люди зі зброєю в руках. Від цих фантомних страхів, інших складових посттравматичного синдрому мати не здатна врятувати дитину – може лише пережити з нею раз-у-раз лячний досвід страхів війни, співчутливо перепитуючи: «Ти в порядку?» Це лаконічне питання, винесене у назву, стало у соцмережах паролем-перегуком між близькими, знайомими – знаковим кодом часу-простору України після лютого 2022: концентрованою емоцією занепокоєння. Людське життя як базова цінність опинилось під загрозою.

Вираз цієї ж емоції іншими художніми засобами надано в історичній драмі українсько-польського виробництва «Щедрик» (2021, Олеся Моргунець-Ісаєнко). Три матері – польська, українська та єврейська жінки, реалізуючи транснаціональний материнський архетип, у буремних подіях лихоліття Другої світової протиставляють материнське піклування, любов до дітей бездушній жорсткості каральних окупаційних режимів СРСР і Третього рейху. Метод історичних паралелей відверто загострює відчуття задушливої аксіологічної кризи.

На сакральній місії Матері – *продовження роду людського* – фокусує увагу фільм Марини Горбач «Клондайк» (2021), створений у копродукції України з Туреччиною. Фабульний ряд стрічки побудовано навколо долі родини, що опинилась в епіцентрі подій навколо авіакатастрофи «боїнга», збитого в липні 2014 біля села Грабове Донецької області. Війна брутально вривається в життя Ірки і Толіка – подружжя, яке чекає народження первістка. Ставши заручниками зовнішніх трагічних обставин люди намагаються жити, радше – вижити. На тлі воєнних подій, підтягування військ до кордонів, озброєних «чоловічих розбирань», убивств та інших жахів війни, вагітна жінка виношує дитя, народжує його в муках, виконуючи свою сакральну-обрядову місію. Фільм завершується криком немовляти й промовистою посвятою в титрах: «Жінкам присвячую».

Події словацько-українсько-чеського фільму режисера Петера Керекеша та українського сценариста Івана Остроховського «Цензорка» (інша назва – «107 мам», 2021) відбуваються у жіночій колонії. Героїня стрічки служить цензоркою в жіночій колонії. До її службових обов'язків входить перевірка листів з особистого листування ув'язнених жінок. Формально цензорка є гвинтиком владо-силової машини. Та, емоційно переживаючи трагедії своїх «підопічних», вона стає опікункою трирічного хлопчика, матері якого ще роки чотири досиджувати до кінця терміну спокутування провини. Коли героїня бере на себе відповідальність реалізації материнського «функціоналу» у триєдності характерних ознак *Берегині*, *Захисниці* та *Близької людини* для чужої дитини, з-за контурів її андрогінного типу наочно прозирає концепт сильної жінки з невгамованою жагою материнства.

Ще одним прикладом екранної проєкції концепт-образу Матері, що упродовж розвитку подій неодноразово змінює «маніфестації» (наміри, функції, тип поведінки і моральні засади), може слугувати героїня дебютної стрічки Крістіни Тинкевич «Як там Катя?» (2022). Лікарка «швидкої допомоги» Анна на початку фільму потрапляє у вразливу позицію *мати-в-біді*. Вона стає свідком ДТП: її доньку-школярку, просто на пішохідному переході, на карколомній швидкості збиває машина, за кермом якої – донька місцевої «мажорки», кандидатки на посаду мера міста. Після смерті маленької Каті, її мати повстає проти системи безкарності та корупції, б'ється за правосуддя. Анна як лікарка «швидкої допомоги» все життя допомагала людям. Втім, у протистоянні з впливовою жінкою – матір'ю непокараної дітовбивці, несвідомо переживає трансформацію моральних принципів і, зрештою, переходячи в сильну позицію *месниці*, помщається, захищаючи справедливість.

Промовистий образ протистояння двох жінок-матерів, у кожній з яких своя «правда», мотиви, аргументи й атрибути, породжує шлейф асоціацій кінематографічного, криміналістичного, медійно-скандального та інших гатунків, водночас засвідчуючи граничну релятивізацію засад суспільної моралі.

Висновки. У результаті комплексного вивчення кінематографічних творів, зафільмованих в Україні у різні історичні періоди, від 1920-х до початку 2020-х, сфокусувавши експериментальну оптику на екранних проєкціях концепт-образу Матері, в його багатоманітних модальностях і типологічних модифікаціях, нам вдалося досягти поставленої мети. Артикульовано внесення симптоматичних видозмін у формуванні концепт-образу

Матері в контекстах різних історико-політичних ситуацій (за приклад – актуалізація екранних проєкцій «страшної», «загрозливої» матері у фільмах початку Другої світової війни). Відтак опрацювання фільмічного матеріалу сприяло обґрунтуванню взаємозв'язків виявлених «апокрифічних відхилень» з декларованими нормами доби.

Шляхом дослідницького «моніторингу» значного масиву кіноматеріалів доведено узгодженість екранних маніфестацій материнського начала (підкування, захист, жертвовність, співчуття, самовідданість тощо) з нагальними потребами пори – викликами воєнно-політичного, економічного, екзистенційно-філософського, соціокультурного, еколого-демографічного або ж іншого спрямування. Відповідно до висунутої гіпотези щодо виняткової впливовості концепт-образу Матері завдяки апріорно високому аксіологічному потенціалу, доказово підтверджено: релевантні певному історичному періоду екранні «модальності» концепт-образу Матері, утворюючи характерну типологію, цілком можуть сприйматися як своєрідний маркер ціннісно-смыслових доміант часу.

Джерела і література

- Арутюнова, Н.Д. (1998). *Язык и мир человека*. Москва: Языки культуры. 896 с.
- Бабушкин, А.П. (1996). *Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка*. Воронеж: Изд-во Воронежского гос. университета. 104 с.
- Большакова, А. (2012). Теория архетипа и концептология. *Культурологический журнал*. No 1(7). С. 47-57.
- Веселовський, О. (1959). Невиданий розділ з «Історичної поетики». Публікація В.М. Жирмунського. *Література*. № 3. 1959. С. 103.
- Злобіна, Т. (2015). *Гендерний розпад*, 2015. URL: <https://ua.boell.org/uk/2015/12/04/lekciya-tamari-zlobinoyi-genderniy-rozpad>
- Зубавіна, І. (2001). Українське кіно: історія і сучасність. Переживання статевої проблематики людини. *Мистецтва екрана*. Вип. 1. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕСС, 2001. С. 63-77.
- Кісь, О. (2017). *Жіночий досвід в історії дуже важко звести до ролей жертви, героїні чи зрадниці* / URL: https://lb.ua/culture/2017/06/13/368912_oksana_kis_zhinochiy_dosvid.html
- Лановик, М.Б. (2005). Розвиток концептів «символ», «архетип» і «міф» у теоретико-літературних дослідженнях науки про переклад. *Вісник Житомирського державного університету імені І.Франка*. № 22. С.150-155.
- Луценко, О.А. (2019). *Філософія та культура статі: гендерний аналіз* : Монографія. Суми: ФОП Цьома С.П. 350 с.

- Панасенко, К. (2015). *Співвідношення поняття «символ» із суміжними поняттями «архетип» і «концепт»* UPI: <http://eprints.zu.edu.ua/19037/>
- Плахотнік, О. (2011) Неймовірні пригоди гендерної теорії в Україні. *Часопис «Критика»*. № 9–10. С. 17-22.
- Седых, А.П. (2004). Языковое поведение, конвенциональная семантика и национальные архетипы. *Филологические науки: Научные доклады высшей школы*. № 3. С. 51-56.
- Слухай, Н.В. (2002). Сучасні лінгвістичні теорії концепту як мовно-культурного феномену. *Мовні і концептуальні картини світу*. Зб. наук. праць. №7. Київ. С. 462-470.
- Шевелева, И.П. (2004). Этническая обусловленность архетипических образов. *Культура народов Причерноморья*. 2004. № 47. С.116-121.
- Юнг, К.Г. (1996). *Душа и миф. Шесть архетипов*. Київ: (Port Royal). 384 с.
- Юнг, К.Г. (2018). *Архетипи і колективне несвідоме*; пер. з німецької Катерина Котюк; наук. ред. українського видання Олег Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів: Вид-во «Астролябія». 608 с.
- Kis, O. (2017). Zhinochy dosvid v istorii duzhe vazhko zvesty do roli zhertry, heroini chy zradnytsi [Women's experience in history is very difficult to reduce to the roles of victim, heroine or traitor]. Retrieved from: https://lb.ua/culture/2017/06/13/368912_oksana_kis_zhinochy_dosvid.html [in Ukrainian]
- Lanovyk, M.B. (2005). Rozvytok kontseptiv «symbol», «arkhetyp» i «mif» u teoretyko-literaturnykh doslidzhenniakh nauky pro pereklad [Development of the concepts «symbol», «archetype» and «myth» in theoretical and literary studies of the science of translation]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni I.Franka*. № 22. P.150-155. [in Ukrainian]
- Lutsenko, O.A. (2019). *Filosofia ta kultura stati: gendernyi analiz* [Philosophy and culture of sex: gender analysis]: Monohrafiia. Sumy: FOP Tsoma S.P. 350 p. [in Ukrainian]
- Panasenko, K. (2015). *Spivvidnoshennia poniattia «symbol» iz sumizhnyimi poniattiamy «arkhetyp» i «kontsept»* [Correlation of the concept of «symbol» with the related concepts of «archetype» and «concept»] Retrieved from: <http://eprints.zu.edu.ua/19037/> [in Ukrainian]
- Plakhotnik, O. (2011). Neimovirni pryhody gendernoi teorii v Ukraini [Incredible adventures of gender theory in Ukraine]. *Chasopys «Krytyka»*, № 9–10. P. 17-22. [in Ukrainian]
- Sedykh, A.P. (2004). Yazykovoie povedenye, konventsionalnaia semantika i natsionalnye arkhetypy [Language Behavior, Conventional Semantics, and National Archetypes]. *Fylolohycheskye nauky : Nauchnye doklady vyssei shkoly*. № 3. P. 51-56. [in russian]
- Slukhai, N.V. (2002) Suchasni linhvistychni teorii kontseptu yak movno-kulturnoho fenomenu [Modern linguistic theories of concept as lingually cultural phenomenon]. *Movni i kontseptualni kartyny svitu*. Zbirnyk naukovykh prats. №7. Kyiv. P. 462-470. [in Ukrainian]
- Sheveleva, Y.P. Etnycheskaia obuslovlennost arkhetypycheskykh obrazov [Ethnic conditioning of archetypal images]. *Kultura narodov Prychernomorja*. 2004. № 47. P.116-121. [in russian]
- Yung, K.G. (1996). *Dusha y myf. Shest arkhetypov* [Soul and myth. Six archetypes] Kyiv: (Port Royal). 384 p. [in russian]
- Yung, K.G. (2018). *Arkhetypy i kolektyvne nesvidome* [Archetypes and the collective unconscious]; perekl. z nimetskoї Kateryna Kotiuk; nauk. red. ukrainskoho vydannia Oleh Feshovets. 2-he oprats. vyd. Lviv: Vyd-vo «Astrolia». 608 p. [in Ukrainian]

References

- Arutiunova, N.D. (1998). *Yazyk i myr cheloveka* [Language and the world of man]. Moskva: Yazyky kultury. 896 p. [in russian]
- Babushkyn, A.P. (1996). Typy kontseptov v leksyko-frazeologicheskoi semantike yazyka [Types of concepts in the lexical-phraseological semantics of the language]. Voronezh : Yzdatelstvo Voronezhskoho hosudarstv. Unyversyteta. 104 p. [in russian]
- Bolshakova, A. (2012). Teoriya arkhetypa i kontseptologiya [Archetype Theory and Conceptology]. *Kulturolohycheskyi zhurnal*. No 1(7). P. 47-57. [in russian]
- Veselovskyi, O. (1959). Nevydanyi rozdil z «Istorychnoi poetyky» [Unpublished chapter from «Historical Poetics»]. Publikatsiia V.M. Zhyrmunskoho. *Literatura*. № 3. P.103. [in Ukrainian]
- Zlobina, T. (2015). Hendernyi rozpad [Gender disintegration]. Retrieved from: <https://ua.boell.org/uk/2015/12/04/lekciya-tamari-zlobinoyi-genderniy-rozpad>. [in Ukrainian]
- Zubavina, I. (2001) Ukrainske kino: istoriia i suchasnist. Perezhyvannia statevoi problematyky liudyny [Ukrainian cinema: history and modernity. Experiencing human sexual problems]. *Mystetstva ekrana*. Vyp.1. Vinnytsia: HLOBUS-PRESS, 200. P. 63-77. [in Ukrainian]

Iryna Zubavina

Value-semantic dominants of time in the Mother concept-image
(on the material of the cinematography of Ukraine)

Abstract. The article is devoted to the study of screen projections of the concept- image of the Mother. Based on the material of films created in Ukraine, starting from the 1920s to the beginning of the 2020s, it is considered how the semantic content of the manifestations of this significant construct changes in different historical periods. The author focuses attention on the contextual conditioning of the scree representations of the concept-image of the Mather, the high axiological marking of which gives grounds for judgments about the value and meaning priorities of time.

Keywords: archetype, concept-image of the Mother, semantics, actualization, axiology, value-meaning dominants

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

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

ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПТИ КІНО В ЕСТЕТИЦІ ЖІЛЯ ДЕЛЬОЗА. ОБРАЗ-РУХ І ОБРАЗ-ЧАС

Анотація. Стаття присвячена пошуками Жіля Дельоза в галузі теорії кіно, його методам аналізу внутрішньої логіки кінематографічного дискурсу. Йдучи за філософським баченням Анрі Бергсона, спираючись на основні положення його праці «Матерія і пам'ять», Дельоз визначає основні категорії свого дослідження: образ-рух і образ-час, пов'язуючи перший з простором, а другий виводячи на рівень психічної реальності. У статті простежується запропонована Дельозом класифікація кінообразів, історична обумовленість руйнації образу-руху і домінування образу-часу в кінематографі кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Ключові слова: концепт, образ-рух, образ-час, ментальний образ, монтаж, простір.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Існує думка, що кінознавчі тексти у більшості своїй – то імпресіоністичні вправи. Зробимо акцент на словах «у більшості своїй». Бо мають місце і щасливі винятки. Одним з таких є ґрунтовна праця Жіля Дельоза «Кіно1: Образ-рух» і «Кіно 2: Образ-час». Написана в 1983–1985 роках, вона й до сьогодні не втрачає своєї пізнавальної цінності й актуальності, так само, як дослідження А. Базена, З. Кракауера, Л. Айснер, К. Метца, теоретичні розвідки С. Ейзенштейна, П.-П. Пазоліні.

Спираючись на просто-таки грандіозний емпіричний матеріал, тримаючи у фокусі своєї уваги кінематограф різних часів і національних приналежностей, Дельоз намагається знайти ті філософські методології, які дадуть змогу науково пояснити, а не просто описати хід еволюції кінематографа, як іманентні, так і зовнішні причини зміни його форм.

Перефразуючи відомий вислів Ж. Лакана, ми ставимо собі на *мети* прямувати за думкою Дельо-

за, за його спробою створити класифікацію кінематографічних образів і знаків. Це з необхідністю визначає завдання осмислити науковий апарат ученого, його часто незвичні та нетрадиційні підходи до явищ кіномистецтва.

Виклад основного матеріалу. Перечитуючи Дельоза, слід тримати в пам'яті його визначення теорії кіно. «Теорія кіно спрямована не на кіно, а на його концепти, що є не менш практичними, впливовими і дійсними, ніж саме кіно» (Делёз, 2004, с. 615) [Тут і далі – переклад наш – О.М.]

На думку автора вказаного дослідження, сам кінематограф являє собою принципово нову практику образів і знаків, а філософія має створити теорію останньої як концептуальної практики.

Філософський «ландшафт» епохи постмодернізму характеризується різноплановістю і різнобарв'ям дискурсів. Втім, маємо цілий ряд загальних моментів, що пов'язують погляди мислителів різних шкіл і напрямів. Це насамперед «децентра-

ція» наукового пошуку, всеосяжний плуралізм, який проявляється у відмові від традиційного європоцентризму, від ієрархічності, котра дає можливість визнати високий творчий потенціал культур, що здавалось би знаходились на маргінесах і привертати свою увагу лише екзотичністю.

Сучасна філософська і культурологічна думка характеризується наявністю постколоніальних теорій, які безпосередньо пов'язані з тенденціями мультікультуралізму і глобалізації.

Набувають ваги і поширення феміністські концепції, в рамках яких домінує вимога зміни оптики, відмова від домінантного чоловічого погляду, заперечення трактування жінки лише як об'єкта.

Посідає в сучасній культурі своє місце й квір-теорія, що виникла на основі вимог рівності людей з нетрадиційною орієнтацією. Одним із основних її постулатів є зруйнування гомофобних стереотипів, які утвердились в традиційних культурах.

Помітною тенденцією сучасності є видима дифузія елітарної і популярної культури. Постмодернізм не лише не приймає таке протистояння, а й не поділяє характерного для модернізму заперечення цінностей культури минулого. Найбільш наочно таку позицію сформулював Умберто Еко, вважаючи, що моделлю Універсуму сучасної культури є лабіринт, блукаючи яким митець опиняється перед постійною ситуацією вибору. Але, на думку філософа, ці блукання не безплідні.

Залишки артефактів минулого – це ті цеглинки, з яких будується сучасна культура. Звичайно ж, минуле потребує свого переосмислення, зазвичай іронічного, що допоможе зрозуміти його потаємні смисли.

Мистецька практика постмодернізму ґрунтується на солідному філософському базисі. Поряд з такими знаними мислителями, як Мішель Фуко, Жак Дерріда, Жак Лакан, Жан Бодрійяр, одне з чільних місць посідає Жіль Дельоз. Всі ці «некласичні» мислителі пов'язані із постструктуралістськими і психоаналітичними шуканнями у філософії. Саме вони ввели у науковий кругообіг низку категорій, широко вживаних нині, таких, як деконструкція, симулякр, трактування позасвідомого як пульсації, різьма, тіло без органів та інше.

Цей категоріальний апарат став адекватним інструментарієм для осягнення й аналізу процесів та явищ сучасного культурного простору.

Своєю увагою філософи постмодерністського кола не полишали і кінематограф. Безперечно плідними були ідеї Лакана щодо кіномистецтва, яке він пов'язує з дзеркальним і символічним нача-

лом. Принципово важливим були його трактування метафори і метонімії в мистецтві, які відсилають до двох основних мистецьких напрямів – символічного і реалістичного.

Лаканівську концепцію кіномови використав К. Метц у книжці «Уявний означник. Психоаналіз і кіно». Французький семіотик застосував ідеї Лакана до структурного психоаналізу кіномови.

Дослідженню кінематографа як мистецького явища присвятив себе Жіль Дельоз, автор двотомної праці «Кіно 1. Образ-рух» і «Кіно 2. Образ-час», яка побачила світ в 1983 і, відповідно, в 1985 роках.

Філософ гучно заявив про себе ще в 1972 році книжкою «Анти-Едип. капіталізм і шизофренія», написаною у співтоваристві з психоаналітиком радикальних лівих поглядів Феліксом Гваттарі.

Слід зауважити, що майже всі згадані філософи, яких відносять до постмодерністського кола, перебували тією чи іншою мірою під впливом ідей травневих подій 1968 року. Побутує думка, що книжка Дельоза і Гваттарі може сприйматися як розгорнутий маніфест. Надзвичайно точно передав меседж цього твору Мішель Фуко у своїй короткій передмові до англійського перекладу. Пафос книжки спрямований проти «бюрократів революції і функціонерів Істини», тих психоаналітиків і семіологів, які прагнуть максимального спрощення та структуризації. І, нарешті, стратегічний супротивник авторів, на думку Фуко, – це фашизм. «І не лише історичний фашизм Гітлера чи Муссоліні, який зумів так вдало мобілізувати і використати бажання мас, але також і фашизм, що переслідує наші уми і нашу повсякденну поведінку, – фашизм, який змушує нас любити владу, бажати саме того, що панує над нами і експлуатує нас» (Делєз, Гваттарі, 2007, с.7).

Критичні стріли «Анти-Едипа» спрямовані не лише проти класичного психоаналізу, що прочитується вже в самій назві книжки, а й проти його послідовників, зокрема проти «батька» структурного психоаналізу Жака Лакана.

Дельоз і Гваттарі пропонують змінити психоаналіз шизоаналізом, поставивши в центр уваги особистість шизо, людину, що не приймає соціум в цілому і завжди заряджена на бунт і протест.

Заперечуючи класичний психоаналіз, вважаючи, що він органічно вписується в систему придушень і тиску сучасного державного ладу, Дельоз і Гваттарі разом з тим не відкидають категорії лібідю, надаючи їй мало не планетарного значення. Сексуальні пульсації пронизують не лише особистість, а й соціум, суспільне життя в цілому.

Дельоз і Гваттарі трактують людину як машину, але машину, охоплену бажанням. Тут слід згадати механістичні ідеї Р. Декарта і Ж. Ламетрі, які не бачили принципової різниці між живим організмом і механізмом, машиною. Але якщо у Ламетрі функціонуванню організмів надавалося механістичності, то тут навпаки – машини наділяються здатностями бажати як жива істота.

Виходячи з ідей пансексуалізму, що панує у всесвіті, трактуючи бажання як рушійну силу в усіх сферах життя, в тому числі й економіці, автори формулюють мету шизоаналізу: виявлення лібідо соціального і особистого життя. Досягненню цієї мети сприятиме модерне мистецтво, що далеке від реалістичного опису дійсності й апелює до позасвідомого.

Виробляючи фантазми, мистецтво декодує бажання. В цьому полягає місія митців-шизофреніків, до яких слід віднести М. Пруста, А. Арто, С. Далі, В. Ван-Гога. Автори поділяють думку Арто, який заперечував літературу, що бачить себе як мету, замість того, щоб бути процесом. Визнаючи шизофренію як процес, Дельоз, Гваттарі твердять, що «...література в усьому подібна до шизофренії – процес, а не мета, виробництво, а не вираз» (Делєз, Гваттарі, 2007, с. 211).

Повертаючись до Фуко, слід згадати, що філософ презентував працю Дельоза і Гваттарі як видання з питань етики, як визначення певного стилю існування, як «Введення у нефашистське життя». Вже в «Анти-Едипі» значну увагу приділяється проблемам мистецтва. Мистецтво розглядається як єдине ціле, яке поділяється на такі форми, як театр, фільм, музика та інші.

Майже через десять років Дельоз зосередить свою увагу на кінематографі, дещо змінивши свою методологічну оптику. Його двотомна праця «Кіно 1. Образ-рух» і «Кіно 2. Образ-час» являє спробу виділити і окреслити фундаментальні кінематографічні концепти, внутрішню логіку кінематографічного дискурсу. Сам автор визначає свою працю як намагання таксономії, тобто окреслення принципів систематики та класифікації образів і знаків у кіно, додаючи, що буде посилатися на американського логіка Ч.С. Пірса, який створив їх загальну класифікацію.

Дельоз також акцентував, що у своєму дослідженні він виходив з основних постулатів А. Бергсона, його праці «Матерія і пам'ять».

«Відкриття Бергсоном «образу-руху» і ще більш глибокого «образу-часу» до сьогодні зберігає настільки величезне значення, що не можна напевно сказати, чи всі наслідки відкриття нам

відомі. І, не зважаючи навіть на надмірно різку критику Бергсона на адресу кінематографа, ніщо не може завадити об'єднанню бергсонівського «образу-руху» з образом кінематографічним» (Делєз, 2004, с. 39).

Йдучи за Бергсоном, Дельоз пов'язує образ-рух з простором, з фізичною реальністю, а образ-час, згідно з трактуванням Бергсоном внутрішнього часу, виходить на рівень реальності психічної. Образ-рух на екрані пов'язується переважно з нарративним началом, а образ-час – з візуальним.

Втім, поява образу-руху не дорівнює винайденню кінематографа. Адже кіно – це не конгломерат певних розрізнених кадрів. Лише використання монтажу і рухомої камери визначають народження кінообразу. Сам образ-рух Дельоз трактує як складне утворення, що поділяється на три види: образ-сприйняття, образ-емоцію і образ-дію.

Для розкриття сутності цих понять Дельоз знов-таки апелює до Бергсона, а саме його трактування множинності й тривалості. Множинність являє собою сукупність окремих часток і є замкненою, водночас «тривалість існує не інакше, як відкритість у бік певного цілого, або збігається з відкритістю цього цілого» (Делєз, 2004, с. 50).

Множинності лежать у просторі, а ціле або цілі – в тривалості, вони, власне, і є тією тривалістю, яка постійно змінюється.

Отже, існують певні закриті системи, які можна визначити за певними частинами і які модифікують свій стан перебуваючи у русі. І є «тривалість або ціле, духовна реальність, що весь час змінюється відповідно до притаманних їм стосунків» (Делєз, 2004, с. 51).

Образи-рухи трактуються Дельозом як рухомі зрізи тривалості, а образи-час – це і є образи тривалості, і вони вже перебувають поза рухом. З таких позицій підходить автор «Кіно» до проблеми простору на екрані та простору закадрового. Так от, закадровий простір може бути цілком конкретним, бо він може потрапити в поле зору, варто лише камері зробити певний рух. Але він може мати інший, абсолютний аспект – «через нього закрити система відкривається тривалості, іманентній цілому всесвіту, що вже не являє собою множинність і не відноситься до порядку видимого» (Делєз, 2004, с. 59).

Трактування плану як образу-руху обумовлене тим, що план обумовлює рух, що відбувається в закритій системі між елементами або частинами множинності. І разом з тим тут завжди передбачається вплив цілого, тривалості. Як доказ цієї тези наводиться аналіз організації простору в фільмі

Мурнау «Фауст». Тут подаються не лише співвідношення і стосунки між людьми і предметами, а й показано, як ці стосунки є вираженням таких узагальнюючих категорій, як Добро і Зло.

Плідними видаються і роздуми Дельоза про рухому камеру, власне про еволюцію зйомок нерухомим апаратом аж до різноманітних форм руху, що несуть активне змістовне навантаження. Важливою якістю кіноапарата є його здатність «створення образу-руху, тобто чистого руху, відстороненого від власних причин. І це не абстрагування, а визволення. Це завжди «зоряні моменти» у кіно – як у Ренуара, коли камера залишає персонажа і навіть повертається до нього спиною, виконуючи самостійний рух, на завершення якого вона знову знаходить цього персонажа» (Делёз, 2004, с. 66).

Тут автор мав на увазі кульмінаційний епізод з фільму Ренуара «Злочин месє Ланжа», коли герой фільму готується звершити вбивство.

Значне місце в дослідженні відводиться проблемі монтажу. Дельоз солідаризується з думкою Ейзенштейна, що монтаж і є мета фільму, його ідея. «Монтаж і є та операція, що спрямована на образи-рух з метою виявлення в них цілого, ідеї, образу часу... Монтаж – це композиція, схема дій образів-рухів, що становлять дотичний образ-часу» (Делёз, 2004, с. 75).

Визначаючи монтаж як ціле, як ідею фільму, Дельоз наголошує, що монтаж – це зовсім не фіналізуюча операція. Він як цілісність від самого початку лишається визначальним, існуючи на рівні особливого виміру.

В дослідженні визначаються чотири основних тенденції у сфері монтажу: «Органічну тенденцію американської школи, діалектичну тенденцію радянської школи, кількісну тенденцію довоєнної французької школи і інтенсивну тенденцію школи німецького експресіонізму» (Делёз, 2004, с. 75). Аналізуючи школу Гріффіта, автор акцентує увагу на тому, що в цьому разі оповідність виводиться із самої органіко-активної концепції монтажу.

Як уже зазначалось, Дельоз значною мірою поділяв погляди Ейзенштейна, звертаючи увагу на відмінність гріффітівської та ейзенштейнівської концепцій монтажу. Паралельний монтаж Гріффіта Ейзенштейн заміняє «монтажем опозицій», монтаж конвергентний – монтажем якісних стрибків («стрибковим монтажем»).

З нашої точки зору, одним з найбільш влучних спостережень Дельоза є його аналіз монтажних побудов у фільмах Олександра Довженка, своєрідність його режисерського бачення. Це майстер, який спирається на триаду «частини-множина-ці-

ле». Оце занурення в ціле може доносити до глядача образи тисячолітньої давнини, як це бачимо у «Звенигорі», або планетарне майбутнє, як у «Аерограді». Його монтажні побудови дають можливість митцеві виходити за межі реального простору і часу, міняючи перспективу. А це дає реальній людині настільки перебільшене місце у часі, що вони стикаються як з давнім минулим, так і з далеким майбутнім. Це дає можливість надавати своїм героям вимірів «казкової епохи» – і селянам «Землі», і бійцям Щорса.

Досліджуючи школу французького імпресіонізму, автор бачить у ній наявність впливів картезіанства, акцентований раціоналізм. Раціоналістичне начало проявляється і в спробі створення своєрідного симбіозу людини і машини. Цей симбіоз Дельоз називає кінетичним союзом і вбачає його як у «Колесі» А. Ганса, так і у «Людині-звірі» Ж. Ренуара.

Розглядаючи домінування різних форм руху, Дельоз звертає увагу на те, що у французькому кіно навіть світло максимально використовується заради руху. Це стосується і відомого «французького люменізму».

«Знамените свічення синього кольору у французькій школі вже являє собою колір-рух» (Делёз, 2004, с. 92).

Французька школа, на думку Дельоза, наділена загальною любов'ю до води, до моря і до річок. Така захопленість зауважується у Ж. Епштейна, Ж. Гремійона, Ж. Ренуара і особливо Ж. Віго. Передусім тому, що «вода являє собою те основне середовище, з якого можна винайти рух рухомого предмета: звідси і звукова важливість води в дослідженні ритму» (Делёз, 2004, с. 132).

Звертається увага і на те, що у русі людини різні ритми, різна «грація» на суходолі й на воді. На землі рух відбувається між двома точками, тоді як на воді ця точка лежить між двома рухами. В «Аталанті» Віго виникає тема ясновидіння, яке розвивається у воді й протистоїть земній візії. Саме так герой фільму побачить відображення своєї коханої, що таємниче зникла.

Пов'язуючи і протиставляючи французьку школу та експресіонізм, автор артикулює це як протиставлення-зв'язок, акцентуючи, що «на девіз "більше руху" звучить відповідь "більше світла!"». Світло і стає втіленням руху, образ-рух і образ-світло сприймаються як грані того ж самого явища.

Взаємодія білих і чорних ліній, проміння світла й смуг темряви характерні і для розмальованих декорацій «Кабінета доктора Калігарі», і для «Ні-белунгів» Ф. Ланга. Не менш виразними стають

змішані серії світлотіні, завдяки чому Мурнау, а також Ланг досягають її найтонших відтінків. На екрані предмети то розриваються на шматки тінями, то зникають у туманах. І тут автор спостерігає таємниче і моторошне неорганічне життя речей. Це дух, що не усвідомлює себе, загублений у пільмі або у світлі, що втратив свою прозорість.

Інтенсивність такого неорганічного життя виявляється в появі сомнамбул, зомбі і големів, постатей притаманних експресіоністському екрану. Щодо геометрії простору в експресіонізмі, то це, на думку Дельоза, «готична геометрія». «Для такої геометрії характерна тенденція до заміни горизонталі і вертикалі діагоналями та контрдіагоналями, кола і сфери – конусом, а кривих ліній і прямих кутів – гострими кутами і загостреними трикутниками (двері з “Калігарі”, гостроверхі капелюхи і дахи в “Големі”» (Делёз, 2004, с. 101).

Таке бачення простору і руху в ньому у вигляді безкінечної ламаної лінії зумовлює сприйняття світу як хаосу, від якого може врятувати лише перехід у царство Духу. Втім, Дельоз сумнівається, що експресіоністи в це вірять.

Беручи до уваги ці особливості монтажної побудови у зв'язку з «множинністю» – внутрішньо-кадровою «наповненістю», Дельоз визначає три іпостасі образу-руху: образ-перцепція, образ-емоція, образ-дія.

Образ-перцепція, тобто образ-сприйняття, може мати як суб'єктивний, так і об'єктивний характер. Причому їхня взаємодія наділена особливим, гнучким, дифузним статусом.

«Французька школа і німецький експресіонізм відкрили суб'єктивний образ і в той же час вони донесли його до самих меж всесвіту» (Делёз, 2004, с. 131).

Тут знову згадаємо, що у своїй праці Дельоз, майже ідучи за Г. Башляр, його ідеями, називає матеріальні стихії, що віддали митцям «притаманні їй субстанції, притаманні їй закони, характерну для неї поетику» (Башляр, 1998, с. 13).

Автор «Кіно» теж вводить для тлумачення кінообразів поняття стихій, точніше їх якостей – твердого, рідини і газоподібного. Перехід від твердого до рідини підвищує пластичність і гнучкість сприйняття руху. Саме в цьому, як вже зазначалось, «тяжіння» французького кінематографа до водної стихії. «І, нарешті, у воді французька школа знаходила обіцянки або ознаки іншого стану перцепції: перцепцію, для якої тверде тіло вже не є ні об'єктом, ні середовищем. Перцепція більш витончена і просторово ширша, притаманна “кінооку”» (Делёз, 2004, с. 134).

Особливості французької кіношколи порівнюються (трохи несподівано) з творчим методом Дзиги Вертова. У французів головне місце посідали плинні образи, тоді як у Вертова йдеться вже не про плинну, а про «газоподібну» перцепцію. Від Вертова тягнеться традиція до експериментального американського кіно Брекхейджа, Белсона і Джейкобса.

Щодо образу-переживання, то він визначається як образ крупним планом, а крупний план – це насамперед обличчя. Ототожнюючи крупний план з обличчям, Дельоз вказує, що крупним планом можуть бути показані різні речі, але це не знімає значення обличчя як домінанти. «...Не буває крупних планів обличчя, саме обличчя і є крупний план, крупний план сам по собі є обличчям, а обидва вони являють собою образ-афект, образ-переживання» (Делёз, 2004, с. 145).

Сам крупний план обличчя може мати «інтенсивний» характер, виявляти бажання, рухомість. Або бути суто рефлексивним, виявляючи певну чисту якість (нерухомість, почуття). Предметом аналізу стають крупні плани у Гріффіта й Ейзенштейна. Зазначаючи їх відмінність, Дельоз посилається на радянського режисера, який вважав, що крупний план у Гріффіта є переважно суб'єктивним.

Крупні плани в своїх фільмах Ейзенштейн вважав «об'єктивними і діалектичними», надаючи перевагу напруженому виразу обличчя, тоді як у Гріффіта переважає обличчя «мисляче». Йдеться саме про тенденцію, бо як у Гріффіта є «інтенсивні серії», так і у Ейзенштейна «напружено мислячі обличчя».

Кожен режисер вибирає для себе певну домінанту – обличчя мисляче або обличчя напружене, не втрачаючи при цьому можливості переходу до іншого полюса. Прикладом стає порівняння творчості німецьких експресіоністів, зокрема Фріца Ланга, і Джозефа фон Штернберга, який визначається як митець ліричної абстракції. В експресіонізмі домінує інтенсивна взаємодія світла з непрозорістю, з темрявою. І ця «суміш світла і темряви – щось подібне до сили, що сприяє падінню людей у чорну діру або вознесінню їх до світла» (Делёз, 2004, с. 149).

На відміну від експресіоністів, у Штернберга домінує не боротьба світла і темряви, а взаємодія світла з білим. Важливим видається і таке спостереження: крупний план вихоплює образ з простору, з просторово-часових координат, що створює чистий і виразний афект.

Аналізуючи природу крупного плану обличчя на екрані Дельоз звертається до творчості

І. Бергмана, цитуючи думки видатного кіномитця: «Основа нашої праці – людське обличчя... Саме у можливості відшукати підхід до людського обличчя і полягає першорядна відмінна риса кінематографа» (Делёз, 2004, с. 156).

Обличчя зазвичай наділене індивідуальністю, соціальністю і комунікативністю. На крупному плані обличчя втрачає ці функції. На думку Дельоза, «крупний план перетворює обличчя у фантом і віддає його на розтерзання привидам. Обличчя стає вампіром...» (Делёз, 2004, с. 157).

У фільмі Бергмана «Персона» не має значення, чи починають два обличчя скидатися одне на одне, чи відбувається роздвоєння одного обличчя. Просто крупний план приводить у ті сфери, де припиняє діяти принцип індивідуальності та відповідно соціалізації й здатності до комунікації.

Не оминає Дельоз і знаний фільм К.Т. Дрейєра «Страждання Жанни д'Арк», де крупні плани стають основою візуального ряду. Звертається увага на те, як данський режисер оперує «плинними крупними планами», або афективною розкадровкою. Він відмовляється в певних моментах від глибини кадру і перспективи, що дає можливість сприйняти середній і загальний плани як крупний. «Відмовившись від “атмосферичної” перспективи, Дрейєр прийшов до тріумфу перспективи часової, чи навіть духовної: притлумивши третій вимір, він встановив безпосередні стосунки з афектом, з четвертим і п'ятим виміром, з Часом і Духом» (Делёз, 2004, с. 166).

При всьому тому, що крупний план вириває об'єкт із певної системи координат, він не є абсолютним запереченням гла, яке може з'явитися як фрагмент пейзажу, неба, приміщення. Тут вводиться поняття «якого-завгодно простору», яке буде надзвичайно важливим при розгляді «образу-часу». Знову розглядаються методи експресіонізму та ліричної абстракції.

У першому випадку це побудова «будь-якого простору» за допомогою тіней. На думку Дельоза, простір, наповнений тінями, стає «яким-завгодно». Протистояння тіні й світла, їх одвічна боротьба надають простору деформативної перспективи і глибини. «Глибина є місцем боротьби, що інколи втягує простір у прірву чорної діри, а інколи тягне його до світла» (Делёз, 2004, с. 171).

Тінь може тягтися до нескінченності й шляхом інверсії перспективи, висуваючи глибину на перший план, являє собою афект Загрози, як скажімо, в «Носферату» Мурнау або в його ж таки стрічці «Табу».

У стрічках «ліричної абстракції» немає характерної для експресіонізму альтернативи – проти-

стояння духу і мороку, фільми «ліричної абстракції» пропонують не жорстку опозицію, а принцип «або–або». І тут виникає питання, чи варто вибирати біле. У того ж Штернберга в «Червоній імператриці» білий колір містить у собі відмову від природних людських почуттів на користь жадання влади й імператорської корони. Нагадаємо, що у Дрейєра білий колір домінує в постатях жорстоких інквізиторів, що допитують Жанну, а у Ейзенштейна в білі плащі вдягнені тевтонські лицарі, що мчать на своїх конях по білій кризі озера. Білий колір, твердить Дельоз, може бути нічим не кращим за чорний, бо теж інколи стає на шляху світла. Саме оце «або–або» виводить особистість до проблеми духовного вибору, до переходу з фізичного простору у духовний.

«Простір втрачає свою детермінованість, він став “яким-завгодно простором” тотожним потенції духу... <...> Темрява і боротьба духу, білизна і духовна альтернатива - з ними пов'язані два першочергових методи, завдяки яким простір стає «яким-завгодно» і піднімається до рівня світлосійної духовної потенції» (Делёз, 2004, с. 178).

Прихід кольору в кіно розширює проблематику, коли на зміну похмурому простору експресіонізму та білого простору школи ліричної абстракції приходять «простір-колір» колоризму. Власне, колір існував у потенції вже в чорно-білому кіно. Згадаймо, що Ейзенштейн бачив зеленуваті відтінки крижин на Дніпрі в «Івані» О. Довженка.

Що ж являє собою образ-колір, з якого і складається «який-завгодно простір» третього типу. Як основні форми такого образу визначаються поверхневий колір великих пласких зображень, атмосферний колір, яким просякнуті всі інші кольори і, нарешті, колір-рух. Колір-рух належить передусім кінематографу, тоді як поверхневий і атмосферичний розкрилися вже у живописові.

Співзвучною з поглядами Ейзенштейна на «колірне» кіно видається бачення образу-кольору як такого, що, на відміну від просто пофарбованого об'єкта, не співвідноситься з певним об'єктом, а має поглинаючий характер. Як приклад, Дельоз наводить використання образу-кольору А. Варда у стрічці «Щастя», В. Мінеллі в його мюзиклах і особливо у М.-А. Антоніоні, якого автор вважає одним з найбільших колористів у кінематографі. Саме холодні кольори доводять простір у фільмах Антоніоні до порожнечі. «Отже, викликати до життя і створити “будь-які простори”, простори безладні або спустошені, здатні тіні, прогалини і кольори» (Делёз, 2004, с. 181).

Втім, побудова «будь-якого простору» у фільмі стає для дослідника принциповим питанням. Адже

він має виникнути із запропонованого стану речей, з детермінованого простору. Ці просторові трансформації набудуть особливо виразних абрисів в системі образу-часу. Визначаючи шлях від образу-афекту (емоції) до образу дії, Дельоз вводить поняття образу-пульсації. Саме образ-пульсація виникає між образом-емоцією і образом-дією.

Пропонуються свого роду своєрідні пари: «які-завгодно простори» – афекти, детерміновані середовища – види поведінки, і між ними вміщується пара: первісні світи – елементарні імпульси. Первісний світ характеризується аморфністю, він позбавлений цілісності й складається з аморфних шматків, проте сповнених динамічної енергії. В ньому проявляється вся жорстокість часу з його початком і кінцем. Світ неначе повертається у стан хаосу, де панують первісні інстинкти, такі як голод і секс. У мистецтві образ-імпульс найповніше проявляється в натуралізмі, який несподівано може переходити в сюрреалізм, що теж дуже точно помічено дослідником. Дельоз називає визначних митців натуралістичного напрямку, таких як Е. Штрогейм, Л. Бунюель і Д. Лозі. В своїх жорстоких творах вони не відводять очей від огидного, «ставлячи цивілізації діагноз». В образі-імпульсі Дельоз вбачає саму сутність натуралізму.

Втім, не всім кіномитцям вдається «дотягнутись» до справді жорстких натуралістичних конструкцій. Такі марні спроби дослідник спостерігає у Вісконті, який, здавалось би, від своєї першої стрічки «Одержимість» до останнього фільму «Невинний» шукає шляхи «до грубих первісних пристрастей». Але йому це не вдається через притаманний йому аристократизм.

Як тут не згадати, що майстер полару, французький режисер Мельвіль, вважав, що криваві пристрасті неможливі у стрічках Вісконті, «населених» надто витонченими героями. Щодо американських фільмів «золотої епохи» Голлівуду, то тут образ-імпульс в цілому витісняється образом-дією. Американським режисерам якщо і вдавалось створювати персонажів, охоплених первісними інстинктами, то це переважно були жінки, скажімо, у виконанні Ави Гарднер в таких стрічках, як «Босонога графиня» Д. Манкевича або «І сходить сонце» Г. Кінга.

Іншого забарвлення набувають постаті героїнь у фільмах Д. Лоузі, якого, як уже зауважувалось, автор «Кіно» вписує у коло натуралістів. Вони здатні протистояти середовищу і протистоять світу чоловіків, завойовуючи собі творчу і практичну свободу. Для натуралістичного стилю Лоузі характерне створення дивного плаского простору, де світ Природи і рукотворне середовище ігнорує свої

розбіжності. Власне, цей простір об'єднує архаїзм і футуризм. Ці координати фільмів Лоузі, з точки зору Дельоза, типові для натуралізму.

Розглядаючи натуралізм і сюрреалізм, з їх тяжінням до виявлення первісних інстинктів у їх сучасній «обгортці», Дельоз визначає їх як образ-імпульс, що стоїть між образом-афектом і образом-дією. Щодо образу-дії, то він подається у двох формах: великій і малій. Для них пропонуються і певні формули.

Образ-дія великої формули розглядається як рух від ситуації до дії, яка змінить ситуацію, надасть їй іншого характеру (СДС). Те, що існувало як афект, втілюється в певні типи поведінки і стає основою кінематографічного реалізму.

На думку Дельоза, формується реалізм «із актуалізуючих середовищ і втілюючих типів поведінки». Саме ця модель стала домінантною в голлівудському кінематографі й забезпечила йому світовий успіх. Як же відбувається розвиток образу-дії саме в американських жанрах, як розв'язується тут взаємодія «середовище – індивид». Зупинившись на соціальних драмах К. Відора і гангстерських стрічках Г. Хоукса, автор значну увагу приділяє чи не популярнішому жанру американського кіно – вестерну. Тут абсолютно особливе значення має саме середовище. Як і багато попередників Дельоза у своїх роздумах про вестерн артикулювали місце, яке посідає зображення неба і безкрайніх горизонтів, починаючи з Томаса Інса. І, нарешті, світ фільмів Джона Форда «з обов'язковою наявністю землі та іманентного неба».

Мала форма образу-дії, на відміну від великої, передбачає рух від дії до ситуації, а далі знову повернення до дії (ДСД). На думку Дельоза, класичні кіножанри можуть відповідати двом формам образу-дії. Але є певний жанр, який існує лише в малій формі образу-дії. Це комедія вдачі і бурлеск. У бурлеску може подаватися надзвичайно мала відмінність між двома діями і акцентується безкінечна дистанція між двома ситуаціями. Прикладом може слугувати епізод із фільму Чапліна, де ми бачимо його героя зі спини. Від нього щойно пішла дружина, і ми бачимо, як здригаються його плечі. Але ось камера розвертає його до глядача: він всього лише струшує шейкер, готуючи собі коктейль.

Виявляється, що рухи і пластика людини, яка ридає, і людини, яка займається абсолютно прозаїчною справою – збиває собі коктейль, майже тожні. Разом із тим ситуації, що їх спостерігає глядач, абсолютно протилежні за своїм змістом: горе покинутого чоловіка і повна байдужість людини, яка не відмовляє собі в маленькому задоволенні.

Ось приклад з творчої практики ще одного майстра бурлеску – Гарольда Ллойда. Ми бачимо його героя за склом розкішного авто, але авто від'їжджає і Гарольд Ллойд в кадрі – на старенькому велосипеді. Так відчувається безкінечність дистанції між бідністю та багатством.

Спостерігаючи й аналізуючи еволюцію кінематографа 1930-х – першої половини 1940-х років, Дельоз доходить висновку, що образ-дія перебуває в кризі. І тут настає час ментального образу, чия місія полягає в завершенні й довершенні всіх інших образів.

«Це образ, що бере за об'єкт стосунки, символічні акти й інтелектуальні відчуття... Він з необхідністю вступає з думкою в нові та безпосередні стосунки, що різко відрізняє його від інших образів» (Делёз, 2004, с. 270). Режисером, якому випало внести ментальний образ в кіно, Дельоз називає Гічкока.

Ми звикли бачити в цьому режисері «великого розважальника», водночас Гічкок вводить у кіноментальний образ, перетворюючи стосунки в об'єкт образу, який додається до образів-перцепцій, образів-дій, образів-переживань і трансформує їх. Причому персонажі можуть діяти і відчувати, але лише рухи камери можуть повною мірою передавати стосунки, що визначають їх. Так у стрічці «Вікно у двір», саме через камеру, а не через діалог пояснюється, в якій ситуації опинився герой фільму. Ми бачимо його ногу в гіпсі, на стіні – фото спортивного авто, а в кутку валяється розбитий фотоапарат.

Спостерігаючи подальший розвиток і модифікації образу-руху в кінематографі, Дельоз досить точно визначає час, коли він входить у перманентну кризу. Це відбувається у повоєнний період, коли концептуальний потенціал кіно починає знижуватись. Опинившись у рамках консервативної системи Голлівуду, кінематографічні стратегії втрачають рушійний творчий імпульс і припиняють свій розвиток.

Як же визначається образ-час? Насамперед час перестає бути виміром руху, його непрямим зображенням. На екрані починає домінувати нелінійний час, так само, як ірраціональний монтаж змінює класичні монтажні структури. Особлива увага звертається на саморух образу, що, на думку Дельоза, й являє істинну сутність сучасного кіно.

У сучасному кінематографі людина дедалі більше віддаляється від реального світу, що стає суто зовнішнім, чужим для неї. На перший план виходять ірреальні постаті, сновидіння, фантазми, апелювання до ірраціонального начала.

Для кінематографа образу-часу притаманні нові формальні рішення й тематичні елементи. Це виявляється в орієнтації на тілесність. За приклад наводиться втомлене, некомунікабельне тіло у Антоніоні, яке так багато може сказати про свій час, стає свого роду його візуалізацією.

Композиційно сучасний фільм має більш вільну «розосереджену» побудову, просторові та часові зв'язки в ньому чимдалі більше послаблюються, значного місця набувають екзистенційні відступи, сюжетна структура неначе втрачає свою стрункість. Зростає відчуття невизначеності, випадковості, приходить на зміну причинності та закономірності.

Тут слід згадати одну з найважливіших категорій, введених у філософський кругообіг Дельозом і Гваттарі, а саме різому, тобто корневище. Для «культури різомі» характерна безструктурність, заплутаність зв'язків, різноспрямованість усіх ліній. Порушується будь-яка рівновага, зміщується смисловий центр. Світ постає вже не як космос або хаос, а як хаосмос, де зв'язки, хоч і існують, але можуть заводити на манівці та неочікувано обриватися.

Той чи інший учинок, навіть жест на екрані не вимагають своєї обов'язкової обумовленості. Дельоз наводить приклад такої спонтанності. На його думку, «дія або сенсомоторна ситуація виявилась прогулянкою і постійним ходінням взад-вперед... Вона перетворилась у прогулянку по місту і відділилася від активної й афективної структури, які її підтримували, які нею управляли, задавали їй напрямки, хай навіть і смутні» (Делёз, 2004, с. 280).

Причому акцентується, що «для сучасного жанру прогулянки» характерно те, що вона відбувається в «"якому завгодно просторі": на сортувальній станції, на занедбаному складі, крізь недиференційовану міську тканину, – в протилежність дії у фільмах традиційного реалізму, що розгортались у кваліфікованому просторі-часі» (Делёз, 2004, с. 280).

Ознакою утвердження образу-часу стає побудова на екрані певної дисперсивної ситуації, тобто персонажі майже не перетинаються між собою і кожен з них може стати то головним, то другорядним. Але екранний наратив не сприймається як збірка новел, бо події відбуваються в одній і тій самій реальності, що їх розсіює. Руйнується лінія, в якій одні події продовжуються в інших. Логічна послідовність, певні зв'язки виявляються ослабленими, домінантою стає випадковість. Саме такі ознаки образу-часу автор знаходить у стрічці «Нешвілл».

Справді, цей фільм режисера Роберта Олтмена став не лише значним здобутком в його творчій

кар'єрі, а й знаковим явищем Нового Голлівуду. Сюжет фільму являє собою складне переплетіння подій і ситуацій, які, здається, не мають шансу на перетин. У місті Нешвілл має відбутися надзвичайно популярний фестиваль-кантрі, куди з'їжджаються виконавці з усієї країни. І разом з тим політики не пропускають шансу використати фестивальні концерти на свою користь. Фільм і починається з того, що на вулицю виїздить бусик з гучномовцем і з нього звучить не фестивальна музика і співи, а заклики до громадян узяти участь у наступних виборах і, звичайно ж, підтримати певного кандидата.

За перебіг майже тригодинного фільму глядач стане свідком сценічних тріумфів, життєвих катастроф, виступів політичних демагогів і, зрештою, неочікуваного трагічного фіналу. Відбудеться безглузде вбивство, але жертвою стане не політичний діяч, а талановита, популярна співачка.

Для режисера було важливим не з'ясування причини цієї трагічної події, а реакція на неї. Гучно звучить заклик «Заспокойтесь, друзі. Це не Даллас, це Нешвілл... Вони не залякають Нешвілл. Ми продовжимо співати». І справді, публіка підхоплює слова пісні «Мене це не турбує...» І на тлі цієї загальної реакції спостерігаємо ще одну подію, яка завершує, здавалось би, другорядну сюжетну лінію. Але звучить вона дуже промовисто. Впродовж усього фільму то з'являється, то зникає поміж постатей цієї «багатофігурної фрески» така собі невиразна, трохи недолуга жіночка в капелюшку, яка відвідує всі концертні майданчики міста з надією, що їй дадуть можливість виступити. І от, отримавши всюди відмову, співачка-невдаха нарешті має свій шанс. Коли виносять тіло загиблої і сцена порожніє, з-за лаштунків вибігає жінка в капелюшку і натхненно починає виконувати свій номер.

Як бачимо, такі різні, на перший погляд причинно не пов'язані події відбуваються в тій самій реальності, яка їх «розсіює, а потім поєднує дивним чином», коли випадкова загибель під час концерту в Нешвіллі резонує з політичною трагедією, що відбулась більш як десятиліття до того.

Визначаючи характерні якості образу-часу, такі як дисперсивна ситуація, послаблені сюжетні зв'язки, форма-прогулянка, автор вводить ще поняття «кліше». Кліше – це «плавучі образи, що блукають зовнішнім світом, але також такі, які проникають у кожного і формують його внутрішній світ таким чином, що кожен має в своїй душі лише психологічні кліше, якими він думає і відчуває, мислить про себе і відчуває себе, бо сам він

– кліше серед інших кліше в довколишньому світі (Делєз, 2004, с. 281).

Кліше, звукові й зорові, на думку відомого письменника-модерніста Дос Пасоса, нагадують «кіножурнал – збірку новин, де перемішані політичні та суспільні події, різноманітні факти і популярні музичні номери». Панування кліше внутрішніх і зовнішніх призводить до сумного висновку, що в світі існує певна «організація лихоліття», про що писали ще романтики. Це могутня структура, змова, що «знайшла засоби щоб примусити кліше циркулювати, перетікаючи із зовнішнього світу у внутрішній, а із внутрішнього у зовнішній...

Ця таємна влада змішується з її наслідками, із засобами її втілення, з її мас-медіа, радіостанціями, телевізійними компаніями, мікрофонами: тепер вона працює через механічну репродукцію образів і звуків» (Делєз, 2004, с. 282). Ця операція відтворюється в «Нешвіллі», де місто дублюється різноманітними кліше, які це місто і виробляє.

Розглядаючи ситуацію у повоєнному американському кінематографі, Дельоз констатує «обвал» великих жанрів кінематографії, таких, як соціально-психологічний фільм, фільм нуар, вестерн і соціальна комедія. Власне, ці жанри і становили основну продукцію Голлівуду.

Автор висловлює дещо парадоксальну думку про те, що вигнання відомих американських режисерів в епоху маккартизму навіть пішло їм на користь. Потрапивши в Європу, вони позбулися тиску такого могутнього механізму, як американська кіноіндустрія. Справді, такі знамітці-вигнанці, як Д. Лоузі і Ж. Дассен змогли створити свої шедеври під час перебування в Британії і Франції.

Визначаючи якості та характерні риси образу-часу, Дельоз задається питанням, чому його ознаки ми знаходимо насамперед в італійському кіно, а не в кінематографі Франції чи Німеччини?

І починає шукати відповідь поза сферою кіно.

Дослідник звертається до вимірів історичних і політичних. Роздуми про соціально-політичну ситуацію у повоєнній Франції приводять до висновку, що традиційний образ-дія найбільш відповідав втіленню суто французької «мрії». Адже після війни Франція бачила себе рівною у колі переможців, тому і не було потреби відмовлятися від традиції. Це прийде пізніше з появою у французькому кінематографі «нової хвилі».

Німецьке кіно роками перебувало під надзвичайно пильним контролем нацистської цензури, тому його оновлення вимагало певного часу, щоб позбавитись закріплених не лише суто мистецьким шляхом стереотипів.

Разом з тим італійське кіно не переживало такого тотального цензурного тиску. Італійські кінематографісти мали певний вільний простір у своїх пошуках, про що свідчать мистецькі досягнення такого напрямку як «каліграфізм» у передвоєнні часи.

Ще перебуваючи під владою фашистського режиму, італійські кінематографісти вже дали взірці внутрішнього спротиву, коли у показі повсякдення й буденності чітко звучало неприйняття тієї соціально-політичної ситуації, в якій перебувало суспільство.

На думку Дельоза, саме італійський неореалізм зміг вловити новий тип «оповіді», відчутти новий образ у процесі його виникнення, поставивши під сумнів, здавалось би, непорушну американську традицію.

Виявлені автором «Кіно» характерні ознаки нової образності спостерігаються у таких класичних неореалістичних стрічках, як «Рим, відкрите місто» і «Пайза» Р. Росселліні, «Викрадачі велосипедів» і «Умберто Д.» де Сіки, «Мамії» Ф. Фелліні. Їх композиційна побудова спирається на дисперсивну реальність, що виявляється у випадкових, фрагментарних зустрічах і подіях.

Ефемерність надій повернути вкрадене, пошуки, які перериваються випадковими ситуаціями, теж здатні перетворити блукання батька і сина в «нову форму прогулянки» («Викрадачі велосипедів»). Тим більш позбавлені мети блукання молодих провінціалів у фільмі Фелліні, що стає свого роду метафорою безцільного існування. Для фільмів Фелліні характерне також «виготовлення, виявлення і розмноження кліше», чому є свідченням фільм «Білий шейх». де сюжет заснований на захопленні пересічних італійок фотороманами.

Чимало кліше трапляється й у «Пайзі» Росселліні або у його ж «Подорожі в Італію», які виникають при зустрічі іноземців з цією країною.

Творчість Фелліні, Антоніоні, Вісконті, дослідник пов'язує з неореалізмом, але (цитуючи Антоніоні), з неореалізмом «без велосипедів».

«Нова хвиля» іншим шляхом, «інтелектуальним і рефлексивним», сприймає мутацію екранного образу. Чіткі просторово-часові координати, характерні для кінематографа «соціального реалізму» змінюються все тою ж формою прогулянки, яка стає виразом тривалості, що містить у собі щось нове. Герої неначе пробігають «будь-які простори», при чому їх не зачіпають події, які несуть для них небезпеку, а іноді й загибель, що можна спостерігати у Годара в «На останньому подиху» і «Безумний П'єро»

Спостережливе око Дельоза відзначає цілу низку «сенсорних і моторних», помилкових на перший погляд зайвих дій. Якщо традиційний реалізм спирався на чіткі вчинки, то цей помилковий жест стає символом нового реалізму. Якщо американський реалізм демонстрував надто довершені поєдинки, то ми бачимо «незграбні обійми і так само недолугі бійки».

Блукання стали невід'ємною характеристикою фільмів Е. Ромера. Вони стають інструментом аналізу внутрішнього стану героїв. Режисер нерідко вибирає для історій своїх персонажів час канікул або відпусток, коли людина нікуди не поспішає і ніщо не заважає їй зосередитись на своєму внутрішньому стані.

Дещо спільне знаходить Дельоз і в митців нового німецького кіно, зокрема у Вендерса, Фассбіндера, Шлендорфа. Це простір міста-пустелі й показ тяжкого, марного і невмовно порожнього часу, що переслідує персонажів, які реалізуються у фальшивих рухах. Спостерігаються блукання персонажів, які прямують часто без мети через «будь-які завгодно простори», змінюючи міста і країни, але не змінюючи своєї долі. Як один з найвиразніших прикладів – фільм В. Вендерса «Париж–Техас», герой якого загубився серед пустельного пейзажу, бажаючи «відтяти» своє минуле, зі спогадами про яке неможливе його подальше існування.

Саме такими просторами постають пустелі у Пазоліні, які перетворюють доісторичні періоди в «абстрактний поетичний елемент, які неначе відкривають нескінченні історичні шари під нашою історією» (Делёз, 2004, с. 570). Сюди ж відносяться «пустелі» Антоніоні або сучасних німецьких міст Вендерса, фрагментований простір Брессона.

Режисером, у творчості якого зримо вимальовувались риси образу-часу, Дельоз називає Ясудзіро Одзу. Причому ці ознаки мають місце вже в німих фільмах митця. Дослідник вбачає їх «в спустошених безладних просторах, що відкриваються в бік натюрмортів як чистої форми часу» (Делёз, 2004, с. 607).

Досліджуючи образ-час, автор значно збагачує свій науковий апарат, вводячи нові категорії, які сприяють осягненню сутності явища. Зокрема, опсигнум або сонсигнум – образи, в яких видиме більше не перетворюється в дію, а дає безпосереднє уявлення про час.

Образи такого типу з'являються у повоєнному кінематографі, й їх викликають до життя і певні соціальні обставини, як, скажімо, у випадку неореалізму, і внутрішні закономірності розвитку кінематографічної образної системи.

Сенсомоторні ситуації на екрані змінюються на суто оптичні і звукові, які й ставлять як першочергову проблему те, **що** в цьому образі можна буде розгледіти, а не який образ з'явиться вслід за цим.

Особливе місце в побудові ланцюга зорових і звукових образів посідають образи-спогади і образи-марення, але при цьому відбувається не послідовність бачення реального і уявного, а їх нерозрізненість.

Як тут не згадати враження, які справили на сучасників епізоди з фільму Фелліні «8 1/2». Митець вже тоді, на початку 60-х рр не вважав за потрібне проводити межу між реальним і віртуальним в кадрі зустрічі Гвідо з покійними батьками або злиття в одному образі дівчини, яка роздає воду біля бювета, і кінозірки, що має зніматися у фільмі режисера. Не кажучи вже про фінальний хорівод під проводом малого Гвідо, де зустрінуться всі персонажі фільму.

Образ неначе стає подвійним, він роздвоюється на теперішнє, яке минає, і минуле, яке вже застигло у своїх формах. Тут Дельоз вводить поняття «кристалічного знаку», або голосігнума, що піднімається до нерозрізненості уявного і реального, тобто злиття віртуальних і актуальних образів. Образ-час поступово відходить від реальності, звільняється від неї. Flash-back втрачає своє традиційне значення, спогад змінюється маренням і сновидінням.

Під цим кутом зору розглядається творчість Офюльса, Ренуара, Фелліні та Вісконті. Їх фільми неначе виростають з кристалів часу, являючи собою кристали у стадії формування. Як кристал, що розкладається, постає творчість Л. Вісконті. Кульмінаціями генія Вісконті є грандіозні оперні сцени, або «композиції», часто витримані в червоно-золотих тонах, як оперний театр з фільму «Почуття», салони з «Леопарда», Мюнхенський замок з «Людвіга», зали венеційського гранд-отеля, музичний салон з «Невинного»: все це кристалічні образи зі світу аристократів. Проте ці кристалічні середовища невіддільні від процесу розкладу, який їх підточує, робить темними і тьмяними...

Річ у тім, що «минуле зникло, але те, що збереглося у штучно вирошеному кристалі, чекає на них, втягує їх і ловить, воно позбавляє їх усіх сил у той час, як вони в нього занурюються» (Делёз, 2004, с. 397). Відповідно й барви тьмяніють, починають домінувати синюваті, фіолетові та могильні відтінки, що нагадують про сутінки богів.

Ще одна думка щодо творчості Вісконті здається надзвичайно слушною. В його фільмах, не-

наче трагічне зітхання, звучить рефрен – «надто пізно». І це волювання – «це не випадковість, що твориться у часі, але один з вимірів часу як такого» (Делёз, 2004, с. 398). «Надто пізно» звучить так само фатально, як *Never more* Едгара По.

Що ж до Орсона Веллса, режисера, чия творчість весь час перебувала у фокусі уваги автора, то тут основою «людської комедії» стає «полотнище минулого і звуження актуального сучасного».

До речі, знаменита глибина кадру трактується не лише з технічної точки зору, але як функція задування, як одна з фігур темпоралізації.

У «Громадянині Кейні» з кожним персонажем пов'язані ці полотнища минулого, але вони вже безмістовні, у них немає теперішнього, вже ніщо не збере їх разом, бо Кейн мертвий. Так вістря теперішнього проколюють полотнища минулого.

У поле зору автора потрапляє й проблема мислення і кіно. Розглядається модель Ейзенштейна, митця, який поставив, здається, нездійсненне завдання – безпосередньо втілити думку на екрані, зробити її видимою. Для класичного кінематографа притаманним був напрямок від образу до мислення. В сучасному кіномистецтві цей напрямок змінюється – від мислення до образу. Разом з тим спостерігаються кризові явища, які обумовлені безсиллям мислення.

Висновки. Отже, нова звуко-оптична ситуація не є наближенням до реальності. Навпаки, образ-час звільняється від її тиску, тяжіючи до означення неможливого, такого, що не піддається вирішенню або вираженню. Світ дається у становленні двох реальностей – фізичної образу-руху і психічної – образу-часу.

Осмислюючи справді грандіозний масив як безпосередньо кінематографічного матеріалу, так і «концептів, що були викликані кіно до життя», Делёз запропонував своє філософське бачення феномена кіно, запропонувавши свою логіку побудови дослідження, розробивши свій понятійний апарат.

Процеси, які відбуваються в сучасному кінематографі, органічно включаються в єдиний континуум сучасного мистецтва, що перебуває в стані руху і незавершеності.

Джерела та література

- Аронсон, О. (2004). Язык времени. Див.: Делёз Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время. Москва: Ad Marginem. 622 с.
- Делёз, Ж. (2004). Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время. Москва: Ad Marginem. 622 с.
- Делёз, Ж., Гваттари, Ф. (2007). Анти-Эдип. Капитализм и Шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория. 670 с.

- Делёз, Ж., Гваттари, Ф. (2010). *Тысяча плато*. Екатеринбург: У-Фактория. 895 с.
- Дельоз, Ж. (2003). *Енциклопедія постмодернізму*. Київ: Основи. 503 с.
- МакДональд, К. (2018). *Делёз и возвращение философии. Теория фильмов*. Харьков: Изд-во «Гуманитарный центр». 234 с.
- Маньковская, Н. (2000). *Шизоанализ искусства. Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург: Алетейя. 347 с.
- Adrian, Parr (ed.), (2010). *The Deleuze Dictionary (Revised Edition)*. Edinburgh University Press. 336 p.
- Badiou, Alain. (1997). *Deleuze: La clameur de l'être*. Paris: Hachette. 192 p.
- Žižek, Slavoj (2004). *Bodies Without Organs: On Deleuze and Consequences*. New York: Routledge. 232 p.
- Rodowik D.M. Gilles Deleuze's. *Time Machine*. Durham, NC: Duke University Press, 1997.
- Smith, Daniel (2012). *Essays on Deleuze*. Edinburgh University Press. P. 30. ISBN 978-0-7486-4334-9. OCLC 1302164289.
- Image. Cinema 2: The Time Image]. Moskva : Ad Marginem. 622 s. [in russian]
- Deleuze, G., Guattari, F. (2007). *Anti-Edip. Kapitalizm i shizofreniya* [Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia]. Ekaterinburg: U-Faktoriya. 670 s. [in russian]
- Deleuze, G., Guattari, F. (2010). *Tysyacha plato*. [A Thousand Plateaus]. Ekaterinburg: U-Faktoriya. 895 s. [in russian]
- Deleuze, G. (2003). *Enciklopediya postmodernizmu*. [Encyclopedia of Postmodernism]. Kyiv: Osnovi. 503 s. [in Ukrainian]
- MakDonald, K. (2018). *Deleuze i vozvrashenie filosofii. Teoriya filmov*. [Theory of films]. Kharkov: Izd-vo «Gumanitarnyj centr». 234 s. [in russian]
- Mankovskaya, N. (2000). *Shizoanaliz iskusstva. Estetika postmodernizma*. [The schizoanalysis of art. Postmodern aesthetics]. SPb: Alteya. 347 s. [in Russian]. Adrian, Parr (ed.), (2010). *The Deleuze Dictionary (Revised Edition)*. Edinburgh University Press. 336 p. [in English]
- Badiou, Alain. (1997). *Deleuze: La clameur de l'être*. Paris: Hachette. 192 p. [in French]
- Žižek, Slavoj (2004). *Bodies Without Organs: On Deleuze and Consequences*. New-York : Routledge. 232 p. [in English]
- Rodowik, D.M. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham, NC: Duke University Press. [in English]
- Smith, Daniel (2012). *Essays on Deleuze*. Edinburgh University Press. P. 30. ISBN 978-0-7486-4334-9. OCLC 1302164289. [in English]

References

Oksana Moussienko

Cinematography concepts in the aesthetics of Gilles Deleuze

Abstract. The article is devoted to Gilles Deleuze's research in the field of film theory, his methods of analyzing the internal logic of cinematographic discourse. Following the philosophical vision of Henri Bergson, based on the main provisions of his work «Mothers and Memory», Deleuze defines the main categories of his research: image-movement and image-time, connecting the first one with space, and bringing the second one to the level of psychic reality. The article traces the classification of film images proposed by Deleuze, the historical conditioning of the destruction of the image of movement and the dominance of the image-time in the cinema of the end of the XXth century, the beginning of this XXI century.

Keywords: concept, movement-image, time-image, mental image, montage, any-spaces-whatever.

Печеранський Ігор Петрович,
доктор філософських наук, професор
кафедри філософії та педагогіки.
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ

Igor Pecheranskyi,
Doctor of Philosophy, Professor
Department of Philosophy and Pedagogy.
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

ТЕЛЕІНДУСТРІЯ США 20-50-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: СТАНОВЛЕННЯ ТА ДИНАМІКА РОЗВИТКУ

Анотація. Завданням статті є аналіз витоків та основних віх у контексті динаміки розвитку американської TV-індустрії у 20–50-х роках ХХ століття. З'ясовано, що впродовж зазначеного періоду нетворкінг стає відмітною ознакою американської медіасцени, а більшість комерційних телерадіостанцій групується під егідою національних мовних мереж (NBC, CBS, ABC). Стверджується, що економічна логіка ефірної індустрії (продаж реклами) диктувала динаміку змін під час наповнення форм і структурування TV-контенту. Доведено, що саме комерціалізація визначила образ американського TV і пов'язаної з ним індустрії, заклавши підвалини олігополії на національному телевізійному ринку США, яка, безперечно, вплинула на його розвиток у другій половині ХХ–на початку ХХІ ст.

Ключові слова: американська аудіовізуальна індустрія, телевізійна індустрія, телерадіостанції, комерціалізація, олігополія, нетворкінг, радіомовлення.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сьогодні одним із важливих субсекторів аудіовізуальної індустрії є телеіндустрія (далі в тексті – TV-індустрія). Активний розвиток сучасних технологій і популяризація кабельного TV ще наприкінці ХХ століття спричинили колосальне зростання обсягів виробництва та розширення ринку аудіовізуальної продукції, а з появою відеохостингів, вебсервісів і стрімінгових платформ на основі потокового мультимедіа кількість споживачів аудіовізуального контенту зросла в рази паралельно зі збільшенням обсягів аудіовізуальних матеріалів, що виробляються різними країнами. Дуже швидко на міжнародному ринку у цій галузі лідируючі позиції зайняли США, які і досі, за даними Європейської аудіовізуальної обсерваторії за 2019–2020 рр., попри зростаючий потенціал азійського (зокрема, китайського) медіаринку, поки що продовжують утримувати передові позиції (70% загальної виручки найбільших світових учасників ринку припадає на такі американські компанії, як Netflix, Amazon Prime

Video, Disney+, HBO Max) (European Audiovisual Observatory, Yearbook 2019/2020).

Щоб збагнути феномен і глобальний вплив американської аудіовізуальної індустрії у ХХІ столітті, потрібно звернутися до ретроспективного огляду, тобто до витоків її становлення. Зокрема, важливо проаналізувати основні етапи та динаміку розвитку TV-індустрії США у ХХ столітті, яка чомусь досі залишається поза увагою українських вчених і мистецтвознавців, не піддана ґрунтовному та комплексному дослідженню.

Метою дослідження є аналіз витоків та основних віх у контексті динаміки розвитку американської TV-індустрії у 20–50-х роках ХХ століття.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Розглядаючи американську TV-індустрію саме як сегмент аудіовізуальних індустрій вказаних років, важливо звернути увагу на праці таких авторів, як М. Мюррей (Murray, 1999) та його «Енциклопедію телевізійних новин»; М. Едвардсон (Edwardson, 2002) про доповідь Джеймса Лоуренса Флая сто-

совно мережевого мовлення (1941) і регулювання монополії в США; М. Кертін і Дж. Шаттук (Curtin & Shattuc, 2009), які пропонують стислий і доступний вступ до телевиробництва, програмування, реклами та поширення медіаконтенту в США; В. Пікард (Pickard, 2011; 2013), що стосуються визначення ролі мовлення навколо боротьби за «Білу книгу», а також конфліктних наративів медіаполітики через крах ринку, враховуючи дихотомію соціал-демократії та «корпоративне лібертаріанство»; Л.Ч. де Понсе (Ponce de, 2015), який простежує всю історію телевізійних новин, починаючи від імен відомих людей кінця 1940-х і початку 1950-х років, показуючи читачеві індустрію, що перебуває у перехідному стані, коли новинні журнали та профілі відомих людей змагаються з політичним аналізом і серйозними розслідуваннями; Б. Лейхман (Leichman, 2016), що аналізує еволюцію відеоринку та майбутнє TV-індустрії; С. Мейєрс (Meyers, 2021) у контексті інституційних трансформацій та творчої революції взаємовідносин рекламодавців з американською TV-індустрією осмислює 1920–1950-ті рр. та ін.

Виклад основного матеріалу. Витоки американського TV та пов'язаної з ним індустрії прийнято вбачати в конкуренції на ринку контенту новин, що переросла у 1922 р. у «війну преси з радіо» та врешті закінчилася перемогою радіокомпаній, які здобули право на використання газетної інформації у своїх передачах (Ponce de, 2015).

З-поміж перших відзначимо National Broadcasting company (NBC), створену у 1926 р. Девідом Сарновим як дочірнє підприємство корпорації RCA, яка запустила радіомовлення 15 листопада цього ж року, а згодом 1 липня 1938 р. і телебачення. Пізніше у 1927 р. нью-йоркський антрепренер Артур Джайсон заснував CBS Broadcasting Inc. (CBS), або, як її ще називають, «Eye Network», яку згодом продав Вільяму Пейлі за \$400 тис. Останній змінив бізнес-модель мовлення, активно співпрацюючи з рекламодавцями та спонсорами, перетворивши CBS на одну з найбільших телерадіомереж у США. А ще В. Пейлі заснував окремий підрозділ новин, серед перших результатів діяльності якого були не лише окремі інформаційні ефіри, а й випуски з коментарями постійних ведучих: з 13 травня 1938 р. на CBS почала виходити програма радіоноvin «World News Roundup», особливістю якої були прямі репортажі кореспондентів з Лондона, Парижа, Берліна та інших європейських міст (Remarks of Commissioner Robert M. McDowell, 2009).

Поряд з доволі успішною спробою створення

«якісної» радіомережі для освіченої та заможної аудиторії, на яку орієнтувались газети «The New York Times», «The Boston Globe», «The Wall Street Journal» та ін., в цілому В. Пейлі сміливо вдавався до експериментів, не боячись миттєвого банкрутства (Paper, 1986, p. 31). Він дотримувався традиційної рекламної політики, даючи рекламодавцям стільки часу, скільки вони просили. Що стосується TV-контенту, то тут він виступав справжнім новатором. З його подачі на TV почали показувати мильні опери, приміром, у 1952 р. на каналі CBS стартував серіал «Дороговказне світло» («Guiding Light»), що розповідав про життя простих американських сімей. Цікаво, що спочатку з 1937 р. він виходив на NBC, але В. Пейлі перекупив права на цей проєкт, який тоді вже занепадав, і перетворив його на доволі вдале телешоу. «Дороговказне світло» завершили показувати у 2009 р., що зробило його найтривалішим та найуспішнішим серіалом в історії американської TV-індустрії: 72 роки в ефірі, занесений до Книги рекордів Гіннеса, 451 раз номінувався на різні премії та отримав 106 нагород (The Guiding Light (1952–2009). Awards, 2022).

Стосовно державного регулювання американського телеринку у вказані роки, то, найперше, потрібно відзначити Федеральну комісію зв'язку (Federal Communications Commission (FCC)), створену законом «Federal Communication Act of 1934», що наділяв її правом регулювати весь радіоспектр, який не належав федеральному урядові (включаючи радіо та радіомовлення телебачення), міждержавний телезв'язок (телефон, супутник і телеграф) та навіть міжнародні комунікації (Murphy, 1999, p. 77). У цьому були задіяні антимонопольні, податкові, правові та інші інститути влади у межах своєї компетенції. Тривалий час вона опікувалась ліцензуванням операцій телерадіомовників, протидіяла монополізації та здійснювала державне регулювання діяльності медіакомпаній у суспільних інтересах.

На початку 1940-х рр. комісія доклала чимало зусиль для обмеження комерціалізації медійних корпорацій, відстоюючи інтереси соціуму (Remarks of Commissioner Robert M. McDowell, 2009). Як-от, у травні 1941 р. нею була опублікована «Доповідь про мережеве мовлення» («Report on Chain Broadcasting»), на підставі якої прийняті важливі рішення антимонопольного характеру, які врегульовували діяльність CBS, NBS і Associated Press, та покращені умови зайнятості акторів на радіо (Edwardson, 2002). У 1946 р. уряд публікує так звану «Синю книгу», або «Суспільну відповідальність ліцензіатів мовлення» («Public Service

Responsibility of Broadcast Licensees»), яка пов'язує привілей отримання прибуткової ліцензії на радіомовлення з певними вимогами до суспільних послуг. У ній були визначені чіткі вимоги, порушення яких тягне за собою слухання та можливе відкликання ліцензії у мовника. Такий стандарт ніколи раніше не пропонувався в анналах FCC й досі становить виняток (Pickard, 2011, p. 172).

У 1949 р. FCC була опублікована «Доктрина справедливості» (Fairness Doctrine), де були сформульовані головні зобов'язання радіомовників стосовно врахування ними інтересів усіх членів соціуму (CBS v. Democratic Nat'l Committee, 1973). Пізніше комісія поширила свої повноваження і на TV, а з 1949 р. несла повну відповідальність за виконання доктрини та закону в цілому. У доктрині йшлося про те, що всі американські теле- і радіостанції, які отримали ліцензії на мовлення, повинні приділяти частину своїх інформаційних програм суспільно важливим і суперечливим темам, даючи можливість висловити різні думки (Remarks of Commissioner Robert M. McDowell, 2009). Усі дискусії, які точилися навколо цієї доктрини, стосувалися питання співвідношення соціальної відповідальності медіа-бізнесу та комерціалізації мас-медіа. Противники в Конгресі стверджували, що цей акт завдавав шкоди телекомунікаційній галузі, затримуючи розвиток нових технологій, а власники телекомпаній наголошували на порушенні Першої поправки до Конституції США у процесі реалізації цієї доктрини. Попри аргументовану позицію прихильників суспільних інтересів, яку медіабізнес сприйняв як екзистенційну загрозу, все ж перемогла концепція, що її В. Пікард назвав «корпоративним лібертаріанізмом» (corporate libertarianism): корпоративні медіа-інститути в США «користуються свободами індивідуальних громадян, частіше оцінюючи ці права вище за права інших груп, місцевих спільнот та суспільства в цілому» (Pickard, 2013).

Взагалі, на розвиток TV-індустрії США дуже вплинула конкуренція між CBS та NBC, які змагалися у всьому (Stephens, 1999). Приміром, CBS запускає серіал «Димок зі ствола» («Gunsmoke»), спочатку радіоверсію упродовж 1952 – 1961 рр., а згодом телеверсію з 1955-го по 1975-й рр. (20 сезонів), тоді як NBC у відповідь – серіал «Бонанза» («Bonanza»), що виходив упродовж 1952-1973 рр. і також був присвячений Дикому Заходу (14 сезонів). Щойно один канал в ефір випускав якесь нове комедійне шоу, інший відразу пропонував аудиторії його аналог і т. ін. Загалом, програми CBS були креативнішими з огляду на менеджерські навички

В. Пейлі, який краще підбирав таланти і вмів знаходити нових зірок (Brown, 2008).

При цьому не потрібно применшувати здобутки NBC: запровадження за часів президенства Сільвестра Вівера (1953–1955) чимало операційних практик, які стали стандартом мережевого TV, зокрема, практики, коли мережі виробляють власні телепрограми та продають рекламний час в ході трансляцій, проведення експериментів з кольоровим TV у 1953 р.; створення жанру телефільму («made-for-TV movie») – дебют у 1964 р. на каналі таких стрічок, як «Погляньте, як вони бігають» («See How They Run») та «Повішений» («The Hanged Man»); епізодична передача стереозвуку в мережі, яка розпочалася 26 липня 1984 р. саме з «Вечірнього шоу з Джоні Карсоном у головній ролі» («The Tonight Show Starring Johnny Carson»), при тому, що тоді лише WNBC мала можливості для стереотрансляції (Kaplan, 1984, p. 64); дебют у жанрі реаліті-шоу у 1979 році – фільм «Справжні люди» («Real People») та ін.

Якщо говорити про особливості TV-контенту, то американський аудиторії більше до вподоби були розважальні жанри (радіопостановки комедій, мильні опери, концерти музики «вестерн» тощо), які краще залучали гроші спонсорів-рекламодавців. Щодо інформаційних і культурно-просвітницьких передач, то вони здебільш були збитковими, але телерадіокомпанії не могли відмовитись від їх трансляції, бо це було однією з важливих умов отримання та регулярного відновлення державних ліцензій на використання ефірних частот (Gunther, 1999). При цьому, виконуючи вимоги і транслуючи подібний контент, компанії не стільки прагнули задовольнити державне регулювання, скільки намагалися більше зміцнити власну конкурентоспроможність (наприклад, інформуючи аудиторію про хід та результати виборів чи зміст офіційних бюлетенів).

З початком Другої світової війни потреба американців у інформаційних програмах різко зростає, зумовлюючи збільшення рейтингу радійного контенту та перетворивши радіомережі на головне джерело новин, а CBS на лідера у цьому жанрі (Ponce de, 2015). Поряд з інформаційними програмами на радіо, частка яких у середині 40-х років зросла до 20% від загального часу мовлення, в США з'являються перші випуски теленовин, як-от ілюстроване висвітлення розвитку бойових дій на CBS чи новини на каналі WNBC (нині WNBC), що належав корпорації NBC, які, втім, повторювали аналогічні радіовипуски тієї ж компанії.

З метою військової економії коштів у 1942 р. у Сполучених Штатах закривають інформаційні

програми провідних телеканалів, що сповільнює розвиток TV, хоча низка невеликих телестанцій продовжували працювати в Нью-Йорку, Філадельфії, Скенектаді, Чикаго та Лос-Анджелесі у військово-пропагандистських цілях. У 1945 р. NBC починає транслювати щонеділі короткі випуски вечірніх новин, демонструючи при цьому кадри кінодокументалістики з закадровим коментарем, а з 1948 р. запускає щоденні вечірні інформаційні ефіри за фінансової підтримки тютюнової компанії «R.J. Reynolds». Поряд з постановочною військовою хронікою інший новинний контент містить переважно інформацію про розважальні події (кінопрем'єри, конкурси краси, весілля відомих людей тощо). Кінохроніки вироблялися документальною кінофірмою «Fox Movietone». У тому ж таки 1948 р. CBS, наслідуючи NBC з програмою «CBS Evening News», показує дикторів, які зачитували текст, прив'язаний до кінохроніки, знятої фірмою «Telenews» (Leichman B., 2016, p. 57). До речі, саме у цій програмі вперше з'явився постійний ведучий Д. Едвардс, який перейшов потім з радіо (Thompson, 2015).

Демонополізація радіоіндустрії у 1943–1944-х рр., яка призвела до структурних трансформацій і фінансово-організаційного послаблення галузі, проблеми з коаксіальним кабелем, що підривали інтерес до телемережі, а також жорстке суперництво на ринку телевізійного інформаційного контенту та дуже серйозні вимоги до його якості, в цілому, мали негативний вплив на TV-ринок у США у вказаний період. Телемережа «Dumont» після запуску вечірніх новин «News from Washington» приблизно у ті ж роки, змушена була закрити їх менш ніж за рік, як і програму «Camera Headlines». Подібна доля спіткала «News and Views», запущену NBC у 1948 р. (Curtin & Shattuc, 2009, p. 37-42). Якщо додати до вищезгаданих проблем ще й рішення Федеральної комісії зв'язку про заморожування видачі ліцензій на ефірні частоти впродовж 1948–1952-х рр. та порівняно високі ціни на телевізори (у 1948 р. в США їх мали менше 1% домогосподарств (350 тис.), тоді як у 1955 р. вже половина (Gunther, 1999; Thompson, 2015)), то розуміємо, якою непростою була ситуація в американській TV-індустрії в ці роки.

Наприкінці десятиліття популярність TV поступово зростає, як, власне, і збільшується кількість телестанцій, створених в основному радіокомпаніями, що визначали телевізійний контент. Увага телеглядачів була прикута переважно до «мільних опер», які транслювалися в будній день, займали переважну частину всього часу телепоказу та були націлені на домогосподарок. Вони інтригу-

вали й драматизували за рахунок повільного темпу та тривалих історій з колізіями, що паралельно розвивалися. З-поміж перших таких серіалів потрібно відзначити «Faraway Hill», що транслювався на DuMont Television Network з 2 жовтня до 18 грудня 1946 р. (Weinstein, 2004); «Hillenbrand», який виходив на екрани з серпня по жовтень 1947 р., після чого був замінений на «Look Upon a Star» («Гляньте на зірку»), зрештою, у січні 1948 р. на «Camera Headlines»; «Це мої діти» («These Are My Children»), показаний на NBC з 31 січня до 4 березня 1949 р. Загалом на початку 1950-х рр. мільні опери стали невід'ємною частиною денного американського TV, до яких приєдналися ігрові шоу, sitcom (ситуаційна комедія) та ток-шоу. Попри поступове зниження популярності, жанр «мільних опер» ще тривалий час займав вагомі позиції в рамках телепоказу, як у денний час, так і прайм-тайм. У 1988 р. виконавчий продюсер General Hospital Г. Кенні, коментуючи популярність «мільних опер» на сторінках «The New York Times», зазначав, що вони через емоційне залучення перетворюють глядачів на одну велику сім'ю, де домінують дві позиції: по-перше, що історії схожі на те, що з іншими сталося в реальному житті, а, по-друге, добре, що не зі мною (At a Ripe 25, «Hospital' Is Healthy», 1988).

У 1943 р. була заснована як радіомережа American Broadcasting Company (ABC), поставши правонаступницею NBC Blue Network, яку придбав Едвард Дж. Нобл. У 1948 році вона поширила свою діяльність на TV-індустрію, наслідуючи CBS, NBC та DuMont, а у 1952 р. об'єдналася з United Paramount Theaters (UPT), мережею кінотеатрів, яка раніше працювала в статусі дочірньої компанії Paramount Pictures. Перший великий успіх ABC пережила у 1955–1961 рр., коли були включені до телевізійного контенту компанії фільми Волта Діснея та про-дукція голлівудських кіностудій. Додатковий успіх їй принесли покази програм, де були задіяні рекламодавці, що зумовило відмову від спонсорства, а також трансляція спортивних програм (Goldenson & Wolf, 1991, p. 22-27).

Сучасна дослідниця С. Мейєрс у ґрунтовній статті з промовистою назвою «Рекламодавці та американське мовлення: від інституційного спонсорства до творчої революції» доводить, що мовлення США, особливе серед медіаіндустрій, з 1920-х по 1950-ті роки покладалося на спонсорів та їхні рекламні агентства, що стосуються програмного контенту. Деякі спонсори транслювали освітні чи культурні програми, щоб покращити імідж своєї компанії. Проте до середини 1960-х

років комерційне мовлення трансформувалося, і рекламодавці мали змогу купувати лише проміжні хвилини, залицяючись розважальними закликами до потенційних споживачів. Інституційні зрушення в TV-індустрії серед рекламних агенцій, корпоративних спонсорів і радіо/телевізійних мереж у середині століття, відобразили фундаментальну зміну переконань щодо використання мовлення як інструменту реклами (Meyers, 2021).

Загалом, упродовж 1950-х років поглибилися зміни та відхід від радійних традицій у мові, манері та жанрах мовлення в рамках ринкової кон'юнктури у бік швидкого зростання впливу TV та пов'язаної з ним індустрії. Паралельно з виробленням американським TV свого професійного стилю мовлення, почала посилюватися соціальна роль інформаційного контенту (блоки новин і передачі, що містять аналіз та коментар актуальних подій, документальні програми), продовжили з'являтися телефільми та телесеріали, різні телешоу з постійним ведучим, комерційні та рекламні ролики, музичні кліпи. Історія TV цього періоду багата на гучні імена видатних тележурналістів: Джон К. Свейзі, Френк Макгі, Едвард Мероу, Волтер Кронкайт, Чет Гантлі, Джон Дейлі, Девід Брінклі та ін.

Висновки. Підсумовуючи сказане, хотілося б відзначити, що 1920–1950-ті рр. в історії американської TV-індустрії є дуже важливим періодом з точки зору становлення як самої галузі, так і телевізійного ринку. Вже у 1926 р. нетворкінг став відмітною ознакою медіасцени США, коли один із провідних виробників радіоприймачів (RCA) запустив дві мережі з продажу обладнання. Більшість комерційних телерадіостанцій групується під егідою національних мовних мереж (NBC, CBS, ABC). Також функціонують сотні дрібних регіональних телерадіомереж і некомерційних станцій просвітницького характеру, що існують на субсидії від уряду та внески різних фондів. Мережева організація мовлення, яку американське TV практично з перших днів взяло за організаційну основу, пододала локальні обмеження й обумовила економічну логіку ефірної індустрії, що диктувала динаміку змін під час наповнення форм і структурування TV-контенту. В основі цієї логіки лежав продаж реклами, коли національні телемережі США, по суті, виконували сервісну функцію та надавали рекламо-давцям доступ до великих груп споживачів, перебуваючи в рамках конкурентної боротьби за максимізацію іта коммодифікацію аудиторії. Саме комерціалізація визначила вигляд американського TV і пов'язаної з ним індустрії не лише у вказані роки, а й на майбутнє, зумовила на-

пругу між новинним і розважальним контентом. За відсутності державних каналів і натяку на цензуру, все ж був створений та задіяний механізм законодавчого контролю з боку Федеральної комісії зв'язку (FCC), яка розподіляла частоти, видавала ліцензії на відкриття нових станцій, здійснювала за ними контроль відповідно до взятих зобов'язань та ін. Попри це, саме впродовж 20–50-х рр. минулого століття сформувалися всі ознаки олігополії на національному телевізійному ринку США, яка безсумнівно вплинула на його розвиток у другій половині XX – на початку XXI ст.

Серед перспектив подальших досліджень слід наголосити на важливості поглибленого вивчення впливу промови керівника Федеральної комісії зв'язку Ньютона Міноу на розвиток американського TV 1960-х рр. і навіть становлення низки телевізійних жанрів; створення умов для «демократизму» американської тележурналістики; процесу «таблїзації» контенту і послаблення інформаційної функції TV у 80-х рр. XX ст.; дерегулювання, яке спричинило різке посилення концентрації капіталу в медіаіндустрії та остаточно сформувало олігополістичну структуру американських медіа тощо.

Джерела та література

- «At a Ripe 25, 'Hospital' Is Healthy» (1988). *The New York Times*. Associated Press. April 2. Retrieved December 19, 2012. URL: <https://www.nytimes.com/1988/04/02/arts/at-a-ripe-25-hospital-is-healthy.html> (дата звернення: 10.08.2022).
- Brown, H. (2008). *William S. Paley's Leadership Lessons. An Honors Thesis (HONRS 499)*. Ball State University Muncie, Indiana. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/5008024.pdf> (дата звернення: 20.06.2022).
- CBS v. Democratic Nat'l Committee, 412 U.S. 94 (1973). *Justia Law*. Retrieved November 17, 2021. URL: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/412/94/> (дата звернення: 05.08.2022).
- Curtin, M. & Shattuc, J. (2009). *The American television industry. International Screen Industries Series*. London, UK: British Film Institute. 208 p.
- Edwardson, M. (2002). James Lawrence Fly's Report on Chain Broadcasting (1941) and the Regulation of Monopoly in America. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Vol. 22. Pp. 397-423.
- European Audiovisual Observatory, *Yearbook 2019/2020 (2020). Television, cinema, video and on-demand audiovisual services – the pan-european picture*. European Audiovisual Observatory: Strasbourg. URL: <https://rm.coe.int/yearbook-keytrends-2019-2020-en/16809ce58d> (дата звернення: 09.08.2022).

- Gunther, M. (1999). *The Transformation of Network News: How Profitability has Moved Networks out of Hard News*. URL: <http://niemanreports.org/articles/the-transformation-of-network-news/> (дата звернення: 09.08.2022).
- Goldenson, H.L. & Wolf, J.M. (1991). *Beating the Odds: The Untold Story Behind the Rise of ABC*. New York City: Charles Scribner's Sons. 495 p.
- Kaplan, W.P. (1984). TV Notes. *New York Times*. July 28, 1. P. 46.
- Leichman, B. (2016). *Evolution of the Video Marketplace and the Future of Television*. Leichman Research Group.
- Meyers, B.C. (2021). Advertisers and American Broadcasting: From Institutional Sponsorship to the Creative Revolution. *Business History Review*, 95 (3). Pp. 447-481.
- Murray, M. (1999). *Encyclopedia of Television News*. Greenwood Publishing Group. 336 p.
- Paper, J.L. (1986). *Empire: William S. Paley and the making of CBS*. 1st ed. New York: St. Martin's Press. 384 p.
- Pickard, V. (2011). The Battle over the FCC Blue Book: Determining the Role of Broadcast Media in a Democratic Society, 1945-1948. *Media, Culture and Society* 33 (2). Pp. 171-191.
- Pickard, V. (2013). Social Democracy or Corporate Libertarianism? Conflicting Media Policy Narratives in the Wake of Market Failure. *Communication Theory*, 23 (4). Pp. 336-355. URL: <https://doi.org/doi:10.1111/comt.12021> (дата звернення: 20.06.2022).
- Ponce, de L.Ch. (2015). *An Excerpt from That's the Way it is: A History of Television News in America*. URL: http://press.uchicago.edu/books/excerpt/2015/De_Leon_Thats_Way_It_Is.html (дата звернення: 12.07.2022).
- Remarks of Commissioner Robert M. McDowell (2009). Media Bureau Workshop on Media Ownership & Diversity Federal Communications Commission. URL: http://www.rcfp.org/newsitems/docs/20090129_162426_fairness_doctrine.pdf (дата звернення: 10.08.2022).
- Stephens, M. (1999). The History of Television. In *Grolier Multimedia Encyclopedia (2000 ed.)*. URL: <https://stephens.hosting.nyu.edu/History%20of%20Television%20page.html> (дата звернення: 05.08.2022).
- The Guiding Light* (1952–2009). Awards. URL: https://www.imdb.com/title/tt0044265/awards/?ref_=tt_awd (дата звернення: 10.08.2022).
- Thompson, B. (2015). *The changing and unchanging structure of TV*. URL: <https://stratechery.com/2015/changing-unchanging-structure-tv/> (дата звернення: 05.06.2022).
- Weinstein, D. (2004). *The Forgotten Network: DuMont and the Birth of American Television*. Philadelphia: Temple University Press. 240 p.

References

- «At a Ripe 25, 'Hospital' Is Healthy» (1988). *The New York Times*. Associated Press. April 2. Retrieved December 19, 2012. URL: <https://www.nytimes.com/1988/04/02/arts/at-a-ripe-25-hospital-is-healthy.html> (дата звернення: 10.08.2022).
- Brown, H. (2008). *William S. Paley's Leadership Lessons. An Honors Thesis (HONRS 499)*. Ball State University Muncie, Indiana. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/5008024.pdf> (дата звернення: 20.06.2022).
- CBS v. Democratic Nat'l Committee, 412 U.S. 94 (1973). *Justia Law*. Retrieved November 17, 2021. URL: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/412/94/> (дата звернення: 05.08.2022).
- Curtin, M. & Shattuc, J. (2009). *The American television industry. International Screen Industries Series*. London, UK: British Film Institute. 208 p.
- Edwardson, M. (2002). James Lawrence Fly's Report on Chain Broadcasting (1941) and the Regulation of Monopoly in America. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Vol. 22. Pp. 397-423.
- European Audiovisual Observatory, Yearbook 2019/2020* (2020). *Television, cinema, video and on-demand audiovisual services – the pan-european picture*. European Audiovisual Observatory: Strasbourg. URL: <https://rm.coe.int/yearbook-keytrends-2019-2020-en/16809ce58d> (дата звернення: 09.08.2022).
- Gunther, M. (1999). *The Transformation of Network News: How Profitability has Moved Networks out of Hard News*. URL: <http://niemanreports.org/articles/the-transformation-of-network-news/> (дата звернення: 09.08.2022).
- Goldenson, H.L. & Wolf, J.M. (1991). *Beating the Odds: The Untold Story Behind the Rise of ABC*. New York City: Charles Scribner's Sons. 495 p.
- Kaplan, W.P. (1984). TV Notes. *New York Times*. July 28, 1. P. 46.
- Leichman, B. (2016). *Evolution of the Video Marketplace and the Future of Television*. Leichman Research Group.
- Meyers, B.C. (2021). Advertisers and American Broadcasting: From Institutional Sponsorship to the Creative Revolution. *Business History Review*, 95 (3). Pp. 447-481.
- Murray, M. (1999). *Encyclopedia of Television News*. Greenwood Publishing Group. 336 p.
- Paper, J.L. (1986). *Empire: William S. Paley and the making of CBS*. 1st ed. New York: St. Martin's Press. 384 p.
- Pickard, V. (2011). The Battle over the FCC Blue Book: Determining the Role of Broadcast Media in a Democratic Society, 1945-1948. *Media, Culture and Society* 33 (2). Pp. 171-191.
- Pickard, V. (2013). Social Democracy or Corporate Libertarianism? Conflicting Media Policy Narratives in

- the Wake of Market Failure. *Communication Theory*, 23 (4). Pp. 336-355. URL: <https://doi.org/doi:10.1111/comt.12021> (дата звернення: 20.06.2022).
- Ponce, de L.Ch. (2015). *An Excerpt from That's the Way it is: A History of Television News in America*. URL: http://press.uchicago.edu/books/excerpt/2015/De_Leon_Thats_Way_It_Is.html (дата звернення: 12.07.2022).
- Remarks of Commissioner Robert M. McDowell* (2009). Media Bureau Workshop on Media Ownership & Diversity Federal Communications Commission. URL: http://www.rcfp.org/newsitems/docs/20090129_162426_fairness_doctrine.pdf (дата звернення: 10.08.2022).
- Stephens, M. (1999). The History of Television. In *Grolier Multimedia Encyclopedia (2000 ed.)*. URL: <https://stephens.hosting.nyu.edu/History%20of%20Television%20page.html> (дата звернення: 05.08.2022).
- The Guiding Light* (1952–2009). Awards. URL: https://www.imdb.com/title/tt0044265/awards/?ref_=tt_awd (дата звернення: 10.08.2022).
- Thompson, B. (2015). *The changing and unchanging structure of TV*. URL: <https://stratechery.com/2015/changing-unchanging-structure-tv/> (дата звернення: 05.06.2022).
- Weinstein, D. (2004). *The Forgotten Network: DuMont and the Birth of American Television*. Philadelphia: Temple University Press. 240 p.

Igor Pecheranskyi

**TV industry of the USA in 20th – 50th of the XX century:
becoming and dynamics of the development**

Abstract. The task of the article is the analysis of the source and the main milestones in the context of the development dynamics of the American TV industry in the 20th – 50th of the XX century. It was found out that during the pointed period networking was becoming the distinctive feature of the American media scene and the majority of the commercial TV and radio stations joined by the aegis of national broadcasting networks (NBC, CBS, ABC). It is confirmed that the economic logic of the broadcast industry (advertising selling) dictates the dynamics of changes during the filling forms and structuring TV content. It was proved that the commercialization has determined the image of the American TV and connected with it industry, laying the foundations of oligopoly on the national TV market of the USA which, no doubt, has influenced on its development in the second part of the XX – beginning the XXI century.

Keywords: American audiovisual industry, television industry, television and radio stations, commercialization, oligopoly, networking broadcasting

Погребняк Галина Петрівна,

доктор мистецтвознавства, доцент, професор
кафедри режисури та акторської майстерності.

Імені народної артистки України Лариси
Хоролець Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв, Київ

Halyna Pogrebniak,

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

РЕЖИСЕРСЬКІ ВЕРСІЇ ЦИРКОВОГО ДІЙСТВА В ЕКРАННІЙ ПЛОЩИНІ

Анотація. Розширено наукові уявлення про місце і роль екранної й циркової режисури в системі гуманітарного знання на сучасному етапі розвитку суспільства. Визначено режисуру як універсальний багатовекторний різновид художньо-естетичної, творчо-виробничої, морально-етичної, виховної діяльності; виявлено оригінальні принципи побудови екранних творів, базованих на циркових постановках і навспак; уточнено взаємовплив та взаємозбагачення циркового й аудіовізуального мистецтв у розвитку режисерської майстерності; обґрунтовано, що творчість кінорежисерів розвиває й розширює знання про циркове мистецтво, дає поштовх для розвитку творчості циркових постановників та виконавців в екранній площині; визначено специфіку творчості режисера в процесі екранної адаптації циркових вистав в екранних постановках, що вперше постало предметом спеціального дослідження.

Ключові слова: цирк, кінематограф, режисура, циркова постановка, трюк, екранні засоби, виконавська майстерність.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Кінематограф, будучи без перебільшення наймасовішим і найбільш затребуваним у сучасному соціумі видом мистецтва, сформувавшись наприкінці ХІХ століття передовсім як синтетичний вид естетичної діяльності, увібрав у себе художні засоби чи не всіх видів мистецтв, зокрема, й цирку. За більш ніж столітню історію аудіовізуального мистецтва майстрами багатьох країн світу в різних видах, жанрах і режисерських стилях було створено десятки стрічок, присвячених художньо-виробничій (й, ба, навіть суспільно-політичній) діяльності цирку як унікального культурно-мистецького осередку, творчості циркових виконавців, труп, або таких екранних робіт, в котрих було з перемінним успіхом адаптовано екранними засобами відомі й маловідомі циркові

постановки. Показово, що нові й водночас складні сходи розвитку екранних мистецтв зазвичай були тісно й водночас органічно пов'язані з цирковою культурою. Донині процес взаємовпливу й взаємозбагачення аудіовізуального й циркового мистецтва неспинний і незникний, тоді як *актуальною* залишається проблема пошуку оригінальних режисерських засобів адаптації естетики циркового дійства в площині екрана.

Мета статті. Виявити основні проблеми режисури в адаптації циркового дійства екранними засобами. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми було застосовано міждисциплінарний підхід, що базується на використанні низки загальнонаукових методів, зокрема: система теоретичних методів (індукція, дедукція, ототожнення, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез), що

дала можливість опрацювати фактологічну базу реалізації циркових постановок на арені та екрані. Методи систематизації та узагальнення згодилися задля аргументації самотності режисури цирку в контексті екранних мистецтв. Типологічний метод дав змогу розглянути спільні художні принципи у творчих пошуках майстрів екранного і циркового мистецтва. Крім того, було застосовано аналітичний і системний методи у своїй єдності, що потрібно для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій дає підстави стверджувати, що і кіномистецтво, і циркове мистецтво переважно окремо потрапляли в царину наукових розвідок учених, тоді як «на перших етапах свого існування цирк важко завоював собі естетичний авторитет, адже в ієрархії витончених мистецтв йому традиційно відводилась найнижча сходинка» (Станіславська, 2016, с. 196). Тоді як тривалий час вважалося, що мистецтво циркової дії – явище тимчасове, оскільки виникає лише у певні моменти людського життя, а отже, не слід ставитись до нього як до професійного напрямку мистецтва. У фундаментальній праці «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» дослідниця вказує, що «така другосортність циркового мистецтва тривалий час залишала наукову думку нечутливою до його проблематики», однак, розвиваючи свої міркування, авторка монографії стверджує, що «XX століття реабілітувало естетичний статус мистецтва цирку і багато науковців почало вивчати його різноманітні аспекти» (Станіславська, 2016, с. 196). Разом з тим О. Поспелов у статті «Циркове мистецтво у просторі та часі: від Колізею до Амфітеатру Естлі; від скоморохів до сучасності» вважає, що «на цирк в усі часи впливали розвиток наукової думки, еволюційні зміни у суспільному світогляді і ставлення до цінності життя людини» (Поспелов, ЕР). Своєю чергою П. Адріан у своїх наукових студіях «Цирк у кіно. Кіно у цирку» розгорнуто й глибоко аналізує явище синтезу та взаємовпливу кіно- і циркового мистецтва, з'ясовує та зіставляє принципові відмінності у засобах і методах творення художнього образу, акцентуючи дослідницьку увагу на впливові кінематографічних образів на системне оновлення циркової тематики, а також особливому перехресному враженні, що справляють на глядача обидва видовищні види мистецтва (Paul, 1984, s. 16). Розглядаючи атракціонну природу кінематографа і цирку Т. Ганнінг у статті «Кіно атракціонів: раннє кіно, його глядач і авангард» стверджує, що «атракціон, маючи доволі потужний вплив на глядача, здатен викликати

миттєву реакцію страху, співчуття, сміху публіки і, будучи характерним для раннього кіно, й донині покликаний дивувати глядачів» (Gunning, ЕР).

Здійснивши аналіз досліджень і публікацій із заявленої теми, можемо констатувати, що праць, які всебічно висвітлюють синтез кінематографічної та циркової творчості крізь призму екранної режисури, практично немає, тож спробуємо заповнити прогалину наявними науковими розвідками.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, кінематограф, завдячуючи своєю появою й формуванням власної естетики видовищним видам мистецтва, а передовсім цирку, тривалий час (запозичуючи сюжети, художні методи, виразні засоби) не поспішав та не квапиться й донині відмежовуватися від свого циркового коріння. При цьому нагадаємо, що, не вимагаючи (як і цирк) від глядача жодних соціальних умінь для перегляду (що є особливим видом художньо-естетичної діяльності, організованим за специфічними правилами), кіно, дотримуючись демократичних способів демонстрації й поширення в соціумі, швидко набуло популярності й згенерувало свою власну мову, запозичивши у циркового мистецтва роботу над режисерським задумом мізансценами, художньо-образним рішенням постановки, методи співтворчості режисера з актором, творення пластики його тіла, змусивши працювати над мімікою, жестовою культурою, розраховувати кожен рух, що фіксується знімальним апаратом і не залишається непоміченим на екрані. Разом з тим важливо зацентувати увагу на тому, що «цирк, будучи культурологічним продуктом, що реалізував власне смислове поле, впродовж всієї історії існування будував стосунки з іншими мистецтвами в характері обміну» (Станіславська, 2016, с. 212).

У сучасних соціокультурних умовах кінематограф у всьому розмаїтті мистецьких напрямів, стилів, жанрів, тематики все ще продовжує активно самостверджуватися, дивуючи публіку унікальними комбінованими кадрами, приваблюючи й вражаючи її численними візуальними несподіванками, видовищними ефектами, побудованими на захоплюючих трюках, що не в останню чергу пов'язано з великою тягою людини до «дива, що виводить за межі звичайного життя і відкриває нові можливості» (Станіславська, 2016, с. 196). В. Жуковін у праці «Мистецтво трюку у контексті видовищної культури» зазначає, що «видовищна природа як театральні-сценічних (вистава, масове свято, ревію, концертне шоу, естрадно-циркове дійство, мюзикл та ін.), так і екранних (кіно- і телефільм, відеокліп, телешоу та ін.) мистецьких форм майже завжди

передбачає використання трюку як специфічного засобу вираження образу дії». Дослідник уточнює визначення трюку як вправного, ефектного, майстерного, іноді ризикованого, специфічного способу вираження образу дії в різних формах видовищного мистецтва та переконаний, що «як поєднання фізичної, пантомімічної та психологічної складових особливої актуальності трюк набув не лише у цирку та масових видовищах (зокрема, грандіозних концертно-видовищних програмах на кшталт церемоній відкриття та закриття Олімпіад), а й у кінематографі, де про значні досягнення в цьому напрямі свідчать роботи С. Спілберга, Дж. Лукаса, Дж. Чана й багатьох інших режисерів світового кіно» (Жуковін, 2015, с. 3).

Попри те, що світові суспільно-політичні й культурно-мистецькі процеси постійно втручаються у функціонування обох мистецтв, ставили перед ними нові вимоги та вносили свої, часом незворотні зміни у тематику та образність кінематографа на тему цирку, очевидним є той факт, що цирк і кіно досі тісно й плідно взаємодіють. До того ж можемо констатувати, що, починаючи вже з ранніх стрічок дозвучового кінематографа, в яких на чорно-білу плівку було ретельно зафіксовано різноманітні циркові клоунські антре чи то трюки (а фільмування та демонстрація циркового номера в екранній площині є його інтерпретацією), тема цирку до сьогодні наявна на екрані, щоразу викликаючи жвавий інтерес кіноглядачів, оскільки іноді кінорежисерам все ж вдається презентувати образ цирку не з абсолютною точністю, але вловлюючи його форми та методи.

На переконання О. Поспелова, «цирк сьогодні не є лідером індустрії розваг і видовищ і його популярність значно поступається цирку у ХІХ столітті» (Поспелов, ЕР), тож, можливо, саме тому дедалі частіше це мистецтво з'являється на екрані, зокрема, у вигляді адаптованих аудіовізуальними засобами вистав цирку дю Солей (Cirque du Soleil), який увібравши в себе чи не всі казки народів світу й прагнучи приголомшити глядачів надзвичайно яскравим видовищем чудес і таємниць, «вважається еталоном сучасного циркового мистецтва» (Поспелов, ЕР).

Ставши фільмом відкриття Токійського міжнародного кінофестивалю в 2012 році, в світовий прокат виходить фентезі «Cirque du Soleil: казковий світ», де продюсери й режисери Джеймс Кемерон (що тривалий час був пов'язаний творчою співпрацею з названим циркум) та Ендрю Адамсон об'єднують свої креативні зусилля, щоби перенести на великий екран магію Cirque du Soleil – найбільшою

у світі цирковою корпорацією, «географія якої простягається на п'ять континентів» (Станіславська, 2016, с. 219) та представити у приголомшливому 3D форматі фантастичну історію кохання, в якій кіномитцями презентовано самотутні виступи всесвітньо відомої циркової трупи. Зібравши воедино «антологію найкращих хітів із семи постановок Cirque du Soleil» (Scott, ЕР), постановник веде оповідь, яка, на думку А. Скотта, схожа на «суміш Soleil спортивної бравурності, сюрреалістичної дотепності й абстрактного сімейного еротизму, що легко впізнається, але важко піддається опису» (Scott, ЕР), тим самим надаючи досить цінну можливість через посередництво аудіовізуальних технологій (а передовсім камери), у деталях розглянути на екрані цей феномен циркового мистецтва.

Адаптуючи сучасну циркову естетику до екранних умов, режисер Е. Адамсон (у послужному списку якого передовсім оscarоносний анімаційний блокбастер «Шрек» та комерційно успішна сага «Хроніки Нарнії»), майстерно використовує засоби аудіовізуального мистецтва: витончену гру світла, багатокамерне фільмування, комбіновані та «уповільнені зйомки, крупні плани й винахідливі ракурси камери, хитромудрий монтаж, щоби певним чином згладити стрімкий перехід від роботи виконавців на манежі до їх з'яви на великому екрані» (Lehmann, ЕР). Майстер переслідує й успішно реалізує авторську мету знаходження синтезу у взаємодії кіно- і циркового мистецтв в єдиному гармонійному аудіовізуальному просторі, що значно розширює аудиторію шанувальників цирку, адже на екрані постає стрічка, в якій вербальна складова в акторській грі незначна, а тому її можна дивитися без перекладу, оскільки загалом кінотекст стає зрозумілим безпосередньо із візуального ряду, який може легко, а головне, з насолодою сприйматись і «читатись» глядачами будь-якої нації, будь-якого континенту.

Показово, що презентуючи по суті експериментальну в оповідному плані стрічку (полишену сюжетної лінійності), автори пропонують глядачам історію, яка «починається з того, що ніколи не трапилося б на живій виставі Cirque du Soleil – з падіння» (Lehmann, ЕР). Нагадаємо, що розповідь у стрічці ведеться від того моменту, коли головна героїня Міа потрапляє в мало не фантастичне місце, де пошарпаний мандрівний цирк-шапіто розгортає свої споруди. Проходячи між майданчиками, де встановлюють циркові шатра, вона звертає увагу на молодого гімнаста, який разом з іншими артистами кріпить розтяжки шапіто. Між героями, попри відсутність можливості поспілкуватись, ви-

никає взаємна симпатія, а вже за мить героїня побачить Повітряного гімнаста на цирковій виставі, де він вправно демонструє своє мистецтво. Вловивши палкий погляд хлопця, Міа стає причиною втрати виконавцем концентрації уваги в роботі на трапеції під куполом та його падіння з шаленої висоти. Проте герой не гине, а провалюється у вирву (схожу на пісочний годинник) серед арени, куди, поспішаючи на допомогу, потрапляє й сама дівчина, стаючи по суті сюжетотворчою ланкою, що поєднує усі складові екранно-циркового видовища. Відтоді добра і зла сторони видовищної кінооповіді не можуть поділити протагоніста, адже: негативні персонажі воліють забрати красеня-гімнаста (що, ймовірно, має спокутувати свою провину за неухважність у роботі під куполом) – тоді як позитивні намагаються звільнити його з полону. На цьому власне і побудовано мінливу сюжетну лінію, густо здобрену режисерською, операторською та художницькою фантазією у віртуозному й водночас вільному використанні можливостей аудіовізуального мистецтва щодо адаптації в екранній площині циркового дійства, адже «свобода потрібна тим, хто про неї говорить, кому її бракує» (Пучков, 2021, с. 11).

Беручи до уваги ключові домінанти у художній природі сучасної постановочної циркової режисури, автори вибудовують фільм у такий спосіб, що все в ньому справді вражає уяву: незвичайні персонажі, яскраві костюми, винахідливий грим акторів і, звичайно, самі неймовірно видовищні пригоди героїв, де за авторським визначенням К. Станіславської видовищність слід сприймати як «характерну ознаку творчо-діяльнісного акту, що втілюється у низці експресивних прийомів і спричиняє залучення глядача (тією чи іншою мірою) до дійства (Станіславська, 2021, с. 86). Тож нагадаємо, що у подальшій екранній оповіді, притискаючи до грудей невеличкий плакат з портретом Гімнаста, героїня невтомно шукає свого коханого серед майстрів циркового мистецтва та водночас мандрує у супроводі послужливого Сумного клоуна (й частково Дитячого велосипеда) фантастичними світами, населеними персонажами, які вправно стрибають на батутах; жонґлюють вогняними спидами, булавами й, охоплені полум'ям, невимушено «знайомляться» з газетними новинами; демонструють чудернацькі пластичні композиції у воді та чарівну синхронність виконання всіх номерів (що особливо вражає в акробатиці на імітації корабля вікінгів). Героїня, прориваючись у світ неможливого, захоплено спостерігає, як, герої, яких вона зустрічає на своєму в чомусь небезпечному шляху, нехтуючи законами гравітації, майстерно літають

у повітрі на динамічних (з очевидним футуристичним присмаком) електромеханічних конструкціях, з неприхованим інтересом розглядає триколісні диво-велосипеди, що рухаються без гонщиків; віддає шану дивовижним тваринам (гігантським павукам, химерним птахам, граційним зебрам тощо), а ще невтомно дивується зачарованим, часом зловісним пейзажам, на тлі яких виконуються складні трюкові номери, що у розлогій багатоструктурній організації кінорежисера поєднуються в цілісний, сповнений різноманітних звуків, вишуканої епічної й водночас м'якої синтетичної музики (Lehmann, EP), але майже безсловесний твір аудіовізуального мистецтва. У даному контексті слушною видається думка К. Станіславської стосовно того, що «мистецький твір виникає лише тоді, коли трюк стає художньо-виразним, коли номер має ритмічну композиційну організацію та прикрашений артистичним спілкуванням партнерів». Дослідниця переконана, що «демонстрація майстерності стає мистецтвом коли цей процес відрізняється яскравою, видовищною, естетично виразною, значимою художньою формою (Станіславська, 2016, с. 210).

Як потужний мистецький чинник музика у фільмі «Cirque du Soleil: казковий світ» заслуговує окремої уваги. Авторам стрічки з успіхом вдалося поєднати в художньому екранному образі оригінальну музику Бенуа Джутраса й комп'ютерну, що є доволі складним творчим процесом, котрий передбачає пошуки та використання митцем потрібних музичних фрагментів із готових, раніше написаних концертних творів або оригінальної музики до інших аудіовізуальних творів, за якими, що важливо, завжди тягнеться шлейф доволі жорстких асоціацій. Тоді як композиторові, глибоко занурившись у світ аудіовізуального мистецтва (й до певної міри підкорившись режисерській волі), вдалось із значної кількості виразних музичних засобів обрати саме ті, що бездоганно працюють на творення художнього екранного образу, а ще, безперечно, поталанило майстерно вловити та «почути» усі пластичні образи, трансформувати їх у звукові, тонко захопивши їх емоційний стрижень – ліричний, героїчний, трагічний тощо. Ймовірно, такий творчий результат стався в роботі над названим аудіовізуальним продуктом зважаючи на те, що Бенуа Джутрас, окрім композиторського дару володіє ще й даром своєрідного перевтілення, схожого на акторське. Адже саме здатність автора кіномузики (що є цілковито самостійним і специфічним видом творчості), сказати б, проникати в екранний образ, відчувати себе на місці того чи того персонажа в певному часі й просторі, створює

самобутню емоційну налаштованість і допомагає відчутти художню атмосферу стрічки. Вкажемо, що «фентезійну» фільмову оповідь «Cirque du Soleil: казковий світ», супроводжує потужний і розмаїтий музичний матеріал, який, безперечно, активно впливає на побудову драматургічної конструкції стрічки, ледь вловимо підтримує динаміку кадрів, виявляє психологічний та емоційний стан персонажів, характеризуючи їх взаємини, тоді як режисер і композитор, враховуючи той факт, що «різні люди одне й те саме розуміють по-різному» (Пучков, 2021, с. 19), подбали про те, щоби кожний глядач відшукав у ньому щось захопливе для себе, зокрема, вшанувавши творчу спадщину Елвіса Преслі, «Бітлз», зпрезентувавши як попури з пісень Ліверпульської четвірки, так і пісні окремих її представників, народжені вже в часи побудови сольної кар'єри.

Розглядаючи циркову режисуру як синтетичний вид художньо-естетичної діяльності, що включає багатозначну й багатоступеневу систему, в якій акумулюються і вступають в активні взаємини різні види мистецтва (література, образотворче, сценічне, музичне, хореографічне мистецтво) і в якій, як в інших галузях постановочної роботи, основними є вміння розкрити зміст сценарію через систему художніх образів та спродувати твір цілісний, єдиний за задумом і художнім рішенням, слухним уявляється нам звернутись до унікальної циркової постановки Мішеля Лем'є та Віктора Пілона «Торук – перший політ» («Toruk – The First Flight»). 2015 вказану циркову виставу (робота над якою тривала довгих 5 років) було створено силами трупи Cirque du Soleil, за мотивами стрічки Джеймса Кемерона «Аватар» (володаря численних нагород), що, з'явившись у світовому прокаті 2009 у 3D-форматі (RealD 3D, Dolby 3D, XpanD 3D та IMAX 3D), був представлений у дев'яти номінаціях на премію «Оскар» (перемігши у трьох), виборов дві номінації 67-й церемонії «Золотий глобус» – «Найкращий фільм-драма» та «Найкраща режисерська робота» (Golden EP), був номінований у дев'яти категоріях на премії BAFTA, ставши переможцем у двох із них – «Найкращий продакшн-дизайн» та «Найкращі спецефекти» (BAFTA EP), був названий «Кращою стрічкою» на думку нью-йоркської онлайн-кінокритики – New York Film Critics Online (Don Davis, EP) та визнаний «Найоригінальнішим, інноваційним або креативним фільмом» за версією Асоціації кінокритиків Сент-Луїса (SLFCA), де також виграв у номінації «Найкращі візуальні ефекти» (Robinson, EP) й, на переконання, Френка Сегерса став рекордним блокбастером режисера,

«заробивши на міжнародному ринку 1,78 мільярда доларів, загальна сума якого у всьому світі склала 2,47 мільярда доларів» (Segers, EP). Сам Д. Камерон згадував, що, шукаючи фінансову підтримку виробництва майбутнього кінопроєкту, вкотре змушений був доводити роботодавцям свою творчо-виробничу спроможність виправдати вкладені в його постановку кошти, адже мав у своєму активі достатньо фільмів, що мали високі касові збори, а тому «особливо не переймався якістю сценарію, оскільки не зміг би отримати фінансування «Аватара», якби кількома роками раніше не зафільмував би «Титанік» (Williams, EP).

Звернення режисерів цирку як до сюжету, так і до пластики й аудіовізуальної складової фільму «Аватар», було не випадковим, адже і через кілька років прокату робота Д. Камерона неодноразово здійснювала хвилю наслідувань, зокрема, і в цирковому мистецтві. Тож з'ява на арені Cirque du Soleil пріквела «Аватара» – постановки «Торук – перший політ» (творчими консультантами якої стали творець і співавтор цирку дю Солей Гі Лаліберте та Джеймс Кемерон, що був залучений вже на ранній стадії створення шоу й брав участь у написанні сценарію) є закономірною, а, головню, очікуваною глядачем, який, зачарований цирковим видовищем, поступово стає активним учасником циркової дії, охоплюється прагненням бути співтворцем яскравої вистави, частиною заздалегідь зрежисованого дійства, котре відбувається на манежі. Отож можемо констатувати той факт, що естетичні емоції публіки, народжені під час циркової вистави, зазвичай очікувані й бажані. Тоді як глядачі, готові до сприйняття результатів художньо-естетичної творчості та поглинуті динамічною цирковою дією, свідомо йдуть назустріч своїм переживанням, перетворюються на активних носіїв та виразників власних емоцій, прагнучи духовного єднання, що панує у цирку, де створюється унікальна можливість співтворчості. Показово, що серед глядачів названого шоу на прем'єрних показах були й кіноактори фільму «Аватар»: Сігурні Уївер, Зої Салдана, Джоел Девід Мур, які отримали незабутні враження від перегляду масштабної постановки Cirque du Soleil, чия команда спромоглася оживити Пандору, перенести її красу на сцену, показати просто у глядній залі численні (як і у кінострічці Д. Кемерона) реальні 3D-ефекти та пейзажі далекого космосу. Майстерно заповнивши увесь сценічний простір циркового шоу проєкціями, творці досягають унікальної можливості надшвидкої зміни колоритного пейзажного тла планети Пандора, дивуючи публіку тим, як спекотна пустеля миттєво

перетворюється на дрімучий ліс, що поступово «вливається» в безмежність океану, а той своєю чергою здіймається й шириться до гірських вершин. Крім того, творці постановки, вправно використовують новітні автоматизовані засоби творення шоу, зокрема, майстерно приховуючи в площині сценічного майданчика близько сотні непомітних люків, креативно презентують публіці миттєву з'яву/зникнення дивовижних рослин Пандори; використовуючи систему BlackTrax, синхронізують рухи виконавців із проєкціями у реальному часі; уможливають власне й сам політ Торука, розмах крил якого сягає 12 метрів (*Cirque du Soleil*, EP).

Показово, що, як і у фільмі «Аватар», режисери видовищного шоу «Торук – перший політ» (що з успіхом здійснило численні тури країнами Північної Америки, Східної Азії та Океанії, адже творчий продукт є результатом співпраці багатонаціональної команди з 25 країн світу) перенесуть публіку у світ Пандори, наповнений щедрою уявою, розмаїтими відкриттями та дивовижними можливостями персонажів. Розповідаючи засобами циркового мистецтва (вдаючись при цьому до застосування ключових естетичних категорій піднесеного, прекрасного, потворного, комічного, трагічного, втілюваних клоунами, повітряними гімнастами та акробатами) стародавню легенду народу На'ві, постановники (вибудовуючи оповідь від особи останнього з членів клану Анурай), детально висвітлять історію пригод найпершого Торука Макто серед На'ві, особливо зважаючи на те, що атмосфера в цирку має своєрідні, сказати б, заразливі властивості, здатні передаватися від виконавців до глядачів і навпаки, а ще від глядача до глядача. Усвідомлюючи, що, адаптуючи екранний продукт в цирковому просторі, недостатньо лишень перенести творчий каркас одного виду мистецтва в середовище іншого (сподіваючись, що трансформація відбудеться без втрат), автори циркового шоу дають глядачам унікальну можливість порівняти Аватара кінематографічного й сценічно-циркового, спостерігаючи за тим, як поступово народжується середовище дійства, формування якого доручають самим виконавцям (яким аж ніяк не можна схибити й зробити дубль, як у кіно), що «складають й готують на манежі ті чи інші неординарні гігантські конструкції – спеціальні апарати для виконання різноманітних хитромудрих трюків» (*Cirque du Soleil*, EP). Слід зауважити, що попри умовність середовища дійства (що розширює та доповнює всесвіт фільму Д. Кемерона «Аватар») у шоу «Торук – перший політ», цирковим виконавцям, на відміну від виконавців кінематографічних,

все ж вдається відчувати тісніший контакт з обширом (вода, вогонь, дим), а не лише уявити його й тільки згодом побачити на прем'єрі фільму, у ймовірно несподіваному графічному дизайні.

Зважаючи на те, що вказане циркове дійство відбувається на очах у глядачів, його неперервність дає можливість виконавцям прожити життя персонажів цілісно (на відміну від кінематографічних законів творення образу), однак утруднюється тим, що акторам (Реймонд О'Ніл, Кумі Дуніо, Габріель Крісто, Джеремаїя Хьюс, Деніел Крисп) не лише доводиться перевтілюватись, грати ролі, полишені вербальної складової, а й бути вправними акробатами, гімнастами, бездоганно володіти тілом, зображати не лише людиноподібних створінь, а й тварин. При цьому нагадаємо, що автори здійснили досить оригінальну спробу презентувати у цирковому шоу, як відомих з фільму «Аватар» тварин (а для створення образів деяких з них використовувались ляльки та залучалися ляльководи, що управляли маріонетками величезних розмірів, найпотужнішою з яких є Торук), так і зовсім нових істот: Змієвка, Лютоконя, Австрапеда, Туртапеда, що постали у яскравому дійстві, сповненому буйства барв (де лише самого синього кольору художниками було представлено двадцять п'ять відтінків) та унікальних звуків, природних і потойбічних.

Покажемо є той факт, що фентезійне шоу «Торук – перший політ», ставши першою постановкою в історії канадської компанії *Cirque du Soleil*, сюжет і творчу концепцію якої було запозичено у кіно, й вкотре довівши, що використання виразних засобів цирку сприяє розкриттю естетичної ідеї та прояву естетичної емоції у різних видах мистецтва, 2016 року було презентовано і в кінематографічній версії режисерів Мішеля Лем'є, Віктора Пілона та Адріана Віллса, зафіксоване віртуозними камерами оператора Джеремі Беннінга, занурене в музичний контент Гая Дюбука та Марка Лессарда й забезпечене злагодженим виконавським ансамблем Кумі Дуніо, Реймонда О'Нілла, Габріель Крісто, Джеремі Хьюза, Джеремаї Хьюз, Гійома Пакуїна, Деніела Кріспа, Джулії Піоланті, Зої Сабатті, Прісцилії Ле Фоль та інших. Це вкотре доводить тісний і незникний взаємозв'язок, взаємовплив, взаємозбагачення кіно і цирку, а ще актуальність і затребуваність циркового мистецтва, що зумовлено як емоційністю циркового образу, здатністю різних форм циркової виразності брати участь у художньо-образній структурі суміжних із циркум видів мистецтва.

Висновки. Підсумовуючи наші міркування щодо ймовірності, а головне, плідності й оригі-

нальності режисерських версій циркового дійства в екранній площині, зазначимо, що аналіз фільмів «Цирк Дю Солей: казковий світ» Ендрю Адамсона та «Торук – перший політ» Адріана Вілза, Мішеля Лем'є, Віктора Пілона доводить, що без певних достатньо відчутних втрат (художньо-естетичного, морально-етичного, психологічного, емоційного характеру) автентично переносити на екран світ цирку, його художній образ неможливо та й не потрібно, адже закони побудови циркового шоу й аудіовізуального твору не надто застосовні одне до одного. І на те є ціла низка вагомих причин, доміантною з яких є наявність у кінематографі суб'єктивного авторського (а не глядацького, як у цирку) бачення на екрані циркового образу, дійства (адже з'ява циркового номера, зафіксованого знімальною камерою, в екранній площині – це вже його перетворення, що може бути багаторазово відтворене як у прискореному, так і сповільненому темпі). А крім того, вагомою причиною є порушення відчуття публікою, що, приміром, знаходиться в кінотеатрі, винятковості манежного простору у реальній специфіці часо-просторового сприйняття; відсутність живої активної комунікації виконавців із глядачами, що, як правило, стають свідками й учасниками творення циркового номеру «тут і тепер»; відмінність традицій і принципів режисерського продукування художнього образу в кіномистецтві й цирку та впливові на глядача. Однак ми переконані, що важливим для режисерського трактування на екрані циркового дійства є чи не обов'язкове передбачення неминучої трансформації циркових образів, оскільки вони переломлюються в індивідуальному баченні художника і набувають умовного, суб'єктивного характеру. Отож ключовим видається передовсім вміння майстра не дослівно, а образно, метафорично передавати, (нависно порушуючи самоцінну в своїй унікальності та закінченості просторову винятковість цирку), атмосферу циркового мистецтва, його автентичну естетику, сказати б, дух в екранній площині.

Джерела та література

- Жуковін, О.В. (2015). *Мистецтво трюку у контексті видовищної культури*: автореф. дис. ... канд. мист.: 26.00.04. Київ. 20 с.
- Поспелов, О. *Циркове мистецтво у просторі та часі: від Колізею до Амфітеатру Естлі; від скоморохів до сучасності*. URL: https://www.researchgate.net/publication/340444629_Cirkove_mistectvo_u_prostori_ta_casi_vid_kolizeu_do_amfiteatru_estli_vid_skomorohiv_do_sucasnosti (дата звернення 06.09.2022).
- Пучков, Андрій (2021). *Тривкий тролінг трикстера: Метадраматургія Олександра Корнійчука*. Київ. ДУХ І ЛІТЕРА. 608 с.
- Станіславська, К.І. (2016). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*: монографія; вид. друге, перероб. і доп. Київ: НАКККіМ. 352 с. :іл.
- Станіславська, К.І. (2021). Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ. Вип. 29. С. 85-90.
- BAFTA Awards 2010. URL: <http://www.chiff.com/art/movies/bafta-awards.htm> (дата звернення 05.09.2022).
- Don Davis. N.Y. *Online Critics like «Basterds»* URL: <https://variety.com/article/VR1118012762.html> (дата звернення 15.09.2022).
- Cirque du Soleil «Toruk – the first flight»*. URL: (дата звернення 07.09.2022). [https://topspb.tv/events/11898/\[Velykobritaniia\]](https://topspb.tv/events/11898/[Velykobritaniia])
- Johnston, Rich. *Review: Avatar – The Most Expensive American Film Ever... And Possibly The Most Anti-American One Too*. URL: <https://bleedingcool.com/comics/recent-updates/review-avatar-the-most-expensive-american-film-ever-and-the-most-anti-american-one-too/> (дата звернення 16.09.2022).
- Golden Globe 2010 Winner. Retrieved from: <https://www.moviephone.com/golden-globes/nominee-winner/> (дата звернення 18.09.2022) [in Velykobrtaniia]
- Gunning, T. (2014). The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator, and the Avant-Garde. *Columbia University in the city of New York*. P. 382-286. URL: <https://www.coursehero.com/file/38361339/Tom-Gunning-The-Cinema-of-Attractions-Early-Film-Its-Spectator-and-the-Avant-Gardepdf/> (дата звернення 08.09.2022).
- Lehmann, Megan. *Cirque du Soleil: Worlds Away: Tokyo Review*. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/cirque-du-soleil-worlds-away-381450/> (дата звернення 09.09.2022).
- Paul, Adrian (1984). *Cirque au cinema. Cinema au cirque*. Paris. 220 p.
- Robinson, Anna. *St. Louis Film Critics Awards 2009*. URL: <https://www.altfg.com/film/christoph-waltz-monique/> (дата звернення 14.09.2022).
- Segers, Frank. *«Avatar» top film overseas for 10th weekend*. URL: <https://www.reuters.com/article/idUSTRE61L0XF20100222> (дата звернення 17.09.2022).
- Scott, A.O. *Almost Like Being in Vegas. Cirque du Soleil: Worlds Away in 3-D*. URL: https://www.nytimes.com/2012/12/21/movies/cirque-du-soleil-worlds-away-in-3-d.html?partner=rss&emc=rss&_r=0 (дата звернення 10. 09. 2022).
- Williams, D.E. *«Avatar» director James Cameron back in spotlight*. URL: <https://www.reuters.com/article/>

idUSTRE5BH0RW20091218 (дата звернення 12.09.2022).

References

- Zhukovin, O.V. (2015). *Mystetstvo triuku u konteksti vydovyshchnoi kultury* [Trick art in the context of entertainment culture]: avtoref. dys. ... kand. myst.: 26.00.04. Kyiv, 20 s. [in Ukrainian]
- Pospielov, O. *Tsyrkove mystetstvo u prostori ta chasi: vid Kolizeiu do Amfiteatru Estli; vid skomorokhiv do suchasnosti* [Circus art in space and time: from the Colosseum to the Astley Amphitheater; from buffoons to modern times]. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/340444629_Cirkove_mystetstvo_u_prostori_ta_casi_vid_kolizeu_do_amfiteatru_estli_vid_skomorohiv_do_suchasnosti. [in Ukrainian]
- Puchkov, Andrii. (2021). *Tryvkyi troling trykster: Metadramaturhiia Oleksandra Korniiichuka* [Persistent Trolling of the Trickster: Metadramaturgy by Oleksandr Korniiichuk] Kyiv. DUKh I LITERA, 608 s. [in Ukrainian]
- Stanislavska, K.I. (2016). *Mystetsko-vidovyshchni formy suchasnoi kultury* [Artistic and performing forms of modern culture]: monohrafiia; vyd. druhe, pererob. i dop. Kyiv: NAKKKiM, 352 s. [in Ukrainian]
- Stanislavska, K.I. (2021). *Vydovyshchni formy u suchasni kulturi* [Spectacular forms in modern culture]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho: zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv. Vyp. 29. S. 85-90. [in Ukrainian]
- BAFTA Awards 2010. URL: <http://www.chiff.com/art/movies/bafta-awards.htm> (дата звернення 05.09.2022). [in Velykobritaniia]
- Don Davis. N.Y. *Online Critics like «Basterds»*. URL: <https://variety.com/article/VR1118012762.html> (дата звернення 15.09.2022). [in Velykobritaniia]
- Cirque du Soleil «Toruk – the first flight»*. URL: <https://topspb.tv/events/11898/> (дата звернення 07.09.2022). [in Velykobritaniia]
- Johnston, Rich. *Review: Avatar – The Most Expensive American Film Ever... And Possibly The Most Anti-American One Too*. URL: <https://bleedingcool.com/comics/recent-updates/review-avatar-the-most-expensive-american-film-ever-and-the-most-anti-american-one-too/> (дата звернення 16.09.2022). [in Velykobritaniia]
- Golden Globe 2010 Winners*. URL: <https://www.moviefone.com/golden-globes/nominee-winner/> (дата звернення 18.09.2022). [in Velykobritaniia]
- Gunning, T. (2014). *The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator, and the Avant-Garde. Columbia University in the city of New York*. P. 382-286. Retrieved from: <https://www.coursehero.com/file/38361339/Tom-Gunning-The-Cinema-of-Attractions-Early-Film-Its-Spectator-and-the-Avant-Gardepdf/>. [in Velykobritaniia]
- Lehmann, Megan. *Cirque du Soleil: Worlds Away: Tokyo Review*. Retrieved from: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/cirque-du-soleil-worlds-away-381450/>. [in Velykobritaniia]
- Paul, Adrian (1984). *Cirque au cinema. Cinema au cirque*. Paris. 220 p. [in Frantsiia]
- Robinson, Anna. *St. Louis Film Critics Awards 2009*. Retrieved from: <https://www.altfg.com/film/christoph-waltz-monique/>. [in Velykobritaniia]
- Segers, Frank. *«Avatar» top film overseas for 10th weekend*. URL: <https://www.reuters.com/article/idUSTRE61L0XF20100222>. [Velykobritaniia]
- Scott, A.O. *Almost Like Being in Vegas. Cirque du Soleil: Worlds Away in 3-D*. Retrieved from: https://www.nytimes.com/2012/12/21/movies/cirque-du-soleil-worlds-away-in-3-d.html?partner=rss&emc=rss&_r=0. [Velykobritaniia]
- Williams, D.E. *«Avatar» director James Cameron back in spotlight*. Retrieved from: <https://www.reuters.com/article/idUSTRE5BH0RW20091218>. [in Velykobritaniia]

Halyna Pogrebniak

Director's versions of the circus act on the screen plane

Abstract. Scientific ideas about the place and role of screen and circus directing in the system of humanitarian knowledge at the current stage of society's development have been expanded. Directing is defined as a universal multi-vector type of artistic-aesthetic, creative-production, moral-ethical, educational activity; the original principles of the construction of screen works based on circus productions and vice versa were revealed; the mutual influence and mutual enrichment of circus and audiovisual arts in the development of directorial techniques is clarified; it is well-founded that the work of film directors develops and expands knowledge about circus art, gives impetus to the development of work of circus directors and performers on the screen plane; the specifics of the director's creativity in the process of screen adaptation of circus performances in screen productions were determined, which became the subject of a special study for the first time.

Keywords: circus, cinematography, direction, circus performance, trick, screen means, performing skill.

Журавльова Тетяна Василівна,
кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри кінознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

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

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖІНОЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ТОТАЛІТАРНОЇ ДОБИ

Анотація. У статті проаналізовано провідні риси жіночих образів в українському кіномистецтві 1930-50-х років. Професійну першість героїнь українського екрана визначено як основну рису їхньої жіночої привабливості. Розкрито поведінкові фактори, особливості зовнішності героїнь популярних стрічок, образи яких відтворювали основні тренди мистецтва так званого соціалістичного реалізму. Акцентовано на гендерних особливостях у екранній репрезентації жіночих типів, зокрема на ролі шлюбу в соціальному статусі жінки.

Ключові слова: жіночність, фемінний фактор, українське кіномистецтво, тоталітарна доба, соціалістичний реалізм.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Репрезентація жіночих образів у вітчизняному кіномистецтві має історичний, соціологічний, філософський характер. Адже роль жінки в суспільних процесах відображалася на її місці в екранному просторі провідних стрічок того чи того історичного періоду. Для з'ясування основних поведінкових моделей, аспектів зовнішніх трансформацій образу жінки на вітчизняному екрані обрано тоталітарну добу. У період коли чинник маскулітності в соціумі мав домінуючу функцію, жіночність по-радянськи мала свої особливості, надто у фільмах на так звану колгоспну тематику, знятих на українських студіях. Актуальність дослідження полягає в недостатній мистецтвознавчій і культурологічній артикуляції концепту фемінності в українському кіномистецтві. У тоталітарну добу жіночий образ на екрані мав свою візуальну та поведінкову (драматургічну) конкретику, яка ґрунтувалась здебільшого на типі колгоспниці.

На довгі десятиліття образ сільської жінки в українській екранній культурі набув певних стереотипних ознак і практично не мав подальшого

розвитку. Такий тип вплинув на уявлення про українку на екрані, що актуалізує проблему визначення фактора жіночності в українській екранній культурі та кореляцію його основних рис з гендерними конструкціями в сучасному українському кіно- й телепросторі.

Мета дослідження полягає у окресленні основних рис, притаманних головним героїням кінофільмів українського радянського кіно тоталітарної доби. Дослідження передбачає визначення прямої залежності основних фемінних рис героїнь від культурних та соціально-історичних процесів, які впливали на уявлення про жіночність.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій: авторка статті спирається на соціологічні дослідження щодо повоєнного життя в УРСР (Коляструк О.) та аналіз екранних творів тоталітарної доби (Туровська М., Госейко Л., Берест Б., Шупик О.)

Виклад основного матеріалу: Концепт фемінності на українському екрані тоталітарної доби знаходився в парадигмі уявлень про соціальну роль жінки в радянському суспільстві. «Нова жінка», як основа радянської міфологеми про нове, оновлене

життя після 1917 року, формувала не лише соціологічний конструкт, а й відповідно створювала основні поведінкові чинники та візуальні тренди соціалістичного ладу.

Часто у кінематографі 1920-30-х років через жіночі образи протиставлялася боротьба «старого», архаїчного з «новим», прогресивним життям. Згадаємо стрічки Дз. Вертова чи С. Ейзенштейна. Старе життя презентувалося відповідно старими, часто потворними обличчями. Жіночими в тому числі. А молода, усміхнена, коротко стрижена дівчина з повними щічками, з неудаваним ентузіазмом відтворювала на екрані всі переваги та перспективи генеральної лінії партії в побудові світлого майбутнього.

Робітниця та селянки радянського екрана в довоєнному кіно були енергійними, оптимістичними, цілеспрямованими, їхні дії використовували увесь позастатевий функціонал тогочасного протагоніста. На рівні з чоловіками вони вантажили вугілля, будували, боролися за врожай (згадаємо Мар'яну Бажан – майстра швидкісного зорювання полів з фільму І. Пир'єва «Трактористи», 1939). Нечисленні жіночі персонажі, які б випромінювали сексуальність – жіночність іншого, несоціалістичного стибу, могли бути або ж негативними персонажами, або такими, що впродовж фільму мали змінити свої уявлення про радянську жінку. Тут яскравим прикладом буде героїня Л. Орлової з фільму «Цирк» Г. Олександрова: красуня-американка, Маріон наприкінці фільму змінює гламурні туалети на лаконічний білий гольф. У контексті стрічки ця метаморфоза жіночності прочитується як відмова від буржуазних уявлень про жінку як сексуальний об'єкт на користь її рівних прав з чоловіком.

Одним з основних поведінкових чинників головного героя сталінського кіно було вміння зберігати хороші стосунки з колективом. Усі позитивні персонажі-жінки – надзвичайно комунікабельні особистості. Більш того, вони часто є лідерками, а саме передовичками. Цей факт диктував і зовнішні ознаки персонажа. Скажімо, у жіночому товаристві (ті ж «Трактористи» чи «Багата наречена» І. Пир'єва) героїні навряд досягли б лідерства якби були наділені зовнішньою винятковістю. Миловидна М. Ладиніна «виправдовує» своїх героїнь за привабливість, компенсуючи її наївністю та комічністю. Щоб бути як усі. І справді, її тендітна Маринка на загальних планах, у натовпі завзятих колгоспниць майже непомітна – у хустині та білій вишитій сорочці вона дійсно зливається з трудовою масою.

Мар'яна зі стрічки «Трактористи» демонструє інші манери – «автори підвищують її суспільний статус. Тепер вона не проста колгоспниця, а бригадир тракторної бригади, в руках у неї не граблі, а гайковий ключ, вишиванку вона змінила на комбінезон, не ходила боса по полю, а хвацько їздила на мотоциклеті» (Шупик, 2006, с. 179). Її поведінка та рід діяльності докорінно відрізняються від спроможності інших жінок цього колгоспу працювати нарівні з чоловіками. У цьому її унікальність, заявлена ще в зав'язці цього фільму.

Краса жінки, не у сенсі естетичного замилювання, якоїсь візуальної канонічності, а в розумінні тогочасної концепції фемінності в СРСР, визначалась ставленням жінки до праці. Яскраво цей факт проілюстрований на плакатах 1930-х років. Якщо у 1920-х гендерні візії щодо радянської жінки допускали привабливі індивідуалізовані жіночі образи – надто якщо меседжі були спрямовані на міську жінку. У наступному ж десятилітті зрими уявлення про фемінність цілком відповідали ідеологічним установкам на завзяту працю, а згодом і на захист від ворогів. Тому жіночність у візуальних мистецтвах проявлялась у масивній чоловікоподібній статури, міцних руках тощо. Жінка мала сприйматись суспільством як нова робоча одиниця, а важка фізична праця не давала підстав для захоплення традиційними фемінними рисами.

Особистість у фільмах на виробничу тематику зазвичай нівелювалася до плакатних, типажних образів. Враження від екранного завзяття колгоспників описав у книжці з історії українського кіно американський автор Б. Берест, замість звичайних людей він там побачив «калейдоскоп недорозвинених кретинів, і, щоб глядачі мали з чого сміятися, всіх їх наділено гумористичними рисами та поставлено в безглузді комедійні ситуації» (Берест, 1962, с. 113).

Візуальна культура СРСР, в той час спрямована на пропаганду, наділяла своїх персонажів або емоціями гніву, або ж всепоглинаючого щастя, через що риси жінок, чоловіків чи дітей набували спільних рис. Ці люди не були обтяжені життєвими проблемами, адже всі турботи на себе брали партія та уряд.

У другий половині 1930-х, коли в СРСР забороняються аборти, ускладнюється процедура розлучення, жіночі образи в кінематографі СРСР поступово піддаються корекціям. Стрічки вже згаданого режисера І. Пир'єва – це передісторія весілля. Відповідно, на такій функції жіночності, як материнство, увага не акцентувалася. До шлюбу жінка/дівчина йде через трудову ініціацію. Напере-

додні ж війни акцент ще не переноситься на репродуктивну функцію, але жінка вже відсторонена від трудових звершень. Її основне завдання – захист родини, нинішньої чи майбутньої.

Про материнство в українському ігровому кіно воєнного періоду було найпромовистіше заявлено у стрічці М. Донського «Райдуга» (1943). У фільмі приховано презентуються біблійні мотиви жертвості – жінки змушені стоїчно зносити найважче горе – втрату дитини. Від того й образи цих героїнь наділені типовими плакатними рисами Батьківщини-Матері. Негативна ж героїня, дівчина, яка стала коханкою німецького офіцера, якраз підкреслено жіночна. Її привабливість спрямована на привертання чоловічої уваги. Вважалося, що радянському чоловікові, морально стійкому до подібних «буржуазних» канонів краси, ця жінка байдужа. Її модна зачіска з буклями, рівні брови-ниточки, помада, модні сукні – усе мало викликати захоплення лише у ворогів-нацистів.

Така жінка, як у стрічках американського чи французького кіно, могла з'явитися, наприклад, у ролі радянської зв'язкової, як у повоєнному фільмі Б. Барнета «Подвиг розвідника» (1946). Візуальною естетикою деяких сцен цей фільм складається на американську «Касабланку» (1942), відповідно й дівчина-агент, у блискучому плащі та широкополій шляпі, була наділена ознаками «закордонної» жіночності, відмінної від зовнішності більшості кінематографічних радянських героїнь. Вона вимушено була пристосована до іншої реальності – ворожої радянській ідеології. Її образ, так само як і силуети модно вдягнених фрау на задніх планах, – був для радянських жінок ідеалом для наслідування. Саме так намагались виглядати молоді жінки в СРСР і у важкі воєнні та повоєнні часи, але на екрані позитивні героїні тривалий час повинні були приховувати свою сексуальність за хустками та маскулініними піджаками.

Демографічне становище України після закінчення німецько-радянської війни засвідчило значне скорочення чоловічого населення. Відсутність здорових працездатних чоловіків, а також повоєнний голод у свою чергу позначилися й на низькій кількості народжень. Фотодокументи, тогочасна кінохроніка відбивають суспільний настрій громадян України – люди вбого вдягнені, чоловіки здебільшого доношують військову форму:

місцеві кустарі й кравчині перелицьовували старі довоєнні пальта і костюми, майстрували необхідні одяганки з парашутів, гардин, брезенту тощо. Згідно з рішенням ще воєнного часу готовий одяг, трикотаж, бавовняні тканини відпускалися

лише військовослужбовцям, інвалідам, працівникам мистецтва та школам... Більшість купувала не нове, а ношене взуття і одяг (Коляструк, 2012, с. 134).

Жінки змушені були опановувати чоловічі професії. Екрані образи 1930-х численними героїнями-трудівницями декларували факт рівності статей в СРСР. Після 1945-го року ішлося вже про державну, суспільну необхідність такого акту. Пафос важкої праці знову закарбовувався в плакатах, образотворчому мистецтві й на кіноекрані також. Сублімація нереалізованої жіночності могла знайти свій вихід через ескапізм – втечу від важкого сьогодення через рецепцію кінотвору зокрема.

Радянський кінематограф воєнного та повоєнного періоду не надавав глядачеві можливості через екран долучитись до, нехай і примарного, але такого бажаного світу гармонії й сильних почуттів. Такою розрадою для кінопубліки СРСР аж до середини 1950-х років стали так звані трофейні фільми – тобто закордонні стрічки, які переважно через Німеччину (гітлерівський кіноархів у Бабельсбергу) потрапили на територію Радянського Союзу, у розпорядження «Госфильмофонда»). В публічний простір цей термін увійшов через роки по закінченню війни, а одну з найперших «трофейних» стрічок, німецький мюзикл «Дівчина моєї мрії» (реж. Г. Якобі) радянські глядачі побачили у 1945 році. Саме лише кохання, точніше шлях до його усвідомлення, було представлено в нехирому сюжеті цього фільму. Більшою мірою любовна лексика звучала в піснях, емоції, які вирували між героями, також були майстерно відтворені у танцювальних дивертисментах, адже головна героїня – артистка вар'єте.

Будь-яких натяків на пропаганду нацизму чи навіть буржуазного способу життя радянська влада у цій стрічці не знайшла. Закиди щодо ідейної ворожості цього фільму для свідомості радянської людини розбивались ущент через його показники в прокаті – оборот за копію склав 103 млн глядачів: «успіх “Дівчини моєї мрії” свідчив про найгостріший дефіцит нормального добробуту, європейського рівня життя (хай і у стилі кіч), нарешті, еротичної цінності жінки» (Туровская, 2010, с. 75). Маріка Рьок, виконавиця головної ролі, відповідала усім тогочасним канонам краси, яких намагались сягнути і актриси радянського екрану – світловолося та світлоока, не надто худенька, за своїм норовом – доволі рішуча, жінка, яку важко назвати слабкою. Навіть у сексуальному сенсі її героїня, Юлія, доволі активна, свою розкутість вона, правда, демонструє неявно – кожен номер з її ревію від-

творює різні грані її жіночої чарівливості. У фіналі ж вона, стрімголов біжить велелюдною вулицею за чоловіком аби зізнатись йому в коханні.

Поведінка героїв закордонних стрічок, яка викликала захоплення в радянського глядача, в його буденному житті частіше була табуованою. Шуба, вдягнена лише на тоненьку комбінацію, у якій мандрує Юлія, її кокетливо-примхливі вчинки, точніше їхнє сприйняття, виявляли численні комплекси в емоційному житті тогочасної радянської людини, забарвлювали сувору, почасти небезпечну повоєнну реальність.

Захопливості закордонних стрічок та красі їхніх героїв радянський екран мусив щось протиставити. Звісно, за браком коштів, вітчизняний продукт навіть не намагався конкурувати з екранними видовищами іноземного виробництва. Ідеологічно вивірені стрічки у період малокартиння продовжували виконувати пропагандистську функцію з висвітлення переваг радянського способу життя. Першість надавалась історіям про сучасників, а радше – відтворення реальності, яка лише поверхнево торкалось тогочасних суспільних проблем. Приміром, знову набирала обертів колгоспна тематика, адже в повоєнний час спостерігалася тенденція до злиття колективних господарств.

Аби просувати нагальні державні настанови максимально виразно, режисери вдаються, хоч і дозовано, до класичних прийомів комедії та мелодрами. Герої та героїні також немов перескочили воєнне лихоліття і з тими ж самими проблемами і турботами з'явилися вже на екрані початку 1950-х.

Наприклад, стрічка «Щедре літо» (1951, реж. Б. Барнет), знята за сценарієм Є. Помещикова, який долучався до створення колгоспних кіноісторій І. Пир'єва «Багата наречена» й «Трактористи». Сюжетним прийомом розвитку любовних стосунків через соцзмагання та звитяжну працю «Щедре літо» дублює довоєнні фільми режисера І. Пир'єва, про які вже мовилося вище. Додамо, що людина, занурена у власні переживання, не могла бути представленою на радянському екрані. Увага широкого загалу могла бути зосереджена лише на героєві, який творить щось загальнокорисне – навчає дітей у школі, виготовляє засоби виробництва, сіє та збирає добрий врожай, герой може бути задіяний на виробництві або ж є членом партії (тут навіть не спадало на думку сумніватись у корисності цього роду заняття). Порівняно з 1930-ми роками у повоєнний період мало що змінилось у спрямованості радянського кінематографа на виконання соціальних і пропагандистських завдань. Тип героя, окрім обов'язкової його задіяності у

виробничій сфері, мав бути максимально наближеним до широких верств населення – саме тому герої-чоловіки у фільмах тих років ходять переважно в брюках-галіфе (колишні фронтовики), а жінки й дівчата в колгоспних фільмах – переважно запнуті в хустки та вдягнені в одноманітні сукні.

Головний жіночий персонаж Оксана (М. Бєбутова) – героїня соціалістичної праці, і це є її основною позитивною ознакою, а також невід'ємною рисою її привабливості. Серед літа на дівчині ми бачимо темний костюм, який приховує усі вигини її стрункої фігури, на ногах чорні високі чоботи, на голові – вже зазначена обов'язкова хустка. Основною прикрасою є орден, який вона отримала за виняткові досягнення в труді. Саме на такий фемінний ідеал мали рівнятися радянські жінки. Зовнішність і поведінка закордонних красунь видавалась чимось недосяжним і далеким. А саме за такою Оксаною впадає привабливий, мужній чоловік та ще й голова колгоспу Назар (М. Крючков). Він ревнує Оксану до бухгалтера Петра – у цьому криється основна інтрига сюжету.

У виконанні актора М. Крючкова Назар – це вже дорослий прямолінійний, але дуже вразливий чоловік. Його ревності викликані страхом втратити жінку, з якою вони споріднені спільним інтересом. Б. Барнет зумів виокремити цю любовну пару з тенет плакатної агітації за самовіддану працю на благо вітчизни, якою хибувало чимало тогочасних стрічок. Ми спостерігаємо за звичайними людьми, зі своїми маленькими радощами чи сумнівами, та усі вони, здається, не мислять себе поза обширом квітучих садків, родючої землі, важкої праці коло неї та очікування щедрого літа. Їхнє приватне життя немов не належить їм, воно міцно вплетене в глобальні історичні процеси. І персонажі від того видаються ще більше щасливими.

Акцент у драматургії цієї стрічки робився на неприпустимості недовіри до коханої людини, адже тоді вся енергія, яка мала би спрямовуватись на активну працю йшла на буржуазного штибу з'ясування стосунків. Хоч про саме кохання у фільмі говориться дуже мало. Текст сценарію скупий на прояви почуттів.

Комплементарна рецензія на цей фільм була надрукована в журналі *Cahiers du cinéma* у 1953 році. Її автор, критик та в подальшому режисер Жак Ріветт, порівнював стрічку Б. Барнета з художніми прийомами класика французького кінематографа Ж. Ренуара. Зокрема, Ріветт наголошує на тому, що улюбленою темою Ренуара була гіркота нерозділеного кохання (або кохання, яке здається нерозділеним, що одне й те саме). «На виправдан-

ня барнетівських персонажів скажемо, що вони нізачо не хочуть виказати свою любов хоч найменшим словом і приховують її або під ввічливою усмішкою, або за пристрастю до арифметики» (*Cahiers du cinéma*. 1953). Остання фраза відповідає професії одного з героїв любовного трикутника (ба навіть чотирикутника) – бухгалтера.

Попри доволі вузький простір для виявлення почуттів, герої вийшли напрочуд органічними, живими, насамперед завдяки акторському виконанню. За проблемами тваринництва та рослинництва прозирають виснажені війною люди, які розучилися говорити красиво, соромляться навіть сам-на-сам виявити бодай дешицу своїх почуттів, красиві побачення вони спостерігали лише у трофейних фільмах. Актриса М. Бебутова змушена була відтворити образ ідеальної радянської жінки – вона не сердиться на безпідставні ревності Назара. Постійно усміхнена – і в праці, й на обговореннях важливих колгоспних справ, Оксана знімає напругу кожної сцени, в якій назріває конфлікт. Такій поведінці є своє виправдання: Назар – фронтовик, тому має серед інших героїв певний пієтет.

Режисер Б. Барнет, який змушений був знімати картини на замовлення партії, кожну сцену проробляв так, аби балансувати між пропагандою і дозованим психологізмом персонажів. Пропаганда суспільного та всепоглинаючого ентузіазму міцно й надовго увійшла в свідомість радянського глядача, бадьорість, радість на екрані давали змогу впроваджувати необхідні соціально-політичні меседжі та унеможливлювали навіть думки про хибність цих меседжів.

І все ж між соцзобов'язаннями та соцзмаганнями персонажі примудрялися закохуватися ревнувати, сумніватися у почуттях. Саме ці дозовані радянською кіноцензурою «шекспірівські пристрасті» надавали подібним сюжетам динаміки чи інтриги. Слова кохання, висловлення сумнівів, жалю та туги передавались у фільмах виключно через пісню. У пісенній поезії персонажі по-особливому щирі, зворушливі й навіть розкуті, бо дозволяють собі не думати про надої, порядок денний і т. д. (музику до фільму «Щедра літо» написав Г. Жуковський, тексти пісень – А. Малишко).

Фінал-апофеоз цієї любовної історії з нинішнього погляду доволі абсурдний – на виставці досягнень народного господарства закохані подають одне одному руки на знак порозуміння і тим самим, під портретом Сталіна, поєднують свої долі. Людські маси в цій сцені міксуються з досягненнями в царині тваринництва – кіньми, коровами, свиньми з поросятами, птахами – в дивному біологічному

коловороті. Об'єднання колективних господарств у одне символічно дублюється шлюбом головних героїв. Чоловік зі сцени виголошує палку промову про майбутній комуністичний рай, де всього буде достатньо, й «батько народів» Й. Сталін з велетенського портрета немов благословляє наших героїв плодитися та розмножуватись.

У «Щедрому літі» конфлікт через ревності, як один з компонентів кінематографічної історії, був представлений доволі боязко, драматургічно невпевнено, аби не переважити основну, виробничу сюжетну лінію. Головну героїню – вірець праці, не можна було запідозрити в таких «буржуазних» рисах, як невірність. До того ж, теорія безконфліктного мистецтва, яка панувала тоді в кіномистецтві СРСР, не передбачала наявності негативного персонажа як такого.

Сценаристка іншої стрічки – «Доля Марини» (1953, реж. В. Івченко, І. Шмарук) – Л. Компанієць наважилася на доволі сміливий крок: за виробничою тематикою вона заховала типову мелодраматичну історію про подружню зраду. Ідейно всю крамолу конфлікту було виправдано у дусі соцреалізму – ударна праця не лише виликувала героїню від розпачу, а й посприяла її кар'єрному зростанню. Як відомо, за відсутності класової боротьби на екрані конфліктувати могли лише позитивні стимули. Такі є в сюжеті: Марина (К. Литвиненко), головна героїня, завзята трудівниця в колгоспі, її чоловік, Терентій (М. Гриценко), прагне навчатися, щоб вдосконалювати свої трудові навички. Зіткнення інтересів виникає тоді, коли чоловік від'їздить на навчання до Києва і вирішує зайнятись наукою, тобто до села він повертатись уже не збирається. Позитивні стимули тут змагаються у своїй відданості справі процвітання сільського господарства. Але мистецтво покликане впливати на почуття людини, задіюючи її фантазію, життєвий досвід, закарбований у художніх стереотипах. Тож на усі запропоновані партією актуальні сюжетні шаблони в історії про покинуту чоловіком Марину немає жодного виправдання Терентію.

Проста колгоспниця Марина не така вишукана, як донька професора, за якою впадає Терентій. Саме тому вона й викликає у глядача симпатію, адже нема її провини в тому, що жінка не вдягнена за останньою міською модою. Сукня, у якій вона зустрічає чоловіка після тривалої розлуки, дратує Терентія: «Подивись, як ти вдягнена, сама лише брошка чого варта!». Зовнішність Марини, її манери стають перепорою на шляху до кар'єрного зростання, вважає її чоловік: «До мене приходять культурні люди, про що їм з тобою розмов-

ляти?» Терентій вимовляє розлогий монолог про те, що хоче розвиватись як особистість, і зробити кар'єру він може лише у місті, що інтелектуально він переріс звичайну колгоспницю Марину. Його слова начебто й правильні, він має право на розлучення, на інше життя, навіть з іншою жінкою. Але хоч як би Терентій намагався аргументувати своє рішення, перед глядачем постає примітивний, майже оперетковий негідник.

Марина викликає симпатію не лише через співчуття. Наполегливість і сильний характер жінки змінюють її долю. Вона також береться за навчання, досягає ще більших успіхів у роботі, стає знаним на всю країну фахівцем. І лише тоді, через роки, Марина несподівано виявляється цікавою для свого колишнього чоловіка. Проте вона вже відкидає його наміри повернутися в родину, адже має надію на справжнє жіноче щастя з іншим.

Згадані стрічки, зняті на українських студіях, виявили доволі цікавий гендерний аспект. Майже в усіх згаданих фільмах жінка не лише центральна фігура сюжету. У стрічках про кохання жінка повністю позбавлена традиційної мелодраматичної «слабкості» – вона не жертва обставин, їй ніщо не дається з волі випадку (дива) – згадаймо архетип Попелюшки як провідний для багатьох класичних історій цього жанру. Жінка на українському екрані зазначеного періоду – надзвичайно активна. Від її емоційного стану залежить не лише її доля, а й трудові досягнення всього колективу: до прикладу, цукровість буряка зменшується мірою того, як падає дух покинутої жінки, і підвищується, щойно повертається її чоловік (Госейко, 2005, с. 137). Абсурдність такого взаємозв'язку викривала недолугість як теорії безконфліктного мистецтва, так і соцреалізму в цілому. Ідеалізація трудового процесу, створення ідилічного екранного середовища на довгі роки загальмували кінопроцес в Україні. Намагання кіномитців відтворити образ ідеальної героїні у вітчизняному кінематографі також зазнав поразки, адже середовище, в якому вона функціонувала, не відповідало реальності.

Українська жінка, як і мільйони жінок в усьому світі, прагнула бути привабливою, коханою, мати змогу вільно обирати професію та місце проживання. На екрані ж глядач бачив українську героїню-сучасницю переважно серед полів та ланів – у картатій хустці, у чоботах та чоловічого крою жакетах. Концептуально екранна українська фемінність закарбувалась саме у зазначений час. Подальшого розвитку національний український тип сучасниці не мав. Миська жінка на вітчизняному екрані не мала етнічних ознак. Відтак українську екранну героїню

на довгі десятиліття презентував саме той тип, який сформувався в добу соціалістичного реалізму.

Висновки. У статті розкрито провідні риси жіночих образів в українському кіномистецтві 1930-50-х років. Поведінкові чинники, особливості зовнішності героїнь аналізованих стрічок відтворювали основні тренди мистецтва так званого соціалістичного реалізму. Згідно з постулатами цього художнього методу, ставлення героїнь до праці обумовлювало їхню привабливість. А вже шлюб закріплював статус радянської жінки в системі суспільних відносин, визначав її повноцінність.

Магістральний жіночий образ в українському кінематографі тоталітарної доби – це тип трудівниці, колгоспниці. Вона доволі незалежна, навіть у дечому емансипаційна жінка. Така героїня в побутових обставинах цілком може обійтися й без чоловіка, який потрібен для деякої сюжетної завершеності екранної історії. Через шлюб героїня остаточно інтегрується в систему суспільних уявлень про повноцінність жінки. Мар'яна, Марина чи Оксана досягають визнання (а за сюжетом мають досягнути й жіночого щастя) завдяки власним зусиллям, прагненню досконало робити свою справу. Чоловіки в цих виробничих історіях відіграють допоміжну функцію щодо динаміки розвитку характеру персонажа-жінки, але через фінальний результат перебігу подій – шлюб, мають позитивний вплив на соціальний статус жінки.

Джерела та література

- Берест Б. (1962). *Історія українського кіна*. Нью-Йорк : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 272 с.
- Госейко Л. (2005). *Історія українського кінематографа. 1896–1995*. Пер. с фр. С. Довганюк; ред. В. Войтенко. Київ : KINO-КОЛО. 461 с.
- Кинодата*. 65 лет со дня выхода на экраны фильма «Щедрое лето» (2016). *Сеанс*. № 49/50. URL : https://www.museikino.ru/media_center/kinodata-65-let-so-dnya-vykhoda-na-ekrany-filma-shchedroe-let/ (дата звернення: 13.10.2022).
- Коляструк О. (2012). Повсякденне життя українського суспільства у перші повоєнні роки. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського*. Серія «Історія». Вип. 20. С. 131-136.
- Туровская М. (2010). Кинопроцесс: 1917–1985. Предисловие. *Киноведческие записки*. № 94/95. С. 70-89.
- Шупик О. (2006). Комедії І. Пир'єва та фільми виробничої тематики Л. Лукова як відповідь на соціальне замовлення часу: [кінематограф тоталітарної доби (1930–1950-ті роки)]. *Нариси з історії кіномистецтва України*. Академія мистецтв України, Інститут

проблем сучасного мистецтва; ред.-упоряд. Ірина Зубавіна. Київ : Інтертехнологія. С. 165-194.

References

- Berest, B. (1962). *Istoriia ukrainskoho kina* [History of Ukrainian cinema]. Niu-York : Naukove tovarystvo im. T. Shevchenka, 272 s. [in Ukrainian]
- Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995* [History of Ukrainian cinematography. 1896–1995] ; per. s fr. S. Dovhaniuk; red. V. Voitenko. Kyiv : KINO-KOLO. 461 s. [in Ukrainian]
- Kinodata. 65 let so dnya vyhoda na ekrany filma «Shedroe leto»* (2016) [Kinodate. 65 years since the release of the film «Generous Summer»]. *Seans*. № 49/50. URL : https://www.museikino.ru/media_center/kinodata-65-let-so-dnya-vykhoda-na-ekrany-filma-shchedroe-leto/ (accessed: 13.10.2022). [in russian]
- Koliastruk, O. (2012). Povsiakdenne zhyttia ukrainskoho suspilstva u pershi povoienni roky [Everyday life of Ukrainian society in the first post-war years]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. M. Kotsiubynskoho*. Serii «Istoriia». Vyp. 20. [in Ukrainian]
- Turovskaya, M. (2010). Kinoproces: 1917–1985. Predislovie. [Cinema process. 1917–1985. Preface.]. *Kinovedcheskie zapiski*. № 94/95. S. 70-89. [in russian]
- Shupyk, O. (2006). Komedii I. Pyrieva ta filmy vyrobnychoi tematyky L. Lukova yak vidpovid na sotsialne zamovlennia chasu: [kinematohraf totalitarnoi doby (1930–1950-ti roky)] [I. Piriev's comedies and L. Lukov's working class-themed films as a response to the social order of time: the cinematograph of the totalitarian era (1930s–1950s)]. *Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy*. Akademiia mystetstv Ukrainy, Instytut problem suchasnoho mystetstva; red.-uporiad. Iryna Zubavina; Kyiv : Intertekhnolohiia, S. 165-194. [in Ukrainian]

Tetiana Zhuravliova

Representation of femininity is in the Ukrainian cinema of totalitarian twenty-four hours

Abstract. The article analyzes the leading features of female images in Ukrainian cinema of the 1930s-50s. The professional primacy of the heroines of the Ukrainian screen is defined as the main feature of their female attractiveness. Behavioral factors, features of the appearance of the heroines of popular films, whose images reproduced the main art trends of the so-called socialist realism, were revealed. Emphasis is placed on gender features in the on-screen representation of female types, in particular on the role of marriage in the social status of women.

Keywords: femininity, feminine factor, Ukrainian cinematography, totalitarian era, socialist realism.

Шаповал Олександра Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, молодший науковий
співробітник. Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології імені
М.Т. Рильського НАН України, Київ

Oleksandra Shapoval,
Ph.D. in Art Criticism, junior research fellow.
Rylskiy Institute of Art History, Folklore and
Ethnology of the National Academy of Sciences of
Ukraine, Kyiv

УКРАЇНСЬКА СУЧАСНА АНІМАЦІЯ: ДОСЯГНЕННЯ, ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ

Анотація. Метою статті є дослідження розвитку та становлення української сучасної анімації, виявлення нових тенденцій і напрямів розвитку. Авторка аналізує фільми, створені аніматорами за останні десять років, бо саме на цей період припадає активний розвиток сучасної української анімації.

Ключові слова: українська анімація, національна свідомість, сучасні технології, анімаційні серіали.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. В українському кінематографі протягом останнього десятиліття відбувається стрімке зростання анімаційних картин. Нові українські фільми почали активно демонструвати у широкому прокаті, їх представляють на відомих світових кінофестивалях, де вони виборюють почесні нагороди. Поступово налагоджується успішна співпраця українських кінокомпаній з міжнародними партнерами. Ще зовсім нещодавно українських анімаційних картин з'являлося зовсім небагато і вони лишалися непоміченими глядацькою аудиторією. Сьогодні можемо говорити про певне відродження українського анімаційного кінематографа. Одну з провідних ролей у цьому відіграла професійна діяльність українських кінематографістів, які сприяли формуванню державної політики у галузі кіно та системи підтримки кінематографа, наближених до сучасних європейських практик. Значна кількість різноманітних анімаційних проєктів фінансується як державою, так і приватними компаніями. Попередній, радянсько-український, досвід демонстрував світові самотні стрічки класичної мальованої мультиплікації, яка наразі користується меншою популярністю, ніж раніше. Значна кількість українських аніматорів активно застосовують новітні технології й запозичують

західний досвід (зокрема студій Disney, Pixar та ін.), проте створюють яскраві, непересічні анімації з притаманними лише українцям характерними рисами. Змінюються технології виробництва, з'являються новітні засоби вираження, формуються інші глядацькі запити – все це потребує дослідження.

Мета статті. Узагальнити здобутки українських аніматорів за останні десять років і визначити досягнення, проблеми та перспективи розвитку сучасної української анімації.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Сьогодні маємо зовсім небагато ґрунтовних досліджень присвячених розвитку української сучасної анімації, що створена за останні десять років. Однією з вагомих наукових розвідок у часи Незалежності стала книжка Л. Брюховецької «Українська анімація: збірник статей». Автори дослідження звертаються насамперед до творчості знакових українських аніматорів, аналізують їхні здобутки, простежують розвиток української анімації від зародження і до сучасного періоду. Також доповнюють книжку спогади, роздуми та інтерв'ю з митцями та додаток з переліком численних фестивальних нагород українських аніматорів, про яких ідеться у дослідженні. Та попри ґрунтовне дослідження доробку українських аніматорів попередніх років, мало вивченими залишаються роботи українських

аніматорів за останнє десятиліття. А саме в цей час було створено досить багато анімаційних картин для широких мас глядачів, що потребують аналізу та дослідження. Тому авторка передусім аналізує безпосередньо анімаційний матеріал і робить певні узагальнення та висновки. Також авторка спирається на окремі статті, де аналізуються та досліджуються сучасні анімаційні стрічки, серіали, фестивальний рух. Зокрема, послуговуючись такими ресурсами, як «Детектор медіа», «Медіакритика», «Кіно-Театр», «Чілдрен Кінофест» та іншими.

Виклад основного матеріалу. Простежуючи розвиток української анімації впродовж останнього десятиліття, слід зазначити, що українські кінематографісти активно вивчають і запозичують західний досвід, сучасні технології та створюють яскраві, самобутні українські картини, з характерними національними рисами та автентикою. Зокрема, це і персонажі з народних казок і легенд (козаки, Котигорошко, Кожум'яка, Мавка), і сама атмосфера, і музичний супровід у анімаціях. Нове бачення народних казок постає у сучасних анімаційних рімейках. Наприклад, анімаційний серіал «Пригоди Котигорошка та його друзів» (2014 р.), створений на студії «Українафільм», в основу якого покладено український фольклор. Народні казки, міфи, пісні й приказки, дещо осучаснені й подані з гарним гумором, який розсмішить і дітей, і дорослих. Образи головних героїв, також створені з допомогою автентичних легенд і переказів, утверджують непереможність українських вояків, які візуально нагадують козаків. Котигорошко постає веселим парубком, наділеним богатырською силою, стійкістю, витривалістю та кмітливістю. Разом зі своїми друзями – Крутивусом, Вернигорою, Вернидубом і птахом Оудом, подорожують світом і весь час потрапляють у різні пригоди. Прем'єра серіалу «Пригоди Котигорошка та його друзів» відбулася у День Незалежності 2014 р. на каналі «1+1», зараз його можна переглянути в інтернет-ресурсах.

Також у 2014 році на цій же студії «Українафільм» було створено фільм «Бабай» (реж. М. Медвідь) – перший український повнометражний мультфільм, який вийшов у широкий прокат України. Картина перемогла на одному з перших пітчінгів у Держкіно і отримала повне фінансування від держави. Стрічка виконана у класичній мальованій анімації. Це фільм-фентезі про дівчинку, яка шукає своїх батьків і зустрічається для цього з різними казковими персонажами: Відмою, Вієм, Змієм Гориничем, Чортом, Котом, Бабаєм. Задум цієї анімаційної історії досить цікавий, проте до

самого виконання є чимало запитань – кислотні кольори, які використовувалися для створення героїв, малопропрацьоване тло, надто дорослі і незрозумілі дітям жарти. При перегляді справляється враження, що візуальна частина мультфільму створювалася саме для дорослих, а не для дитячої аудиторії (хоч вказано для аудиторії +6). Також, на жаль, багато запитань до сюжету, чимало незрозумілого і нелогічного у оповіді. Українські кінокритики дали переважно негативну оцінку цій стрічці.

Важливо відзначити, що багато сучасних українських ігрових та анімаційних фільмів для дітей і підлітків мають патріотичну спрямованість, розповідають про історію українських земель, про визначних героїв, на яких хочеться рівнятися і наслідувати їх. Саме завдяки мистецьким творам, через художні образи найлегше прищепити маленьким глядачам любов до рідної землі, зацікавленість історією своєї країни та усвідомлення приналежності до цієї історії. На знакових художніх творах зростають свідомі громадяни, які цікавляться і цінують свою історію. Адже, без історії не буде майбутнього, що неодноразово було продемонстровано впродовж багатьох століть.

Анімаційний серіал «Моя країна Україна» (2014 р.) саме й створений з метою формування у підростаючого покоління національної свідомості та гордості за рідну землю. Це пластиліновий анімаційний серіал з 26 серій, за державної фінансової підтримки створений на студії «Новаторфільм» молодими режисерами та аніматорами під керівництвом Степана Ковальчука (автор знакових мультфільмів «Йшов трамвай №9», «Злидні», «Глінька», «Щедрик»). У кожній серії, яка триває 3-5хвилин, розповідається легенда, міф, казка чи просто смішна оповідка про певну місцевість України. Є серії про Київ, Львів, Тернопіль, Одесу, Кривий Ріг, Шешори, Керченський півострів та інші місця нашої країни. Один з головних меседжів мультфільму: у кожного, на перший погляд, звичайного місця є своє казка, та й усі місця насправді – незвичайні, мають свою родзинку, унікальні по-своєму. Головні дійові особи – Сашко Лірник та Кіт Вуртік – подорожують та дізнаються різні цікавинки нашої країни, від давніх-давен до сьогодення. Оповідь про життя українців супроводжується жартами, курйозними ситуаціями і може зацікавити не лише дітей, а й їх батьків. Казкар Сашко Лірник безпосередньо брав участь у проєкті та написав сценарії до багатьох серій. Цей образ був обраний не випадково, адже його казки у авторському виконанні – і наживо на фестивалях, і у аудіо- чи відеоформаті, добре відомі й стали улюбленими для багатьох

дітлахів. Після показів на кінофестивалях, серіал демонстрували по телебаченню, а зараз його можна переглянути в інтернет-ресурсах.

У співпраці з музикантами в Україні було створено значну кількість анімаційних кліпів. Зокрема заслуговує на увагу невеликий кліп на пісню «Історія України за 5 хвилин» (2019 р.) гурту «Танок на Майдані Конго». Лише за тиждень, ролик зібрав понад півмільйон переглядів на YouTube каналі. У стислій формі, з гумором та із запальною енергією, розповідається історія України від вибуху та перших поселень, Київської Русі, битви під Крутами аж до Революції Гідності. Засобами сучасної музики та анімації, через хіп-хоп-речитатив окреслені ключові події нашої історії. Подавати інформацію про серйозні речі легко та з гумором, так, щоб вразило і надовго запам'яталося, надважливо, особливо коли йдеться про сприйняття дітьми. Автори кліпу не роблять акцент на поразках, втратах і стражданнях (що вже стало традиційним під час висвітлення нашої історії), а зосереджуються на демонстрації наших перемог і видатних особистостей. Саме такі яскраві, подекуди смішні, сучасні відео можуть привабити увагу підростаючого покоління, викликати цікавість і сприяти подальшому глибшому вивченню історії. З цим завданням анімаційний ролик впорався на 100 %, про що свідчить численність переглядів, репостів, коментарів.

Образ непереможних, веселих і кмітливих козаків неодноразово фігурує у анімаційних та ігрових українських картинах. Оновлена історія про легендарних козаків Тура, Ока і Грая, повернулася у анімаційному серіалі «Козаки. Футбол» (реж. М. Медвідь, 2016 р.), створеному на студії «Baraban» спільно з «1+1 медіа». У кожній серії розповідається, як козаки подорожують різними країнами і грають з місцевими у футбол, з ними стаються різні смішні ситуації та пригоди. За основу були взяті персонажі з відомого мультсеріалу «Козаки» (1967–1995 рр.), знятих сценаристом і режисером Володимиром Дахном. Ескізи сучасних козаків малював народний художник України Едуард Кірич, який створював і попередній мультсеріал. Потім малюнки відцифрувалися і анімувалися за допомогою графічних програм, що дало можливість увиразнити героїв. У 2018 році вийшло продовження серіалу – «Козаки. Навколо світу», в якому Тур, Грай і Око подорожують різними країнами світу і дізнаються про культурні особливості й традиції цих країв. Вони потрапляють у всілякі пригоди, кожна серія наповнена гумором і курйозними ситуаціями.

Надзвичайно важливим видається звернення до питомих українських образів, спроби інтерпретації та переосмислення нашої історії, знакових символів, традицій, легенд. Адже таке національне вираження через мистецькі твори було вкрай складним у роки радянської влади, коли за будь-яке відхилення від політики партії закривали картину, не давали дозвіл на показ або просто знищували. Тому сьогодні українські митці звертаються до табуйованих раніше тем і сучасною мовою говорять про наше минуле, наше коріння. Анімаційна короткометражка «Кобзар 2015» (реж. Б. Шевченко, 2016 р.) за допомогою аудіовізуальних засобів демонструє новий погляд на творчість Тараса Шевченка. Це фільм-алюзія за мотивами поезії Кобзаря «За байраком байрак» з циклу «В казематі». Анімація отримала державне фінансування і виробництво картини здійснювала кіностудія «Українафільм» спільно з студією «Baraban». Це лише перша серія серіалу, плануються й інші серії за творчістю Великого Кобзаря.

Також варто зупинитися на знаковому образі богатиря – Микиті Кожум'яці, який широко оспіваний в українській літературі О. Олесем, І. Кочергою, П. Тичиною та іншими відомими письменниками. Знято кілька фільмів про Кожум'яку, зокрема дві українські анімаційні картини: «Микита Кожум'яка» (реж. Н. Василенко, 1965 р.) та «Микита Кожум'яка» (реж. Манук Депоян, 2016 р.), про останню і піде мова. Це український анімаційний фільм-фентезі, створений на студії «Panama Grand Prix» з використанням 3-D технологій. Загальний кошторис «Микити Кожум'яки» становить 97,3 млн грн, з яких 4 млн профінансувало Держкіно. Картина брала участь у відборі з висунення фільму від України на ювілейну 90-ту премію «Оскар» у категорії «Найкращий фільм іноземною мовою», взяла участь у Канському кінофестивалі «Кіноринок» та отримала контракти на показ у кінотеатрах 15 країн. Також відзначена як «Найкращий анімаційний фільм» від національної кінопремії «Золота дзига» (2017). У основу мультфільму покладена однойменна казка Антона Сіяніки, в якій розповідається про сім'ю Кожум'яків, де батько – славнозвісний «переможець дракона» і радить своєму молодшому синові Микиті продовжувати родинну справу. Натомість хлопчик марить подвигами, і доля дарує йому такий шанс. Образ хлопчика надзвичайно живий, позитивний та близький маленьким глядачам. Микиті також не все відразу вдається, і він може помилятися, бути необачним чи необережним, проте має впевненість і відвагу, тому долає всі труднощі і врешті перемагає драко-

на. Саме такий образ героя, який схожий на звичайного хлопця і має впізнавані риси характеру, хочеться брати за приклад і наслідувати маленьким глядачам.

З перших кадрів фільму глядач поринає в український колорит, атмосферу життя звичайної сільської родини. Для створення автентичної картини у кадрі використовували елементи трипільської культури. Поруч з традиціями та звичаями повсякденного життя, демонструється фантастичний світ з магією, перетвореннями, драконами та фантастичними істотами. Особливої уваги заслуговує якісне озвучення анімаційної картини – відьму озвучила Руслана Писанка, Кирила – силач Василь Вірастюк, харизматичного кажанчика – Віктор Андрієнко, Микиту – Арсен Шавлюк (лауреат конкурсу «Голос діти»). Спеціально для стрічки було записано сім пісень, головний саундтрек виконала Злата Огневич, що додало особливості самобутності та ліричності картині. Візуальна частина стрічки виконана на досить високому рівні, одним з авторів комп'ютерних ефектів став Михайло Славов (займався світовими релізами «Форсаж», «Аліса у Задзеркаллі» та ін.), а консультантом візуальних спецефектів виступив Марк Пінхейро (його попередній проєкт – «Гра престолів»). «Микита Кожум'яка» відбувся і став суттєвим проривом для української сучасної 3-D анімації та зацікавив українських глядачів.

Ще одна знакова українська 3-D картина, на якій хотілося б зупинитися, – це «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила» (реж. О. Маламуж, 2018 р.). Проєкт стрічки переміг на дев'ятому пітчінгу і отримав часткове фінансування від Держкіно (20 % від усієї суми), створювалася вона на кіностудії «Анімаград». З бюджетом у 3,7 млн дол., «Викрадена принцеса» продемонструвала рекордні для нашої країни касові збори – в Україні 1,4 млн дол. і за кордоном – 6,9 млн дол. Це досить високі показники для української анімаційної продукції у прокаті, такий глядацький успіх був обумовлений насамперед професійним підходом до створення стрічки. Для покращення сценарію були запрошені американські та європейські сценаристи. Оповідь розгортається динамічно, головні герої яскраві, сюжет логічний і зрозумілий. У фільмі багато гумору та курйозних ситуацій, які викликають усмішку не лише у дітей, а й у дорослих. Фільм відразу створювався для закордонного прокату і зрештою був продемонстрований у більше ніж 30 країнах, тому знімався англійською мовою і потім дублювався українською на професійному рівні. Усі герої мають свої неповторні голоси й однозначно

прекрасно доповнюють образи персонажів (були запрошені відомі українські актори – О. Завгородній, Н. Дорофєєва, С. Притула, Ю. Горбунов, Д. Монатик, М. Єфросініна, В. Вірастюк та інші). Проте не все вдалося авторам картини – відчувається певне «перегрівання» та кривляння персонажів у кадрі, також хотілося б бачити більше автентичності, наших традицій, характерних локацій, адже дія відбувається у Києві, проте саме місто не впізнається. Та попри певні недоліки, переваг у цій картині більше. Це перший український 3-D мультфільм, який створений на такому високому рівні, має глядацький і, відповідно, касовий успіх.

Ще однією повнометражною анімаційною картиною, створеною за сучасними 3-D технологіями, стала «Клара та чарівний дракон» (реж. О. Клименко, 2019 р.), знята кінокомпанією Image Pictures. Відразу привертають увагу яскравість і насиченість кольорової гами картини. Можливо, це було зроблено для зацікавлення найменших глядачів, адже мультфільм має рейтинг 0+, а малеча краще сприймає яскраві предмети. Орієнтація на найменших простежується й у подачі історії – ситуації з героями часто прямолінійні й мають повчальний характер, також наявні короткі вигуки: «А», «О», «Ммм» та інші, після яких є невелика пауза, що притаманне продукції для найменшеньких. Старшим дітям такі вигуки і повчання навряд чи сподобаються, що дещо зменшує глядацьку аудиторію. А повнометражні мультфільми розраховані все ж таки на старших дітей і їх батьків, малюкам важко довго тримати увагу і переглядати повнометражну стрічку. Анімація у стрічці «Клара та чарівний дракон» заслуговує на високу оцінку: динамічні сцени, добре промальовані персонажі й тло – з детальними і достовірними текстурами. Загалом, це новий щабель розвитку української 3-D анімації, яка наближається до європейських стандартів. «Клару та чарівного дракона» так само як «Викрадену принцесу» створювали відразу англійською мовою, а потім робили український дубляж. Це відбувається через практичність створення ліпсінгу (синхронізація візуального і звукового ряду, коли персонажі говорять у кадрі) англійською мовою, для кращого продажу та розповсюдження на міжнародних ринках. Стрічка вийшла у прокат у Болгарії, Угорщині, В'єтнамі, Литві та Україні. Саундтрек до фільму українською та англійською мовами створив відомий український інді-поп гурт PUR: PUR.

У 2017 році сталася визначна подія в історії вітчизняної анімації – Україна вперше на міжнародному анімаційному фестивалі представляла влас-

ний стенд. Цей фестиваль проходив у французькому місті Ансі і вважається одним з найпрестижніших європейських анімаційних форумів ще з 1960 року. Український стенд було організовано ГО «Українська анімаційна асоціація» за підтримки Держкіно, Міністерства культури та Міністерства закордонних справ, а також за участі незалежних студій. Якщо раніше відбувалися представлення українських анімаційних фільмів по окремоті, то зараз маємо надію, що з появою спільного стенду наших митців та їх картини вже будуть ідентифікувати як представників саме з України, які мають унікальні, різноманітні особливості вираження, проте спільну історію, традиції, культуру. Маленькими кроками вітчизняні митці стають видимими і нашій, і світовій аудиторії, і відбувається відродження української анімаційної школи.

Також знаковою подією в Україні стало створення кінофестивалю для дітей та підлітків «Чілдрен Кінофест» у 2014 році, який проходить у багатьох містах нашої країни. На ньому можна переглянути кращі іноземні та українські картини, створені за останні роки для підростаючого покоління глядачів. Цікавою особливістю «Чілдрен Кінофесту» є те, що в рамках фестивалю відбувається конкурс короткометражних фільмів, знятих дітьми віком від семи до чотирнадцяти років. Ці картини також оцінюються спеціальним журі, й кращі з них нагороджуються, що слугує мотивацією для підростаючого покоління юних кінематографістів. Основна мета фестивалю – розвивати традицію спільних сімейних переглядів і залучення молодого покоління до створення кінофільмів.

Слід також відзначити активний розвиток української анімації на телебаченні. Телеканал ПЛЮСПЛЮС створює власний телевізійний контент, зокрема оригінальні мультсеріали «Казка з татом», «Корисні підказки», «Це наше і це твоє», «Світ чекає на відкриття» та інші. Враховуючи телевізійну специфіку, мультсеріали створені у 2-D, що значно спростило і здешевило їх виробництво. Хочеться детальніше розглянути кілька таких серіалів. Отже, у телепроекті «Казка з татом» (з 2013 р.) відомі особистості читають казки дітлахам, а казкові герої з книги оживають на екрані та перетворюються у невеликий мультфільм. Цей мультсеріал покликаний відродити традицію сімейного читання і важливість ролі батька у вихованні дітей. Казки начитують відомі українці – І. Малкович, В. Козловський, А. Анатоліч, Ю. Горбунов, О. Скрипка, Р. Сенічкін, В. Бронюк та інші. Мультсеріал «Корисні підказки» (з 2014 р.) вчить дітей ставити запитання, керувати своїми емоціями, розмірковувати, приймати рішення, робити дослідження та ще

вирішенню багатьох важливих проблем. Подається ця інформація дуже легко і в зрозумілій для малечі формі. «Це наше, і це твоє» (з 2014 р.) – мультсеріал, у якому йдеться про різноманітні багатства України, якими варто пишатися. Це і природні ресурси, і винаходи, і звичаї, і обряди... Проект був неодноразово нагороджений, зокрема отримав телевізійну премію «Телетріумф». Мультсеріал «Світ чекає на відкриття» (з 2017 р.) спонукає дітей до творчості, допомагає повірити у себе. У ньому розповідається про різні відкриття, про сміливість мріяти і вигадувати, не боятися помилок і невдач. Мультсеріали «Це наше, і це твоє» і «Світ чекає на відкриття» рекомендовані як додатковий матеріал для вивчення у початкових класах школи.

Простежуючи розвиток української анімаційної школи, слід зазначити, що з'явилися приватні студії, які займаються виробництвом та розповсюдженням анімаційних проєктів. Зокрема, це «Червоний собака» (з 2005), «Panama Grand Prix» (з 2011), Animagrad (з 2012), «Baraban» (з 2013), «Новаторфільм» (з 2006), HanzhonkovFilm (з 2009), Karandash (з 2016), «Chernov Animation» (з 2018) та інші. На цих студіях було випущено багато нових анімаційних фільмів, деякі з яких розглянуто вище. На превеликий жаль, державну кіностудію «Українська кіностудія анімаційних фільмів» («Українамафільм», 1959–2019 рр.) було реорганізовано і приєднано до «Довженко-Центру» (за існування якого зараз точиться боротьба). Незважаючи на те, що студія має таку довгу історію, на ній працювали відомі українські мультиплікатори й було випущено знакові мультфільми.

Висновки. Підбиваючи підсумки, зазначимо – ще зовсім нещодавно сучасної кінопродукції для дітей власного виробництва майже зовсім не було (як власне і для дорослої аудиторії). Проте потроху ситуація змінюється – все більше з'являється українських ігрових та анімаційних картин для дітей, які частково або повністю фінансуються державою. А це дуже важливий показник, коли державні кошти вкладаються у створення фільмів, що свідчить про зацікавленість у розвитку національного кіномистецтва. З проаналізованих вище стрічок стає зрозуміло, що українська держава почала потроху фінансувати кінематографічні проєкти, подекуди навіть повну вартість. Також до виробництва картин залучаються іноземні спеціалісти, що сприяє підвищенню якості екранного продукту. Особливо важливо переймати досвід створення повнометражної 3-D анімації. Наші кінематографісти поки що на початку шляху – вийшло у

прокат лише кілька таких картин. Тоді як світова практика демонструє щороку яскраві приклади створення анімаційних 3-D стрічок: «Думками навиворіт» (2015 р.), «Звірополіс» (2016 р.), «Бейбі Бос» (2017 р.), «Крижане серце» (2013 р. і 2019 р.), «Лука» (2021 р.) та інших. Кожен новий фільм демонструє сучасні технологічні можливості 3-D анімації та захоплюючі сюжети, які цікаві широкому колу глядачів.

Якість картин з кожним роком покращується, простежується постійний розвиток і удосконалення технічної складової виробництва. Кінематографісти орієнтуються на західний ринок, переймають досвід і намагаються створити анімаційний продукт, який зацікавить і українських, і закордонних реципієнтів. Проте, незважаючи на це, українська анімація в переважній більшості не копіює західні образи, а намагається створити яскравих і самобутніх героїв, наділити їх характерними рисами. Працюючи над анімаційними картинами, аніматори часто звертаються до народних казок, легенд, обрядів, традицій... Казкові герої оживають і постають перед маленькими глядачами оновленими, осучасненими, проте рідними і впізнаваними – Котигорошко, Кожум'яка, Вій, Змій Горинич, Чорт, Бабай, Кіт Вуркіт, Мавка, козаки та багато інших... Найчастіше у стрічках піднімаються одвічні теми боротьби добра і зла, здолаття численних перешкод заради кохання, пошуку себе і свого життєвого шляху, допомоги ближньому. Сценаристи намагаються створювати такі сюжети, які будуть зрозумілі та цікаві й найменшим глядачам, і вже дорослій аудиторії.

Слід зауважити, що за останнє десятиліття в Україні вперше вийшла така кількість анімаційних проєктів, повнометражних і короткометражних, для кінотеатрів та телебачення. Дедалі більше з'являється фільмів для дітей та підлітків, які є надважливими у контексті формування особистості юного глядача, його самоідентифікації та передачі йому універсальних цінностей. У сучасному світі цифрових технологій, саме через екран відбувається засвоєння значної частини інформації. І до юних глядачів через кіно легше донести різні аспекти морально-етичної проблематики, національної свідомості та патріотичного спрямування. Проте поки що анімаційних фільмів випускається все ще небагато і це перші кроки аніматорів на шляху до відродження української школи анімації. Вже виявляються і суттєві помилки у цьому напрямку, зокрема закриття «Українафільм», студії, яка випустила знакові мультфільми та має багаторічну історію. Також все ще виділяється дуже мало коштів

на розвиток анімаційної галузі. Після повномасштабного вторгнення росії та початку війни, дедалі важче стає фінансувати культурну сферу. Більшість коштів спрямовується на військові потреби та відновлення зруйнованої інфраструктури. Однак уже давно ведеться інформаційна війна з країною-агресором, і анімаційна галузь має тримати свій інформаційний фронт – створювати якісний анімаційний продукт, через який говорити з глядачами – і тут, і за кордоном. Маємо надію, що все ж таки вдасться знайти фінансування й для цієї надважливої галузі нашої культури.

Джерела та література

- Брюховецька, Л., Канівець, А. *Українська анімація: збірник статей*. Київ: Фенікс, 2018. 264 с.
- Інформація з сайту кінофестивалю Чілдрен Кінофест*. URL: <https://childrenkinofest.com>
- Мараховська, К. *Феномен української анімації: історичний контекст*. URL: <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v31/40.pdf>
- Пересада, М. Дитяче кіно стає недитячим. *Медіакритика*. URL: <https://www.mediakrytyka.info/za-scho-krytykuyut-media/dytyache-kino-staye-nydytyachym.html>
- Підгора-Гвядзовський, Я. (2019). «Клара» для найменших. *Детектор медіа*. URL: <https://web.archive.org/web/20191103185056/https://detector.media/kritika/article/171954/2019-10-29-klara-dlya-naimenshikh/>
- Скичко, О. (2015). 90 років анімації в Україні. *TCH*. URL: <http://tsn.ua/special-projects/animation/>
- Хоменко, В. 10 українських мультфільмів, про які ви не знали. *INSIDER*. URL: <https://web.archive.org/web/20180429043527/http://www.theinsider.ua/art/10-ukrayinskikh-multfilmiv-pro-yaki-vi-ne-znali/>

References

- Bruhovetska, L., Kanivets, A. (2018). *Ukrainian animation: a collection of articles*. Kyiv: Fenix,. 264 с. [in Ukrainian]
- Information from the site of the Children Film Festival*. URL: <https://childrenkinofest.com> . [in Ukrainian]
- Marahovska, K. *The phenomenon of Ukrainian animation: historical context*. URL: <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v31/40.pdf> . [in Ukrainian]
- Peresada, M. Children's movies become non-children's. *Media criticism*. URL: <https://www.mediakrytyka.info/za-scho-krytykuyut-media/dytyache-kino-staye-nydytyachym.html> . [in Ukrainian]
- Pidgora-Gviadovsky, J. (2019). «Clara» for the little ones. *Media detector*. URL: <https://web.archive.org/web/20191103185056/https://detector.media/kritika/>

- article/171954/2019-10-29-klara-dlya-naimenshikh/ . [in Ukrainian]
- Khomenko, V. (2015). 10 Ukrainian cartoons you didn't know about. *INSIDER*. URL: <https://web.archive.org/web/20180429043527/http://www.theinsider.ua/art/10-ukrayinskikh-multfilmiv-pro-yaki-vi-ne-znati/> . [in Ukrainian]
- Skychko, O. 90 years of animation in Ukraine. *TSN*. URL: <http://tsn.ua/special-projects/animation/> . [in Ukrainian]

Oleksandra Shapoval

Ukrainian modern animation: achievement, problems and prospects

Abstract. The aim of the article is to study the development and formation of the Ukrainian modern animation, identify new trends and directions of development. The author analyzes films created by animators over the past ten years, because this is the period of active development of modern Ukrainian animation.

Keywords: Ukrainian animation, national consciousness, modern technologies, animated series.

Чанг Цзе,
аспірант кафедри кінознавства Інституту
екранних мистецтв. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

Chang Jie,
post-graduate student. Department of cinematology.
Kyiv I.K. Karpenko-Karyi National University
Theatre, Cinema and TV, Kyiv

КІНОТЕАТРАЛЬНА ПЛАСТИЧНІСТЬ ШЕДЕВРІВ КИТАЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА («ЧЕРВОНИЙ ЖІНОЧИЙ ЗАГІН» СЕ ЦЗІНЯ ТА «ПІДНІМІТЬ ЧЕРВОНИЙ ЛІХТАР» ЧЖАНА ІМОУ)

Анотація. Стаття присвячена проблемі взаємовпливу мистецтва театру та кіно. *Головним предметом дослідження* є кінотеатральна пластичність шедеврів китайського мистецтва. Було використано системно-історичний, пошуково-аналітичний, структурно-типологічний, семіотичний, компаративний методи дослідження для послідовного розгляду процесу взаємодії кіно та театру в КНР; для збору інформації про взаємовплив театру та кіно; для характеристики специфіки драматургії та характеру персонажів; для виявлення символіки театральних і кінообразів; для порівняння кінострічок та їх сценічних адаптацій тощо.

Ключові слова: художньо-ігрове кіно, театральність, театралізація, китайський балет, пекінська опера.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Історія китайського кінематографа відображає загальносвітові процеси взаємовпливу екранного та театрального мистецтв. Кіно, яке виникло набагато пізніше, ніж театр, дуже швидко перестало сприйматися як фіксація на кіноплівку сценічних творів: з розвитком кіномови та особливих засобів виразності стало зрозуміло, що переробка театральних вистав до формату кіно вимагає суттєвих змін у драматургії, акторській грі, організації мізансцен тощо. Через особливості китайського менталітету, в основі якого лежить поцінування канонів і традицій, процес «емансипації» китайського кіно від театру був набагато стриманішим, ніж у західному мистецтві. Й, з погляду наявності театральних елементів, кінематограф Китаю впродовж всієї своєї історії відчував потужний вплив національних сценічних традицій.

Хоча китайські кіновиробники в 1920-х рр. теж починали з фільмування пекінської опери чи розмовної драми, справедливо стверджувати й про зворотний вплив: специфічна кіномова та особливі

естетичні принципи екранного осмислення дійсності відобразилися й на театральному бутті. Адже не лише класичні театральні твори перетворилися на сценарну та візуально-естетичну основу для багатьох фільмів. Велика кількість історій і образів з популярних китайських кінострічок потрапила й на театральну сцену. На відміну від західних країн, де цей процес ніколи не набував масових масштабів, китайська кінотеатральна культура характеризується певним паритетом. Саме завдяки тому, що китайський глядач був при звичаєний до оцінки екранних творів з театрального ракурсу, він завжди легко сприймав сценічні адаптації популярних фільмів.

Бурхлива китайська історія ХХ ст. внесла в цей процес додаткові корективи, яскравим прикладом яких є кінотеатральна трансформація художніх творів, що спостерігалася у культурі «нового Китаю» повоєнних часів. Саме впродовж 1950-60-х рр. виникла ситуація, коли визнані широкою публікою та ідеологічно схвалені художні твори набули ознак кінотеатральної пластичності. Легка

трансформація відомих образів і сюжетів стала характерною ознакою мистецтва Китайської народної республіки. Однак яким чином відбувались перехід та адаптація художніх форм від одного жанру до іншого, а також як це вплинуло на сучасну китайську кінотеатральну культуру, залишається недостатньо дослідженим питанням. Така постановка проблеми театральності китайського кіно й обумовлює актуальність даної розвідки.

Мета статті – проаналізувати можливості адаптації художніх фільмів для театральної сцени на прикладі стрічок «Червоний жіночий загін» (режисер Се Цзінь) та «Підніміть червоний ліхтар» (режисер Чжан Імоу).

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Кінотеатральна культура Китаю ХХ ст. викликає пильний інтерес великої кількості науковців усього світу. Водночас процеси реформації мистецтва в повоєнні часи здебільшого пов'язані з дослідженням політичної та економічної стратегії маоїзму. Це стосується й фільму «Червоний жіночий загін», адже більшість публікацій зосереджується саме на соціальних аспектах цієї кінодрами, оминаючи питання театральності. Хвиля нових досліджень початку 2000-х років лише переакцентовують увагу з питань комуністичної ідеології на гендерні чи інші актуальні для ХХІ ст. аспекти. Йдеться, насамперед, про статті Д. Баї (Баї, 2012), Е. Мулліса (Мулліс, 2017), К. Дентона (Дентон, 2020), З. Лі (Лі, 2020) та інших. З цього ряду дещо випадає розвідка Крістіни Харріс, яка трактує «Червоний жіночий загін» не лише як ідеальну колективну роботу китайської балетної трупи, створену на матеріалі ідеологічно прийнятного кіно. Дослідниця розглядає набагато більший континуум творів масової культури, так чи інакше пов'язаних з «Червоним жіночим загоном» – від журналістського репортажу та пекінської опери до дореволюційних мелодрам і коміксів, й лише почасти торкається проблеми кінотеатральної пластичності (Harris, 2010).

Схожа ситуація з дослідженням кіношедевра Чжана Імоу «Підніміть червоний ліхтар», який розглядають здебільшого як високохудожню критику порядків старого Китаю. Йдеться про ідеологічно заангажовану монографію С. Торопцева (Торопцев, 2008), а також про численні дослідження кризи феодальних традицій у публікаціях Д. Суттона (Sutton, 1994), Д. Баї (Baї, 2012), С. Лю (Lu, 1997), Х. Деммана (Demman, 2003), Б. МакФарлане (McFarlane, 2006) тощо. Проблему театральних адаптацій порушують здебільшого в порівняльному аспекті, аналізуючи спільні та відмінні риси

балету «Підніміть червоний ліхтар» від екранного джерела. Тож загальна театральність китайського кіно як стимулятор сценічних інтерпретацій є новою та доволі актуальною проблемою, з огляду на подальшу популярність і появу нових режисерських версій вистав «Червоний жіночий загін» і «Підніміть червоний ліхтар» на різних сценічних майданчиках світу.

Виклад основного матеріалу. Зазвичай під театралізацією розуміють процес сценічної інтерпретації художнього твору, результатом якої є створення вистави за мотивами першоджерела. Театралізація ігрових фільмів передбачає адаптацію кіномови до театральної умовності. Вона може відбуватися як на режисерсько-драматургічному рівні, так і через специфічну візуальну трансляцію образів, неможливу в кіномистецтві. У процесі театральної адаптації екранних творів важливе не лише перенесення сюжету та подієвого ряду на сценічний простір, тобто переробка кіносценарію для театральних потреб. Існує й більш глибокий підхід до аналізу та застосування прихованих у кінострічці театральних компонентів. Ідеться, насамперед, про театральну драматургію та ігрову умовність, які так чи інакше наявні в художніх стрічках. Наступним завданням сценічної інтерпретації кінофільмів є розпізнавання безпосередніх знаків театру (мізансценування, художнє оформлення, костюми та декорації, музичний матеріал тощо). Саме зі зчитування театральної лексики починається робота над сценічною адаптацією кінострічок.

У цьому сенсі нове китайське кіно, яке в 1950-х роках продовжувало жити театральними сюжетами й традиціями та водночас шукало новітні засоби відтворення революційної проблематики, було сприятливим матеріалом для сценічної адаптації. Кінофільми, що були орієнтовані на широкий прокат перед публікою «нового Китаю» по різних регіонах країни, почали перетворювати на театральні вистави, метою яких був масовий вплив на свідомість китайського народу, його виховання та певну уніфікацію поглядів.

Зокрема, після того, як кіностудія «Перше серпня» випустила фільм «Крізь ліси та сніги» за однойменним романом письменника-комуніста Цюй Бо, було вирішено адаптувати цей матеріал до театральної сцени. Революційний сюжет (боротьба загону комуністів проти розбійників-хунхузів та чайканшистів-утікачів, героїчна подорож героя Шао Цзяньбо та його товаришів, подолання величезної відстані через тайгу та сніги, знешкодження численного ворога) був дуже тепло сприйнятий китайською публікою. Історію було відтворено на

сцені як виставу під назвою «Спритне захоплення гори Білого тигра». Автором сценічної адаптації став режисер Цзян Цін, а для переробки кіносценарію та літературного першоджерела на лібрето було залучено визнаного письменника Вана Цзенсі.

Іншим прикладом кінотеатральної пластичності того часу став фільм «Безсмертя у полум'ї» (1962 р.) – екранізація роману Ло Гуань-біна та Інх І-Яня «Червоний бескид». Ця кіноісторія потрапила на театральну сцену як «нова пекінська опера» під назвою «Сестра Цзян». Так само фільм «Зміна прийде», знятий у 1964 р., був переформатований на театральній сцені в музичну драму «Червоний ліхтар» (Торопцев, 1979, с. 171).

Цей процес посилювався у період так званої «культурної революції», коли виник ідеологічно схвалений і затверджений стандарт «зразкової революційної вистави». Подібні музично-театральні твори були покликані замінити улюблені в народі різновиди оперних вистав (пекінська, кантонська та шаосінська опери, а також опери Юе та хуанмей). Показовими зразками революційного театру стали «Червоний ліхтар» (Вен О Хун, А Цзя; 1964); «Взяття хитростю гори Вейхушань» (група авторів, 1958; Пекінський оперний театр); «Шацзябан» (Ван Цзен Ці, Ян Ю Мінь, Сяо Цзя, Сюе Нен Хоу; 1964; Пекінський оперний театр); «Гавань» (група авторів; 1964; Пекінський оперний театр); «На літ на полк Білого Тигра» (Фан Жун Сян; 1958; Пекінський оперний театр); «Битва на рівнині» (колектив авторів).

Оскільки «революційні спектаклі» затверджувалися владою як художньо-ідеологічний ідеал, вони мали бути зрозумілими мешканцям різних китайських провінцій. Для цього був здійснений перехід до єдиної, загальнонаціональної, розмовної мови (путунхуа). Тексти лібрето стали писати на основі неримованої нелітературної мови (на відміну римованої системи оповіді «традиційного театру»). Автори революційних вистав прагнули зробити літературний текст природним, легким для вимови, наближеним до природної дикції. Таким чином, мова персонажів «зразкових вистав» була просякнута повсякденною лексикою та фольклорними формулами, близькими публіці різних регіонів Китаю (Жень, 2014, с. 98).

Зрозумілість і масовість нового кіно також досягалася через використання багатьох народних прислів'їв, приказок, алегорій, це робило мову кіногероїв яскравою та переконливою. Автори сценаріїв, використовуючи національну розмовну та літературну мову, майстерно створили стиль вільної неритмічної прози з неримованим текстом. Це

полегшувало процес сценічної адаптації кінострічок відповідно до вимог «взірцевих революційних вистав».

До списку санкціонованих владою «зразкових революційних вистав», потрапили також музичні драми «Сива дівчина» та «Червоний жіночий загін». Якщо «Сива дівчина» була створена як опера на основі народної легенди про біловолосу богиню-месницю, а згодом екранізована (Садуль, 1957, с. 375), то «Червоний жіночий загін», навпаки, народився як кінофільм й через високу популярність і безумовні естетичні переваги був перенесений на театральну сцену – спочатку як музично-хореографічна вистава, потім як «нова пекінська опера».

Режисером фільму «Червоний жіночий загін» став вже визнаний у Китаї майстер кіно Се Цзін. Стрічку було знято кіностудією «Перше серпня» в 1960 р. за сценарієм Лян Сін. В основу сюжету лягли матеріали інтерв'ю з командиром жіночої роти червоної армії Фен Цзенмін. Події відбуваються у 1930 році на острові Хайнань, який охоплений громадянською війною. Головна героїня У Цюньхуа потерпає від свавілля жорстокого пана Нана Батіана. Вона тікає від побоїв, а після зустрічі з командиром-комуністом Хуном Чанціном приєднується до революційного жіночого загону. Після загибелі Хуна У Цюньхуа стає одним з лідерів боротьби за свободу народу проти сил Гоміньдану. Зрештою, червоний жіночий загін звільнює рідне село У Цюньхуа, бере в полон і страчує пана Нана Батіана.

Фільм мав чітко продуману систему персонажів, драматичні лінії зіткнення, конфлікти, що охоплюють не лише соціальні аспекти, а й передають моменти внутрішніх криз та еволюції героїв. Образи й події стрічки були максимально наближені до емоцій, переживань, мрій китайського народу. Проста афористична мова, харизматичні персонажі спричинили хвилю захоплення художнім світом стрічки, викликали резонанс у широкій публіці.

Окрім того, «Червоний жіночий загін» містив багато театральних елементів. Попри проголошену «нову комуністичну естетику», тут спостерігалось збереження традицій китайського театру, насамперед, класичної китайської драматургії, що виробила специфічні правила оповідності. Річ у тому, що всім без винятку театральним жанрам старовинного китайського сценічного мистецтва притаманна однозначна презентація героїв і обставин через наявність візуальних символів. Тут акцентовано важливість першого виходу героя на сцену, його характеристика глядачам, чітке розуміння місця та часу дії. З перших кадрів фільму глядач бачить

той культурний код, який передає всі необхідні відомості про історичні обставини подій кіноісторії. Листя пальм, білий костюм та колоніальний шолом комерсанта (перевдягненого червоного командира Хун Чанціна), гоміньданівські патрулі дають зрозуміти глядачеві, що йдеться про південне узбережжя Китаю 1930-х рр.

Мова персонажів є неримованою, але доволі поетичною, вона сповнена метафор та інших троп. Досить згадати сцену першої зустрічі У Цюньхуа з червоним командиром: «Вийди з лісу, перейди гору, там в'ється червоний прапор, сяє сонце! Там наш робітничий селянський загін, прийшовши туди, ти зможеш стати бійцем і помститися!» Героїня відповідає: «Ех, У Цюньхуа, У Цюньхуа, паросток під каменем, піна на гіркій воді, з дитинства була коровою та конем, не зустрічала рідних, проходила повз будинок!» (Жень, 2014). Таким чином, самопрезентація головної героїні відбувається у стилі арії пекінської опери.

У фільмі наявні й безпосередні театральні компоненти: варто згадати масові хоріві сцени, епізод розігрування театральної вистави головними героїнями тощо. За візуальним оформленням і мізансценуванням усі вони демонструють, безперечно, театральну лексику.

Фільм «Червоний жіночий загін» за свої художні переваги та ідейний зміст був відзначений урядовими нагородами. У 1962 р. він став першим лауреатом кінопремії «Сто квітів» за найкращий художній фільм, того ж року виконавиця ролі У Цюньхуа актриса Чжу Сіцзюань отримала кінематографічну премію КНР «Сто квітів» за найкращу жіночу роль.

Оскільки фільм «Червоний жіночий загін» користувався великою популярністю та не викликав критики з приводу ідейного змісту, з нагоди 15-ї річниці заснування Китайської Народної Республіки в 1964 р. був поставлений однойменний балет. Наприкінці 1966 р. він був внесений до списку з восьми найважливіших китайських «революційних моделей театральних робіт» і з моменту своєї постановки виконаний понад 4 тисячі разів.

Показово, що балетна вистава «Червоний загін жінок», у свою чергу, стала матеріалом для створення музичних фільмів. До екранізації цієї взірцевої п'єси китайські кінематографісти поверталися неодноразово: в 1972 р. створено музичний фільм (режисер Чень Ін), а в 1979 р. було записано фільм-балет.

Стрічка «Червоний загін жінок» була перероблена й на музичну драму в жанрі пекінської опери, а на початку 2000-х рр., коли відродження

класики постреволуційних часів стало популярним трендом китайської культури, її було адаптовано для телевізійної індустрії. У 2006 р. було знято однойменний телесеріал з 21 епізоду (спільне виробництво Hainan Radio and TV, Beijing TV, Beijing TV Arts Center і Eastern Magic Dragon Film Company під керівництвом Юань Цзюня). Без сумніву, телесеріал зберігає багато характеристик і оригінального фільму, і «взірцевої революційної вистави», хоча тут було поглиблено індивідуально-драматичні риси кожного героя та, навпаки, послаблено різкі маоїстські концепції класових суперечностей і однозначне тлумачення персонажів суто як позитивних чи негативних (Roberts, 2015, с. 31).

У 1990-х роках, зважаючи на загальні зміни в культурі, економіці та політиці КНР, основним критерієм вибору твору для сценічної адаптації став не ідеологічний зміст, а глядацький попит і високі художні характеристики кінотвору. Показовим у цьому сенсі є фільм «Підніміть червоний ліхтар» режисера Чжана Імоу, знятий за мотивами роману Су Туна «Дружини та наложниці». Темою стрічки є жіноча безправність в умовах патріархального суспільства. Згідно з сюжетом, дія розгортається у маєтку китайського феодала. Багатий чоловік бере в будинок четверту дружину Сунлянь, колишню студентку, якій не судилося закінчити університет. Поява Сунлянь драматизує ситуацію, посилює ревності та ворожнечу між дружинами, які борються за увагу чоловіка. На відміну від літературного першоджерела, де Сунлянь божеволіє від загальної атмосфери феодалської садиби, героїня Чжана Імоу втрачає глузд від почуття провини, адже її вчинок призводить до самогубства третьої дружини. Таким чином, режисер загострює та драматизує дію до рівня шекспірівської трагедії.

Чжан Імоу використовує низку стилістичних прийомів, що здебільшого перегукується з театральною естетикою. Дія стрічки розгортається впродовж одного року, причому архітектоніка частин узгоджена з сезонами. Спостерігаємо і сценічну єдність місця: глядач бачить маєток китайського феодала, з його безліччю кімнат, двориків і переходів. Масивна архітектура, що нагадує театральні декорації, відіграє важливу роль у розвитку сюжету. Маленькі фігурки персонажів наголошують мізерність і трагічність їхньої долі. Цьому сприяє й театральна відсутність крупних планів, замість яких домінує використання режисером далеких планів. Камера не часто наближається до героїв, зокрема, майже неможливо розглянути обличчя господаря будинку. Це символізує його зверхність і

відстороненість від дружин та прислуги. Ці стилістичні особливості створюють театральний ракурс, об'єктивізацію погляду глядачеві.

Театральною є і система персонажів драми, кількість яких доволі обмежена. Кожен грає свою роль, навіть коли вона суперечить реальному соціальному статусу. Й хоча у 1920-ті роки китайські закони було змінено на користь моногамії («один чоловік, одна дружина»), наложниць пана Ченя продовжують називати дружинами, а їхні стосунки с чоловіком набувають характеру ритуальних актів (Eggert, 2021).

Театральність притаманна й візуально-кологістичному ряду стрічки, що характеризується режисерською прихильністю Чжана Імоу до візерунків, повторюваних патернів, розкішних кольорів. Дуже сценічно виглядають і наявні на екрані предмети-символи. Винесений у назву червоний ліхтар стає неоднозначним символом незаконних бажань і амбіцій (недарма його самовільно вивішує молода наложниця). Водночас він є і маркером прихильності господаря, і символом плотського бажання. Театральною є символічна функція маленьких молоточків, які використовуються для масажу ніг дружин і наложниць. Масаж, як і ліхтар, є символом привілею, а клацання молоточків лунає немов дієгетична музика, запозичена з традиційної китайської опери. Специфічним для стрічки є й використання класичної китайської музики та інструментів пекінської опери, які звучать і в кадрі, і за кадром, створюючи відповідний настрій.

Безпосередні театральні компоненти пов'язані з лінією третьої дружини пана Ченя, колишньої оперної співачки Мейшань. Вона так і живе ідеалами своєї професії, лише «змінює амплу», граючи роль дружини феодала. Кімната актриси нагадує декоровану сцену, а життя сповнене інтриг і хитрощів, як у прими з театральної трупи. Зрештою, мелодраматичною є й смерть Мейшань, яка обирає самогубство, аби не жити покараною.

Оскільки картина «Підніміть червоний ліхтар» мала глядацький попит, широкий міжнародний резонанс і здобула низку престижних кінематографічних нагород, через десять років її було вирішено відтворити на театральній сцені. Балетна вистава готувалася у тісній співпраці з кінорежисером. Автором музики став Чень Циган, хореографами-постановниками – Ван Сіньпен та Ван Юаньюань, сценографія Цзен Лі, костюми Жерома Каплана. Балет «Підніміть червоний ліхтар» був стилізований під традиційну китайську виставу. Критики порівнювали його з класичним текстом XVII ст. «Цзінь Пін Мей» («Слива і золота ваза»).

Чжан Імоу сам переробив сценарій фільму в балетне лібрето, дещо змінивши сюжет (на відміну від першоджерела, у фіналі коханців страчують). Він також став режисером першої версії спектаклю, додавши до дійства виставу традиційного китайського театру і вигадавши ефектне вирішення сцени страти.

Музика композитора Ченя Цигана стала експериментальним поєднанням західної та китайської музики: деякі музичні номери безпосередньо походять з пекінської опери, водночас більша частина музичного оформлення поєднує китайські мелодії та дисонансні ефекти сучасної західної музики. Це, відповідно, підштовхує й до хореографічної драматургії, яку зазвичай вирішують як гібрид китайського та західного танцю. Відштовхуючись від класичного західного балету, режисери-постановники зазвичай використовують хореографію та стилізовані жести пекінської опери. Слід зазначити, що балет «Підніміть червоний ліхтар», як і «Червоний жіночий загін», набули міжнародного визнання і наразі сприймаються як найбільш відомі візитівки китайської кінотеатральної культури.

Висновки. Через особливості китайської ментальності національний кінематограф найдовше зберігає генетичні зв'язки з театральним мистецтвом, водночас відбувається взаємовплив і взаємозбагачення кінотеатральної мови. Це доводять приклади сценічних адаптацій кінострічок.

«Кінофікація» театру в період культурної революції (1966-1976 рр.) була спричинена ідеологічними завданнями – пропагандою вдалих прикладів екранної культури в різних доступних формах. Тому перелік «взірцевих» революційних вистав був розширений через адаптацію кінофільмів, визнаних як стандарт ідеологічного наповнення та художньої якості. Аналіз фільму «Червоний загін жінок» доводить, що саме наявність в екранному тексті багатьох театральних елементів (специфічної для пекінської опери появи персонажів, драматургічного чергування масових і камерних сцен, насиченість музичними номерами, особлива метафорична лексика та візуальна символіка) робить його сприятливим для сценічної адаптації. Образність і художній світ кінострічки було вдало відображено і в балеті, і в музичній драмі в жанрі нової пекінської опери. Таким чином, у театральний «синтаксис» взірцевих революційних вистав увійшло багато елементів екранного мистецтва й сценічна мова була оновлена не лише за рахунок театральної адаптації сюжетів і образів.

Досвід кінотеатральної пластичності перших повосенних десятиліть вплинув на подальший роз-

виток китайського кіно та театру. Тож не випадково такий визнаний на міжнародному рівні шедевр, як ігровий фільм «Підніміть червоний ліхтар» режисера Чжана Імоу, перетворився на надзвичайно популярний балет, що не зникає з репертуару китайських і світових театрів. Притаманна стрічці прихована й очевидна театральність полегшили завдання сценічної адаптації, при цьому зберегли оригінальний художній зміст і символічну наповненість.

Підсумовуючи, можна вивести загальне спостереження, що є тенденційним для китайської культури: ігрове кіно, яке набуває ознак художньої досконалості, стає невичерпним джерелом реплікацій у різних мистецьких жанрах і формах. Це цілком узгоджується зі ставленням до китайських класичних творів, які продовжують існувати в незмінному вигляді і надихають сучасних митців на новації у втіленні позачасових тем національної культури.

Джерела та література

- Bai, D. (2012). Feminism in Revolutionary Model Ballets The White-Haired Girl and The Red Detachment of Women. In Ralph Croizier, Shentian Zheng, Scott Watson, and Richard King, eds., *Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966-1976*. Vancouver: University of British Columbia Press. Pp. 188-202.
- Dai, Q. (1993). Raised Eyebrows for Raise the Red Lantern. *Public Culture*. Duke University, (northern hemisphere); translated by Jeanne Tai. Volume 5. Issue 2. 336 p. doi:10.1215/08992363-5-2-333
- Denton, K.A. (2020). Maoist Propaganda: Mere Political Ideology or Vibrant Popular Culture? *The Beacon: Journal for Studying Ideologies and Mental Dimensions*. Pp.1-18.
- Deppman, H.-C. (2003) «Body, Space, and Power: Reading the Cultural Images of Concubines in the Works of Su Tong and Zhang Yimou». *Modern Chinese Literature and Culture*. Vol. 15, no. 2. Pp. 121-153.
- Eggert, B. (2021). Raise the Red Lantern. *Deep Focus Review*. Retrieved from: <https://deepfocusreview.com/definitives/raise-the-red-lantern/>
- Harris, K. (2010). Re-makes/Re-models: The Red Detachment of Women between Stage and Screen. *The Opera Quarterly*. Vol. 26. Issue 2-3, P. 31-342, <https://doi.org/10.1093/oq/kbq015>
- Hsiao, L. (2010). Dancing the Red Lantern: Zhang Yimou's Fusion of Western Ballet and Peking Opera. *Southeast Review of Asian Studies, University of North Carolina at Chapel Hill*. Vol. 32. Pp. 129-136.
- Li, Z. (2020). Female warriors: a reproduction of patriarchal narrative of Hua Mulan in The Red Detachment of Women (1972). *Media International Australia*, 176(1). Pp. 66-77. <https://doi.org/10.1177/1329878X20916955>
- Lu, S.H. (1997). «National Cinema, Cultural Critique, Transnational Capital: The Films of Zhang Yimou». *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender*. University of Hawaii Press. Pp. 105-137.
- McFarlane, B. (2006). Women Beware Women: Zhang Yimou's «Raise the Red Lantern». *Screen Education*. (42). Pp. 111-115.
- Mullis, E.C. (2017). Aesthetics, Ideology, and Ethics of Remembrance in Red Detachment of Women. *Dance Chronicle*. No 40. Pp. 53-73.
- Roberts, R. (2015). Reconfiguring Red: Class discourses in the new millennium TV adaptation of The Red Detachment of Women. *China Perspectives*. №2. Pp. 25-31. doi:10.4000/chinaperspectives.6698
- Sutton, D. (1994). Ritual, History and the Films of Zhang Yimou. *East-West Film Journal*. Pp. 29-42.
- Жэнь, Ш. (2014). «Образцовая революционная опера»: к проблеме специфики либретто. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. №169. С. 97-100.
- Садуль, Ж. (1957). *История кино*. Москва: Иностранная литература. 465 с.
- Торопцев, С.А (1979). *Очерк истории китайского кино 1895–1966*. Москва: Наука ГРВЛ. 232 с.
- Торопцев, С.А. (2008). «Международный бренд» китайского кино – режиссер Чжан Имоу. Москва: ИДВ РАН. 272 с.
- «Червоний жіночий загін» [«Hong se niang zi jun»], реж. Се Цзінь, 1961 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0472622/>
- «Підніміть червоний ліхтар» [«Da hong deng long gao gao gua»], реж. Чжан Імоу, 1991 р.. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0101640/>

References

- Bai, D. (2012). Feminism in Revolutionary Model Ballets The White-Haired Girl and The Red Detachment of Women. In Ralph Croizier, Shentian Zheng, Scott Watson, and Richard King, eds., *Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966-1976*. Vancouver: University of British Columbia Press. Pp. 188-202.
- Dai, Q. (1993). Raised Eyebrows for Raise the Red Lantern. *Public Culture*. Duke University, (northern hemisphere); translated by Jeanne Tai. Vol. 5, Issue 2. 336 p. doi:10.1215/08992363-5-2-333
- Denton, K.A. (2020). Maoist Propaganda: Mere Political Ideology or Vibrant Popular Culture? *The Beacon: Journal for Studying Ideologies and Mental Dimensions*. 1-18.
- Deppman, H.-C. (2003) «Body, Space, and Power: Reading the Cultural Images of Concubines in the Works of Su Tong and Zhang Yimou». *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 15. No. 2. Pp. 121-153.

- Eggert, B. (2021). Raise the Red Lantern. *Deep Focus Review*. Retrieved from: <https://deepfocusreview.com/definitives/raise-the-red-lantern/>
- Harris, K. (2010). Re-makes/Re-models: The Red Detachment of Women between Stage and Screen, *The Opera Quarterly*, Vol. 26. Issue 2-3. Pp. 316-342, <https://doi.org/10.1093/oq/kbq015>
- Hsiao, L. (2010). Dancing the Red Lantern: Zhang Yimou's Fusion of Western Ballet and Peking Opera. *Southeast Review of Asian Studies, University of North Carolina at Chapel Hill*. Vol. 32. Pp. 129-136.
- Li, Z. (2020). Female warriors: a reproduction of patriarchal narrative of Hua Mulan in *The Red Detachment of Women* (1972). *Media International Australia*, 176(1). Pp. 66-77. <https://doi.org/10.1177/1329878X20916955>
- Lu, S. H. (1997). «National Cinema, Cultural Critique, Transnational Capital: The Films of Zhang Yimou». *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender*: University of Hawaii Press. Pp. 105-137.
- McFarlane, B. (2006). Women Beware Women: Zhang Yimou's «Raise the Red Lantern». *Screen Education* (42). Pp. 111-115.
- Mullis, E.C. (2017). Aesthetics, Ideology, and Ethics of Remembrance in *Red Detachment of Women*. *Dance Chronicle*. No 40, 53-73.
- Roberts, R. (2015). Reconfiguring Red: Class discourses in the new millennium TV adaptation of *The Red Detachment of Women*. *China Perspectives*. №2. Pp. 25-31. doi:10.4000/chinaperspectives.6698
- Sutton, D. (1994). Ritual, History and the Films of Zhang Yimou. *East-West Film Journal*. Pp. 29-42.
- Zhen, Sh. (2014). «Obraztsovaya revolyutsionnaya opera»: k probleme spetsifiki libretto [«Exemplary revolutionary opera»: to the problem of the specifics of the libretto]. *Izvestiya RGPU them. A. I. Herzen*. No 169. Pp. 97-100. [in russian]
- Sadoul, J. (1957). *Istoriya kino* [Cinema history]. Moscow: Foreign Literature. 465 p. [in russian]
- Toroptsev, S.A. (1979). *Oчерк istorii kitayskogo kino 1895–1966*. [Outline of the history of Chinese cinema 1895–1966]. Moskva: Nauka. 232 p. [in russian]
- Toroptsev, S.A. (2008). «Mezhdunarodnyy brend kitayskogo kino – rezhisser Chzhan Imou». [The «International Brand» of Chinese cinema is directed by Zhang Yimou]. Moskva: IDV RAN. 272 p. [in russian]
- «The Red Detachment of Women» [«Hong se niang zi jun»], directed Jin Xie, 1961. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0472622/>
- «Raise the Red Lantern» [«Da hong deng long gao gao gua»], directed by Zhang Yimou, 1991. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0101640/>

Chang Jie

Cinematic plasticity of masterpieces of Chinese art («The Red Detachment of Women» by Xie Jin and «Raise the Red Lantern» by Zhang Yimou)

In this article we examined the problem of mutual influence of the art of theater and cinema. **The main objective** cinematic plasticity of masterpieces of Chinese art. **The purpose of the article** is to analyze the possibilities of adapting feature films for the theater stage using the examples of the films «The Red Detachment of Women» (director Xie Jin) and «Raise the Red Lantern» (director Zhang Yimou).

Keywords: feature film, theatricality, theatricalization, Chinese ballet, Peking Opera.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО



Ржевська Майя Юрївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри театрознавства.
Київський національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>

Maiia Rzhavska,
Doctor of Art Criticism hab., Professor, Professor at the
Department of Theater Studies. Kyiv National I.K. Karpenko-
Karyi University Theatre, Cinema and Television, Kyiv.

Романко Володимир Іванович,
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри
теорії музики. Національна музична академія України імені
П.І. Чайковського, Київ.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6957-4297>

Volodymyr Romanko,
Candidate of Art Criticism, Associate Professor. The
Department of Music Theory at the I.P. Tchaikovsky National
Music Academy of Ukraine, Kyiv.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У ФОРМАХ ПРЕЗЕНТАЦІЇ РОК-МУЗИКИ

Анотація. Розглянуто прояви інтермедіальності у контактах рок-музики й мистецтв, що мають візуальну природу. Охарактеризовано специфіку презентації образно-сміслових особливостей аудіозапису через зображення на обкладинці альбому, прагнення до розкриття у візуальних образах сутності музичних ідей. Висвітлено питання техніки виконання обкладинок альбомів, проаналізовано умови їх перетворення на самостійні арт-об'єкти. Проілюстровано механізми здійснення різнопланових музично-поетичних, музично-образотворчих, музично-театральних діалогів. Стверджується, що театралізація стала потужним засобом до створення нових синтезів у концертній практиці рок-музики.

Ключові слова: інтермедіальність, рок-музика, прог-рок, обкладинка альбому, концептуальний альбом, театралізація рок-концерту.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Процеси функціонування рок-музики в полі культури, специфічним чином унормовані відповідно до усталених принципів, демонструють закономірності, породжені тривалою мистецькою (як і бізнесовою) практикою. Поміж них особливий інтерес представляє апеляція музикантів до художніх сфер, що виходять за межі музичного мистецтва, маючи іншу природу. Такі інтермедіальні контакти потребують поглибленого осмислення.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Поняття «інтермедіальність», введене до наукового обігу австрійським вченим Оаге Хансеном-Льове

(Hansen-Löve, 1983), останнім часом дедалі частіше функціонує у працях представників різних галузей гуманітаристики.

Чи не найбільшу активність у висвітленні питань інтермедіальності в мистецтві виявляють літературознавці. Сучасні інтермедіальні студії літературних творів спираються на оновлений (і більш потужний) аналітичний інструментарій завдяки спрямованості на аналіз діалогічних міжмистецьких зв'язків. Наведемо за приклад дослідження Оксани Левицької, яка вдалася до характеристики інтермедіальних стратегій у біографічних романах про художників (Левицька, 2021). Предметом ува-

ги нерідко стають також інтермедіальні стосунки літератури й музики.

Музикознавство, що в силу специфіки свого предмету орієнтоване на численні форми й прояви взаємодії різних видів мистецтва, не лишилося осторонь нових можливостей у підходах до студіювання проблем музики в її зв'язках з широким колом явищ художньої культури. Зростання інтересу до інтермедіальності як мистецького (і методологічного) феномена демонструє змістовне наповнення останнього на даний момент, 133-го, випуску «Наукового вісника Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського», повністю присвяченого відповідній тематиці. Його упорядники особливо наголосили, що «на інтермедіальний підхід, запропонований у статтях збірника, можна поглянути й під ширшим, ніж музично-літературна перспектива, кутом зору взаємодії мистецтв – тож до праць, у яких резонує ідея інтермедіальності, додаються тексти про балет, анімацію, образотворчість», а також явища неакадемічної музики (Редя, Чекан, 2022, с. 7).

Увага до явищ популярної музики та узагальнення нових досліджень у цій сфері уможливили появу ґрунтовних енциклопедично-довідникових видань (Shuker, 2002). Значний обсяг важливих емпіричних даних знаходимо в численних працях про творчу діяльність різних рок-колективів, що вийшли друком упродовж останніх двох десятиліть (Romano, 2010; Smith, 2019).

Мета статті – висвітлити інтермедіальні аспекти взаємодії музично-поетичного доробку рок-музики та візуальних мистецьких практик. Аналітичне поле дослідження представлене переважно концептуальними альбомами прогресивного року (прог-року).

Виклад основного матеріалу. Взаємодія різних видів мистецтва в тих чи інших проявах (синтез мистецтв, можливість їх взаємного перекладу, опора на явище синестезії, екфрасис, візуалізація тощо) особливим чином актуалізується, урізноманітнюється та ускладнюється в естетичній ситуації постмодернізму в усій множинності його проявів. В умовах посилення інтегративних процесів всередині сучасної художньої культури механізми такого роду працюють як в сфері академічного мистецтва, так у мистецьких явищах неакадемічної природи. Найбільш детально дослідженою у сучасній науковій думці є інтертекстуальність, що «в широкому семіотичному сенсі постає як засіб маніфестації пам'яті культури в тексті» (Кремнева, 2017, с. 58).

Натомість при інтермедіальних контактах відбувається обмін інформацією між різними видами

мистецтва з її подальшим засвоєнням і опосередкованим відтворенням. При цьому забезпечується смислова взаємодія художнього тексту з іншими знаковими системами (символічними, іконічними та індексальними, згідно з класифікацією Чарльза Пірса), що відповідають специфіці тих чи інших мистецьких форм.

Рок-музика, що представлена переважно у пісенному та похідних від нього жанрах, природним чином спирається на синтез вербального й музичного начал. Водночас *рок-культура* як поле функціонування певного мистецького продукту вбирає в себе також елементи видів мистецтва, що так чи інакше пов'язані з візуальними проявами. Контакти з мистецтвами візуальної природи виникають при цьому найчастіше постфактум, коли роботу над музичним твором завершено, натомість актуалізується потреба презентації його слухачеві/глядачеві.

У системі явищ рок-культури інтермедіальність, пов'язана з візуальними образами, реалізується в двох головних площинах – зображеннях на обкладинках альбомів і театралізації концертів. Обидві мають безмежний художній потенціал, зважаючи на множинність підходів і технік у сучасній образотворчості та саму природу театральності. «Візуалізація в <...> театрі має широкий спектр можливостей зображення, узагальнення, сенс її безкінечний», – стверджують казахстанські дослідники (Байбекова, Халыков, Сингх, 2021, с. 86).

«Мистецтво обкладинки» («Cover art») є поняттям, що відображає сформовану впродовж кількох десятиліть художню сферу, пов'язану з доволі широким колом явищ: від оформлення книжки до музичного альбому (будь то вінілова платівка чи компакт-диск).

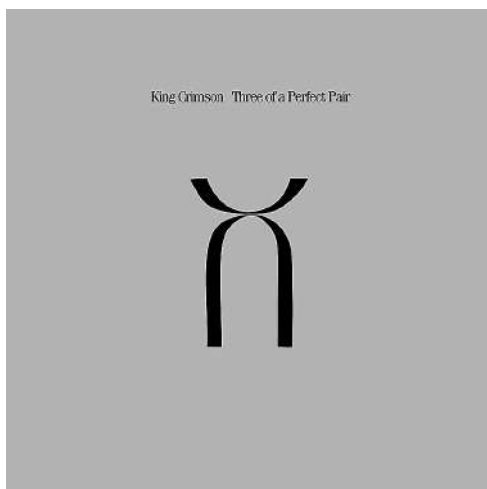
Механізм презентації аудіозапису через зображення на обкладинці альбому є універсальним незалежно від жанру або приналежності до певного художнього напрямку представленого музичного продукту. Він однаково діє і для невибагливих поп-пісеньок, і для складних за задумом і вишуканих за засобами його втілення композицій модерн-джазу або прогресив-року (прог-року). При цьому специфіка мистецької сфери, про яку тут ідеться, передбачає важливість рекламної функції зображення на конверті платівки¹.

Попри прикладну природу свого основного призначення, обкладинки альбомів у багатьох ви-

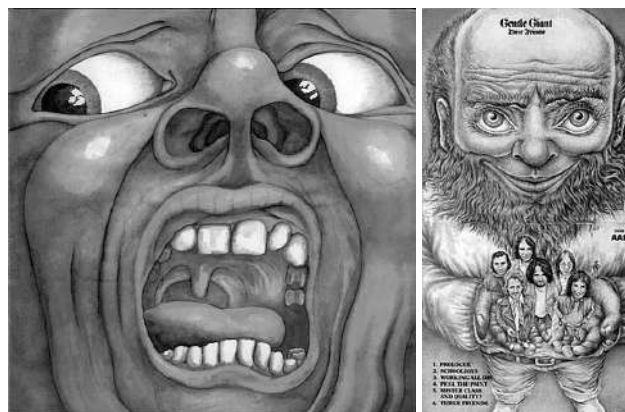
¹ Одна з новин на сайті BBC від 14 червня 2019 р. має дотепну назву «Обкладинка альбому: мистецтво продавати пісні» (<https://www.bbc.com/news/av/uk-northern-ireland-48634106>).

падках стають справжніми витворами мистецтва, даючи поживу для дискусій поміж знавців (як фахівців, так аматорів) і додатково розширюючи в такий спосіб інтермедіальне поле функціонування музичного продукту. Зрештою, вони здатні відокремлюватися від свого музичного першоджерела й набувати автономного статусу як самостійні мистецькі об'єкти (звісно ж, не втрачаючи зв'язків із контекстуальним полем свого походження).

Гарячі суперечки виникли, приміром, навколо сенсу обкладинки альбому гурту «King Crimson» із досить загадковою назвою «Three of a Perfect Pair». Це абстрактне зображення, що на фронтальному боці представлене двома синіми кривими на жовтому тлі (на звороті обкладинки до них додається ще одна, цього разу червона крива). Лідер гурту Роберт Фріпп (Robert Fripp), відповідаючи на запитання інтерв'юера, інтерпретував сенс зображення так само таємниче й багатозначно – як перехід від діади до тріади, від опозиції до примирення, від стосунків чоловіка й жінки до родини з дитиною, зрештою назвавши задум картини «презентацією примирення західного й східного християнства» (Smith, 2019).



Деякі зображення настільки виразно передають сутність того чи іншого музичного явища, що формують у публіки стійкі асоціації з діяльністю митця/творчого колективу в цілому, стають свого роду емблемами, хоч скільки б нових альбомів з іншими обкладинками ці артисти випустили у майбутньому. Саме так сприймається спотворене жахом обличчя людини, що розпачливо кричить, широко роззявивши рота (альбом «In the Court of the Crimson King» гурту «King Crimson»).



Образ доброго велетня прямо адресує до «Gentle Giant» (на розвороті обкладинки першого альбому він дбайливо тримає музикантів гурту на своїх долонях, в пізніших роботах його лагідне обличчя з'являється як фоновий малюнок).

Іноколи ж, навпаки, візуальний образ стає свого роду проміжним підсумком, чимось таким, що сформувалося в процесі тривалої концертної діяльності. Таким є флейтист, який грає, стоячи на одній нозі (друга підібгана). Саме так поведився на сцені фронтмен «Jethro Tull» Йен Андерсон (Ian Anderson). Його зображення на обкладинці альбому 1972 р. «Living in the Past», який узагальнював важливий етап діяльності колективу, було вміщено в барокову віньетку, що разом з його костюмом викликало прямі асоціації зі стилістикою музики гурту. Згодом знайдений образ експлуатувався на обкладинках альбомів 1976, 1977, 1985 рр. (у перших двох випадках – як контурний малюнок-алюзія, в останньому – як виразне портретне зображення музиканта на сцені).

Виконання обкладинки здійснюється у різних техніках – від репродукцій живописних або графічних робіт до фотографій та комп'ютерної графіки. При цьому дизайнери досить часто вдаються до нестандартних рішень. Наведемо кілька прикладів.

На надзвичайно складній у виробництві обкладинці першого альбому «The Velvet Underground», розробленій Енді Ворхолом, було зображено банан з наклеєною шкіркою, яку пропонувалося зняти,

аби подивитися, що всередині (як з'ясовувалося, це той самий банан, але іншого кольору).

Обкладинка п'ятого альбому «Gentle Giant» «In a Glass House» – негатив фотографії членів колективу з музичними інструментами в руках – виконана із застосуванням тривимірного (3D) ефекту, що досягався на конверті оригінальної вінілової платівки за допомогою друку на зовнішньому целофановому футлярі («оверлей»).

Ще більш радикальний оверлей – чорний непрозорий пакет – був використаний у дизайні конверта альбому «Wish You Were Here» гурту «Pink Floyd», що мало цілком визначений метафоричний сенс. Сторм Торгерсон (Storm Thorgerson), очільник дизайнерської студії «Hipgnosis», що займалася розробкою концепції обкладинки, розкрив важливі деталі творчого процесу. «Ми просто сидимо у звичайній кімнаті, слухаємо музику Floyd і розмовляємо. Ми обмінюємося думками, чи подобається нам музика. Або поетичний текст. Або про що насправді може бути альбом, навіть якщо Floyd цього не сказав або ще цього не знає» (Thorgerson, 2017). Так через рефлексію, рецептивні механізми, здійснення спроб розуміння глибинних шарів сенсу здійснюється переклад ідеї музично-поетичного твору мовою візуального.

У випадку «Wish You Were Here» дизайнери визначили як ключове поняття «відсутність», підпорядкувавши його візуальному розкриттю низку вміщених на конверті зображень, включаючи титульний бік обкладинки. На ньому зображено рукостискання двох чоловіків у ділових костюмах у перспективі вулиці безликих будівель (насправді – павільйонів студії Warner Bros). Буденна ситуація закріплення ділової угоди відтіняється несподіваною деталлю – костюм на одному з чоловіків горить, що, згідно з поясненнями дизайнерів, є «візуалізацією схильності людей залишатися емоційно замкненими (або відсутніми) з побоювання “згоріти”» (Thorgerson, 2017). Чорний зовнішній футляр платівки, що також працював на втілення концепції відсутності, мав бути знятий, що зрозуміли далеко не всі слухачі.

Самостійне значення, якого набувають народжені в полі музичного мистецтва візуальні об'єкти, виявляється у виданні низки альбомів (книжок) та проведенні художніх виставок, де представлені роботи цього жанру. Двісті п'ятдесят обкладинок блюзових альбомів 1950-60-х рр. вміщено до видання «The Blues: Album Cover Art» (1996), що стало результатом зусиль ентузіастів, журналіста Грема Марша і колекціонера Баррі Льюїса. Два видання (у 2005 і 2014 рр.) витримала книжка «1000

обкладинок платівок» («1000 Record Covers»), що вміщує експонати з приватної колекції Майкла Окса, які належать до періоду з 1960-х по 1990-ті рр.

У лондонській Галереї фотографів (The Photographers' Gallery) у квітні 2022 р. відбулася особлива виставка, на якій було представлено альбомом видатних представників світу джазу (приміром, Майлз Девіс), року («The Rolling Stones»), поп-музики (Дайана Росс). Двісті експонатів об'єднувало те, що всі представлені обкладинки альбомів були оформлені засобами фотографії. Одна з організаторок виставки, директорка галереї Бретт Роджерс, так пояснила мотиви проведення заходу: «Фотографія зіграла величезну роль в еволюції та привабливості обкладинок альбомів, а також у формуванні кар'єри й профілю фотографів, артистів та гуртів, тому <...> виставка, присвячена цьому виду мистецтва, давно назріла» (The art of the album cover, 2022). Стверджувалося, що обкладинки альбомів «дійсно демонструють обмін ідеями і талантами» (там само).

Цікавим є факт випуску в 2010 р. Королівською поштою серії марок із репродукціями обкладинок альбомів видатних британських рок-музикантів, що були названі ініціаторами проекту «одними з найбільш вражаючих графічних зображень сучасності» (Michaels, 2010).

Як бачимо, взаємодія двох начал – звукового (музичного) й візуального (графіка, живопис, фотографія, графічний дизайн) – утворюють специфічне інтермедіальне поле, що функціонує у напрямках творчого ствердження кожного з учасників мистецької комунікації.

Під час підготовки концертних турів на підтримку того чи іншого альбому до конвертів (обкладинок) додається продукція, що має виразний прикладний характер: програми туру, виконані відповідно до ретельно продуманого дизайну, постери, буклети, футболки з принтами тощо. Зображення з обкладинки, що задумане й може в ідеальному випадку виступати як арт-об'єкт, включається до рекламної кампанії.

Особливого значення мистецький рівень обкладинки набуває, коли йдеться про те, що утворює головний пласт творчого доробку прог-рок гуртів, так звані «концептуальні альбоми». Саме вони якнайпереконливіше підтверджують проміжне становище прог-року – між розважальною та академічною музикою з притаманною останній багатшаровістю смислів і досконалістю їх втілення. Цей різновид студійного альбому має риси типологічної подібності з академічними циклічними

ми жанрами, як-от ораторія або сюїта. Окремі його частини (треки) не є автономними – такими, що чергуються на платівці у довільному порядку: вони утворюють єдине ціле, спрямовані на розкриття загального задуму (концепції) та підпорядковані законам музичної драматургії. «Концептуальні альбоми <...> об'єднані за певним принципом – інструментальним, композиційним, розповідним чи ліричним. У такому вигляді альбом перетворився зі збірки різнорідних пісень на оповідний твір з єдиною темою, в якому окремі пісні переходять одна в одну», – читаємо в енциклопедичному словнику Роя Шукера «Популярна музична культура. Ключові концепти» (Shuker, 2002, с. 5).

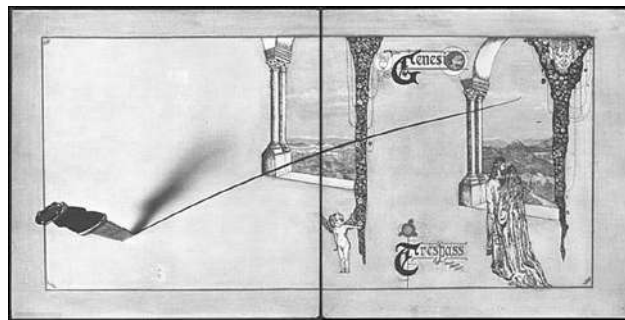
Розкриття у візуальних образах сутності музичних ідей, генерованих і втілених музикантами з високим рівнем загальної та професійної освіти (поміж учасників прог-рок гуртів багато хто є мультиінструменталістом та/або має академічну музичну підготовку), потребує участі талановитого й чуйного художника.

Різнопланові музично-поетичні, музично-образотворчі, музично-театральні діалоги виразно виявляються в творчій практиці прог-рок гурту «Genesis» так званої «золотої доби» існування колективу, з кінця 1960-х по 1975 р., коли одним з лідерів і фронтменом гурту був Пітер Гебріел (Peter Gabriel) (за його безпосередньої участі як автора слів і музики, вокаліста й інструменталіста було записано шість студійних альбомів). Спробуємо охарактеризувати механізми деяких із названих взаємодій.

1. *Багаторівнева взаємодія слова і музики у формуванні загальної концепції альбому чи окремих треків.* За умови, коли музична і літературна складові створюються паралельно, генеруються членами одного творчого колективу, усталена практика синтезу у вокально-інструментальних жанрах працює в особливий спосіб. Тож тут доречніше говорити про досить складні зв'язки, що реалізуються на тонких рівнях. Нам уже доводилося висвітлювати прояви впливів цілого масиву літературних джерел на образність третього альбому «Genesis» «Nursery Crime» (1971), що зокрема виявляються у грі слів у самій назві, численних алюзіях на жанр «nursery rhymes», іронічних апеляціях до давньогрецької міфології і літератури абсурду тощо, коли у багатшаровості смислів виникає щось подібне на ефект палімпсесту (Ржевська, Романко, 2022, с. 65-67). Подібні інтермедіальні зв'язки сфери «музика – література» так чи інакше виявляються в багатьох роботах гурту. Приміром, назва заголовної композиції альбому «Foxtrot» (1972), «Watcher

of the Skies», була інспірована першими рядками сонета Джона Кітса «При першому погляді на Гомера Чепмена» («Then felt I like some watcher of the skies / When a new planet swims into his ken»).

2. *Взаємодія художника і музикантів під час роботи над обкладинкою.* Обкладинка для «Trespass» від початку була створена художником Полом Вайтхедом (Paul Whitehead) у пасторальному дусі, що відповідав настрою більшості пісень. Різким змістовим дисонансом стала композиція «The Knife», введена до альбому пізніше. Однак художник відмовився відкоригувати свій задум, а просто розрізав полотно ножом (Romano, 2010, 72). Результат був сфотографований і задовольнив усіх учасників комунікації: виявилось, що грубий розріз і ніж, що стирчить з виконаного в дусі ар-нуво полотна з його вишуканими орнаментами й загальною плавністю ліній, по-особливому висвітлює головний конфлікт, закладений в оновленій концепції альбому.



3. *Результат роботи художника над обкладинкою як поштовх для цілком нового способу існування колективу на сцені.*

Одним із центральних в оформленні конверта четвертого студійного альбому гурту став образ жінки з лисячою головою в червоній сукні. Він співвідносився із назвою альбому – «Foxtrot» – у складно опосередкований спосіб. Пол Вайтхед згадував, що при пошуку мистецького рішення поміж інших асоціацій спрацювала згадка про американське сленгове визначення привабливої жінки – «фоху». Згодом візуальний образ з обкладинки набув нової якості, ставши частиною шоу: на одному з концертів Гебріел вийшов на сцену в червоній сукні своєї дружини й масці у вигляді голови лисиці. Зауважимо, що при цьому виконувалася композиція «The Musical Box» з попереднього альбому гурту, і костюм зовсім не відповідав її змісту. Проте спрацював ефект несподіванки; резонанс, який мав цей експеримент, був настільки потужним, що дав поштовх для пошуку нових сценічних ефектів.

4. *Театралізація концерту із застосуванням масок і костюмів як постійна практика.* Одного разу знайдений і апробований прийом, що забезпечив надання додаткової, позамузичної виразності центральному музично-поетичному образу, був упроваджений у постійну практику. Згодом критики писатимуть про «шокуючу театральність», «сюрреалістичну театральність» «майстра маскування» Гебріела, що виразно виявлялася впродовж останніх років його роботи в «Genesis». Образ жінки з лисячою головою в «The Musical Box», композиції, що включалася до кожної концертної програми, невдовзі замінила маска старого чоловіка (пряма ілюстрація сюжету пісні, де відбувається раптове, несподіване й шокуєче перетворення маленького хлопчика на жахливого старигана).



У «*Watcher of the Skies*» Гебріел виходив на сцену в блискучій накидці, із закріпленими на голові крилами летючої миші, зі складним гримом, що за допомогою флуоресцентної фарби змінював його обличчя до невпізнанності. Впродовж звучання на сцені «*Supper's Ready*» (трек у запису триває двадцять три хвилини) фронтмен приміряв на себе кілька різних образів відповідно до семи контрастних частин композиції. У їх числі – костюм квітки

для розповіді про долю нещасного Нарциса з давньогрецького міфу.



Театралізація концертів стала важливим полем реалізації інтермедіальних контактів, суттєво збагатила мистецький простір. «Genesis та їх член-засновник/вокаліст Пітер Гебріел (Пітер Габріель) спрямували поп-музику в більш складне річище. І разом з цим принесли відчуття театру, якого до цього моменту за великим рахунком майже не було. Поєднання музичної віртуозності й сюрреалістичної сценічної майстерності Пітера Гебріела означувало новий і сповнений пригод період на початку 1970-х», – стверджує відомий американський музикант, власник величезного архіву фоно- і відеозаписів (від 1890-х рр.), експерт у сфері художньої культури Гордон Скін (Skene). Ретельно виважений задум дістає театральне втілення, набуває сценічної природи: «*Taking the cerebral and making it the theatrical*» (Skene).

Відмінний від представленого у прог-року змістовий полюс у театралізації рок-концерту продемонстрований у виступах Еліса Купера (Alice Cooper), який став одним з фундаторів особливого типу презентації музичного доробку – так званого «шок-року» з його установкою на епатаж, застосуванням вражаючих спецефектів, орієнтацією на естетику фільмів жаху тощо. Подібні тенденції, зауважимо, формувалися й розгорталися також в інших мистецьких сферах, зокрема у практиках contemporary art, що дає змогу говорити про існування своєрідних зв'язків між ними. Скажімо, маніпулювання опудалами тварин під час концертів Еліса Купера породжує (попри всі смислові розбіжності) прямі асоціації із серією робіт Дем'єна Герста під назвою «*Natural History*» (трупі тварин, поміщені у розчин формаліну).

Постать Еліса Купера розцінив як гідний об'єкт (тло, декорацію) для свого чергового перформансу великий Сальвадор Далі, який у 1973 р. звернувся до музиканта з пропозицією про зустріч. Результатом двотижневого неперервного спілкування стала поява нового арт-об'єкта – «Першого

циліндричного хромоголограмного портрета мозку Еліса Купера», а також кількох подвійних фотопортретів митців, які на перший погляд належали до двох протилежних світів – елітарного й масового мистецтва, а насправді були об'єднані спільним прагненням вражати.



Висновки.

Діалоги між рок-музикою та мистецтвом, що має візуальну природу, реалізовані на практиці як інтермедіальний механізм (візуальна презентація аудіозапису, театралізація у презентації мистецького продукту в концертних турах), стали важливим чинником існування рок-культури як складової сучасного соціокультурного простору в усій множинності його проявів. Додатковий пласт візуальних матеріалів виник як свого роду «побічний продукт», породжений новітніми засобами фіксації сценічних подій (фотографія, відеозапис). Величезна кількість фото- і відеоматеріалів з різних концертів, збережених і поширених завдяки сучасним інформаційним технологіям як професіоналами, так і колекціонерами-ентузіастами, утворює потужний масив джерел, що потребують аналізу та поглибленого осмислення. Однак уже зараз можна стверджувати, що інтермедіальні зв'язки між музичними та позамузичними мистецькими явищами у сфері неакадемічної (популярної) музики свідчать про укоріненість найкращих їх зразків у сучасному культурному полі в його теперішніх конфігураціях, можливість їх функціонування як складової пам'яті культури.

Джерела та література

Байбекова, Н.А., Халыков, К.З., Сингх, М. (2021). Об-разные составляющие целостности в сценографии и кинодизайне: феномены, понятия, критерии. *Central Asian Journal of Art Studies*, 6 (1). С. 85-106.

Примітка: Усі використані ілюстрації запозичені з відкритих джерел.

Кремнева, А.В. (2017). Интертекстуальность, интердискурсивность, интермедиальность: точки соприкосновения. *Филология и человек*, № 2. С. 57-71.

Левицька, О. (2021). Інтермедіальні стратегії у біографічних романах про художників (на матеріалі біографічних творів В. Домонтовича про Вінсента ван Гога та Ральфа Дутлі про Хаїма Сутіна). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, № 18. С. 41-47.

Редя, В., Чекан, Ю. (2022). Від упорядників. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, № 133. С. 7.

Ржевська, М., Романко, В. (2022). Рецепція текстів культури в концептуальних альбомах прогресив-року. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, № 133. С. 59-70.

Cover art strikes a chord. April 23, 1999. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/326162.stm>

Hansen-Löve, A.A. (1983). Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst Am Beispiel der russischen Moderne. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / hg. von W. Schmid und W.D. Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11)*. Wien. S. 291-360.

Jones, Josh (2020). *When Salvador Dali Met Alice Cooper & Turned Him into a Hologram: The Meeting of Two Kings of Camp* (1973). August 14th. <https://www.openculture.com/2020/08/when-salvador-dali-met-alice-cooper-turned-him-into-a-hologram.html>

Michaels, S. (2010). *Coldplay album gets stamp of approval from Royal Mail*. 8 Jan. <https://www.theguardian.com/music/2010/jan/08/coldplay-album-stamp-approval>

Romano, W. (2010). *Mountains Come Out of the Sky: The Illustrated History of Prog Rock*. Backbeat Books. 246 p.

Shuker, R. (2002). *Popular Music Culture: The Key Concepts*. 2nd ed. Routledge. 390 p. (XXIV, 366).

Skene, Gordon. *Genesis In Concert 1972* <https://pastdaily.com/2022/10/02/genesis-in-concert-1972-past-daily-soundbooth/>

Skene, Gordon. *Genesis – Live In Montreal – 1974* <https://pastdaily.com/2018/02/17/genesis-live-montreal-1974-past-daily/>

Smith, S. (2019). *In The Court of King Crimson: An Observation over 50 Years*. Panegyric Publishing; Classic Edition. 608 p.

The art of the album cover. 22 April 2022. <https://www.bbc.com/news/in-pictures-60755359>

Thorgerson, S; Curzon, P. (2017). *Mind Over Matter: The Images of Pink Floyd*. Omnibus Press. 294 p.

References

Baybekova, N.A., Halyikov, K.Z., Singh, M. (2021). *Obraznye sostavlyayushchie tselostnosti v stsenografii i kinodizayne: fenomenyi, ponyatiya, kriterii* [Vivid con-

- stituents of integrity in scenography and cinema design : the phenomena, concepts, criteria]. *Central Asian Journal of Art Studies*, 6 (1). S. 85-106.
- Kremneva, A.V. (2017). Intertekstualnost, interdiskursivnost, intermedialnost: tochki soprikosnoveniya [Intertextuality, interdiscursivity, intermediality: points of contiguity]. *Pfilologiya i chelovek*, № 2. S. 57-71. [in russian]
- Levytska, O. (2021). Intermedialni stratehii u biohrafichnykh romanakh pro khudozhnykiv (na materialy biohrafichnykh tvoriv V. Domontovycha pro Vinsenta van Hoha ta Ralfa Dutli pro Khaima Sutina) [Intermediality strategy in biographic novels about artists...]. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii*, № 18. S. 41-47. [in Ukrainian]
- Redia, V., Chekan, Yu. (2022). Vid uporiadnykiv [From managers]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, № 133. S. 7. [in Ukrainian]
- Rzhevskaya, M., Romanko, V. (2022). Retseptsiia tekstiv kultury v kontseptualnykh albomakh prohresyv-roku [Reception of texts of culture in conceptual albums of progressive rock]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, № 133. S. 59-70. [in Ukrainian]
- Cover art strikes a chord. April 23, 1999. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/326162.stm>
- Hansen-Löve, A.A. (1983). Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst Am Beispiel der russischen Moderne. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* / hg. von W. Schmid und W.D. Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). Wien. S. 291-360.
- Jones, Josh (2020). *When Salvador Dali Met Alice Cooper & Turned Him into a Hologram: The Meeting of Two Kings of Camp* (1973). August 14th. <https://www.openculture.com/2020/08/when-salvador-dali-met-alice-cooper-turned-him-into-a-hologram.html>
- Michaels, S. (2010). *Coldplay album gets stamp of approval from Royal Mail*. 8 Jan. <https://www.theguardian.com/music/2010/jan/08/coldplay-album-stamp-approval>
- Romano, W. (2010). *Mountains Come Out of the Sky: The Illustrated History of Prog Rock*. Backbeat Books. 246 p.
- Shuker, R. (2002). *Popular Music Culture: The Key Concepts*. 2nd ed. Routledge. 390 p. (XXIV, 366).
- Skene, Gordon. *Genesis In Concert 1972* <https://pastdaily.com/2022/10/02/genesis-in-concert-1972-past-daily-soundbooth/>
- Skene, Gordon. *Genesis – Live In Montreal – 1974* <https://pastdaily.com/2018/02/17/genesis-live-montreal-1974-past-daily/>
- Smith, S. (2019). *In The Court of King Crimson: An Observation over 50 Years*. Panegyric Publishing; Classic Edition. 608 p.
- The art of the album cover*. 22 April 2022. <https://www.bbc.com/news/in-pictures-60755359>
- Thorgerson, S; Curzon, P. (2017). *Mind Over Matter: The Images of Pink Floyd*. Omnibus Press. 294 p.

Maiia Rzhevskaya, Volodymyr Romanko

Intermediality in the Forms of Presentation of Rock Music

Abstract. Manifestations of intermediality in contacts between rock music and visual arts are considered. The specifics of the presentation of figurative and semantic features of the audio recording through the image on the album cover, the desire to reveal the essence of musical ideas in visual images are characterized. The issue of the technique of making album covers is highlighted, the conditions of their transformation into independent art objects are analyzed. Mechanisms of various musical-poetic, musical-visual, musical-theatrical dialogues are illustrated. It is argued that theatricalization has become a powerful tool for creating new syntheses in the concert practice of rock music.

Keywords: intermediality, rock music, prog-rock, album cover, concept album, theatricalization of a rock concert.

Кочержук Денис Васильович,
доцент кафедри музичного мистецтва.
Навчально-науковий інститут театрального та
музичного мистецтва Приватного закладу вищої
освіти «Київський міжнародний університет»,
Київ

Denys Kocherzhuk,
Associate Professor of the Department of musical art.
Educational and Scientific Institute of Theater and
Music Art Private institution of higher education
«Kyiv International University». Kyiv

ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО В НЕЗАЛЕЖНІЙ УКРАЇНІ: СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ В ХХІ СТОЛІТТІ

Анотація. Розглянуто особливості становлення естрадного мистецтва в період Незалежності України (дослідження активного розвитку естрадного музичного мистецтва розкрито в етапі від 2010 року ХХІ ст. – по теперішній час). Визначено головні передумови, що суттєво вплинули на формування україномовного контенту в музичному суспільстві. Надано загальну характеристику основних періодів появи тотальної українізації у мистецькому просторі. Проаналізовано творчу діяльність видатних українських митців (композиторів і виконавців) у зародженні нових та сучасних формотворчих концепцій відображення українських музичних творів.

Ключові слова: Україна, Незалежність, естрадне мистецтво, фольклор, мистецький простір, музичний твір, звукозапис.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Українське естрадне мистецтво має свою довготривалу історію ще до початку проголошення повноцінної Незалежності. Вокальна майстерність митців української естради поступово та впевнено набирала обертів серед суспільства, формувала загальнонаціональні та культурні цінності й надбання. Проте обізнаність українського слухача та швидке зростання всесвітнього інтернет-контенту створює певні перепони у просуванні української музичної культури. Слухач орієнтується переважно на музичні твори країн Заходу, таким чином втрачаючи орієнтир в мистецтві естрадного співу серед вітчизняних виконавців. До української музичної культури сьогодення артисти докладають багато зусиль, щоб привернути увагу глядачів і слухачів, зацікавити їх новими етнічними звуками у поєднанні з естрадним жанром, який би конкурував з творами іноземних артистів.

Основи масової цифровізації музичного мистецтва у ХХІ ст., а особливо це спостерігалось у

2010 році, спровокувало появу нових творчих імен, які активно пропагували українську музику та національно-свідомі традиції етнічного мистецтва. Зокрема, це музичні колективи та гурти, що стали основоположниками популярного естрадного мистецтва, які споріднили автентичну національну образотворчість із засобами електронного музичного електроінструментарію. Проте є українські музичні колективи («Даха Браха», «Океан Ельзи», «ВВ» та ін.), що не змінювали свого прагматичного вектора у розвитку української популярної пісні та зумовили, на основі авторських музичних творів, виховання нової плеяди артистів, які стали на захист популяризації україномовних та патріотичних творів.

Нині українське вокальне мистецтво представлене не лише в практичній діяльності артистів, але й цій проблематиці присвячено чимало наукових праць і спостережень, що проникають у соціокультурні чинники формування традиційної свідомості населення. Всі ці праці визначають квінтесенції та

переваги української музичної культури на світовій арені, а також зосереджують увагу на популяризації національного вокального мистецтва та його дослідженні серед українських музикознавців.

Актуальність даної проблеми полягає у розкритті значення національної свідомості та формуванні україномовного музичного контенту серед слухачів, донесенні творчої ідеї композитора та виконавця до українського суспільства, популяризації української пісні та її жанрових особливостей, визначення стилів і комбінацій у творчості українських виконавців. Окрім зазначеної концепції, стаття ознаменує позиції щодо постійного та зацікавленого дослідження визначених патріотично-культурних положень серед науковців у галузі музикознавчих і мистецтвознавчих систем майбутнього.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Українське естрадне мистецтво за період Незалежності України перебуває в стані бурхливого й насиченого розвитку, що потребує постійного вивчення та аналізу серед музикознавців і культурологів. З кожним роком зростає кількість україномовного музичного контенту, на теренах сцени з'являється нова плеяда молодих артистів-вокалістів, збільшуються вимоги до націоналізації української культури та просування її у широкі версти населення. Зокрема, в Україні створено достатньо фундаментальну платформу серед наукових досліджень, що стосуються виключно галузі естрадного вокалу в площині мас-медіа простору. Пропонуємо розглянути враховані наукові праці у нашому дослідженні докладніше.

Систематичні матеріали, присвячені розвитку українського естрадного мистецтва, активно розпочали свою прагматичну діяльність у період 2010 років XXI ст. Значна кількість митців почали активно працювати не лише в межах вокально-виконавської творчості, а й у процесі формування наукового осмислення української культурології. Вагомими науковими доробками формування та аналізу української естради є праці: М. Барановської М. (Барановська, 2013), Клещової О. (Клещова, 2021), Тормахової В. (Тормахова, 2014) тощо. Спеціалісти здійснили екскурс в історіографію щодо формування української популярної музики, аналізу синтезу поєднання поп-культури та українського фольклору, тенденції розвитку та трансформації українського естрадного мистецтва у період 2010–2022-х рр. XXI ст.; зорієнтували фахівців музичного мистецтва на формуванні інтонаційних складових української пісенної естради тощо. Проте в їх наукових дослідженнях не розкрито

детальна концепція щодо ґрунтовності визначення розвитку української національної пісенності в період 2010–2022 рр. XXI ст. Автори наголошують лише на окремих ідеях щодо зміни форми музичного матеріалу, з доповненням фольклорних традицій. Зокрема, Барановська М. (Барановська, 2013) досліджує та описує загальні теорії розвитку естрадно-вокальної музики періоду XX–XXI ст., однак її наукові праці не висвітлюють основні моделі створення етнокультурної діяльності у популярних піснях. Музикознавець Клещова О. (Клещова, 2013; Клещова, 2013), визначає характеристики щодо пропагування мовностилістичних особливостей українських колективів, звертаючи увагу на фонетичний аспект генерування культури мови. Мистецтвознавець Тормахова В. (Тормахова, 2014) здебільшого заглиблюється в екскурс історіографічної політики розвитку української музичної культури, а новочасні форми та періоди творчості українських гуртів XXI століття – розглянуті поверхнево.

Окрім вищезгаданих трактатів, що є вагомими внеском для нашої науково-творчої проблематики, аналіз українського естрадного мистецтва в процесі шоу-бізнесової діяльності та роботи видатних продюсерів як певного мультикультурного та візуального синтезу було здійснено в працях Плахотнюк В. (Плахотнюк, 2014), Горенко Л. (Горенко, 2020), Корнієнко В. (Корнієнко, 2014) та ін. Проте озвучені творчі практики згаданих науковців є лише підкріплюючим фактором щодо формування професійної музичної культури України як засобу комерційної діяльності, яка має вектор підприємницького аксіологічного характеру. В нашому випадку нам потрібно поглиблено розглянути, які чинники вплинули на прискорений розвиток українського естрадно-вокального та інструментального мистецтва та які передумови породження стали на їх заснування шляху.

Мета статті – дослідити стан формування українського естрадного мистецтва в період Незалежності України, починаючи з кінця XX століття по теперішній час.

Виклад основного матеріалу. Сучасні мистецтвознавці відзначають, що музикознавчу картину сьогодення можна описати, виходячи з ідеології щодо відродження української пісні як на території Незалежної України, так і поза межами нашого краю. Загалом, естрадна музика відноситься до ряду помітних явищ музичної культури. Під значенням «естрада» заковані такі жанри та напрями вокально-виконавської діяльності, як: джаз, рок, поп, хауз, фанк тощо. Зокрема, мається на

увазі, що це той вид музики, який впливає на свідомість слухача у період концертно-стенографічної діяльності, разом зі спецефектами на сцені або в період показу музичного відео.

Нині національна свідомість українських артистів-вокалістів обумовлена відродженням державної культури. Таким чином, композиції, що створені органічним музично-етнічним злиттям, обумовлюють виникнення нових форм звучання та типологізацію їх зв'язку з національно-культурною спадщиною: виконання народних (фольклорних) музичних творів у сучасній естрадній обробці, поєднання традиційної української манери співу з європейськими звуковими компонентами, привертання уваги слухачів до відродження етнографічних традицій та обрядів, створення оригінальних звучань і своєрідних мелодик, що уособлюють у собі код культурної нації та української самосвідомості.

За науковими спостереженнями В. Тормахової, фольклорні традиції у сучасній естраді містять у собі декілька варіантів цитування, зокрема – це значення вербального тексту, топонімів народної пісні в інструментальному супроводі, сутність народного мелосу в сучасній естраді, авторське аранжування тощо (Тормахова, 2014, с. 58). Тобто авторка наголошує на тому, що українська естрадна пісня, для збереження культурного коду нації, має використати композиційні корені фольклорних традицій, зобов'язатися компонуванням народного музичного різнобарв'я у суспільстві та культурологічній системі українського товариства, а інакше – це створення іноземного та чужорідного матеріалу з позицією копіювання у інших виконавських колективів їх музичного продукту.

Фольклор – це явище не лише музичне, а ще й основа релігійної обрядовості, фундамент і головний чинник розвитку соціуму (Тормахова, 2014, с. 166). Тут автор акцентує увагу на тому, що саме традиції народного співу породили сучасні форми музики у естрадних виконавців, поєднали давні звичаї та форми автентичного співу з популярною музикою. Однак це не є завжди правильним концептом і має певні заперечувальні форми, одна з яких – поява пришвидшеного розвитку аудіовізуальної продукції та розширення контенту інтернет-джерел і платформ серед соціальних верств населення. Зокрема, щоб зрозуміти основні парадигми розвитку національної поп-культури, наведемо тактичні приклади колективів, що наразі існують на українській музичній сцені. Це гурти: Бумбокс, Даха Браха, Океан Ельзи, Alina Pash, Go-A, Kalush Orchestra, Onuka та ін. Перед аналізом їх творчої

діяльності, наголосимо, що естрадний вокал має достатньо широкий діапазон виражальних засобів, тобто в цій ланці наявний найширший спектр електронних звуків, що плідно використовується у багатьох стильових напрямках.

Колектив «Бумбокс» – популярний музичний гурт, що здійснив прорив у мистецькій галузі українського суспільства, поєднавши орнаментіку української музики та стильової сполуки речитативу (реп-культура). Гурт постійно перебуває у пошукові та апробаціях власних творів, імітує, зображує, імпровізує та komponує нові форми й елементи вокально-виконавської техніки. Зокрема, це твори, в яких поєднано український фольклор, популярну пісню, образну лексику трансформованих україномовних прислів'їв, сленгу та власних українських назв (Клещова, Дреєва, 2013, с. 125). Численне використання україномовних зворотів, зокрема «Клуні чернявий», «луївішки», «дають – бери, б'ють – тікай», задає певний настрій соціуму й провадить головну ідею музичних творів. Тобто трансформовані слова покращують передачу емоційного характеру та відображають стан потенційної проблеми в українському суспільстві (Клещова, Дреєва, 2013, с. 126-127). За свою історію існування колектив «Бумбокс» створив музичні композиції, в яких чітко виражені емоції кохання, патріотизм і проблематика українського суспільства в позиціях міжнародної діяльності. Музичні пісні гурту пропонують вирішення цих проблем у нескінченних україномовних зворотах, таким чином популяризуючи українську культуру та її музикознавчі етнічні джерела.

Першим яскравим представником фольклорних та естрадних традицій, у часи Незалежності України, є музичний гурт «Даха Браха», який зосереджує увагу слухачів до своєї творчості стилем «етнохаус», тобто хаотичним поєднанням різних етнічних джерел. Виконавці колективу класифікують своє автентичне мистецтво як засіб поєднання етнофольклорних традицій України та форм синкретичних дій танцювального жанру. За словами М. Галаневича, учасники колективу свідомо прагнуть не лише відродити український народний мелос, а й збудувати нові концепції утворення синестезії між сучасною естрадою та етномузикологією (Тормахова, 2016, с. 91; Закидали шапками..., 2013). Тобто головною ідейною формою колективу є національний український колорит у поєднанні зі стилями хаус, транс, джаз, соул (Тормахова, 2016, с. 91). Однак, окрім наукових позиції щодо традиційної культури розвитку української пісні гуртом «Даха Браха», ми можемо констатувати

той факт, що учасники колективу мають напрям патріотичного розвитку національного українського мистецтва та ознайомлення світової публіки із культурними традиціями нашого краю.

Яскравими представником мовностилістичних особливостей української культури у своїй творчості є рок-гурт «Океан Ельзи». Соліст колективу Святослав Вакарчук, один із найперших в мистецькому суспільстві, запатентував у своїй творчості концепцію того, що пісня – це є життя-енергія в українській громаді, яка синтезує в собі мовні звороти на кожному історичному етапі формування культури. Зокрема, мовний аспект у творах передає знання лексикології з покоління в покоління, репрезентує духовно-культурний рівень нації, формує загальні принципи використання мовних зворотів і сленгів, що запозичені та укорінені в українській культурі, тощо. Таким чином, пісні рок-колективу «Океан Ельзи» увібрали в себе найкращі мовні традиції, перейняли їх чистоту та зберегли своє мистецько-естетичне значення для культурного фонду України у XXI столітті (Клещова, 2013, с. 122-123).

Гурти: «Бумбокс», «Даха Браха» та «Океан Ельзи» надали поштовх до майбутньої стилізації творів українського мистецтва, продукуючи при цьому славнозвісні та відомі україномовні звороти, автентичні й смисло-стильові фразування, сенсорику української народної пісні в культурі естрадного мистецтва. Це колективи, що розпочали відлік часу для майбутнього українського пісенного мистецтва, показавши молодому музичному поколінню яскравий приклад для формування патріотичного музикознавчого та мистецтвознавчого контенту.

На теренах українського шоу-бізнесу, починаючи з 2010-2012 року XXI століття, активно кристалізується використання української пісні та поява нових музичних колективів і солістів, які привернули увагу як українського глядача, так і західноєвропейських слухачів.

Alina Pash (Alina Pash – Тіні Забутих Предків, 2022), Go-A (Клещова, 2021, с. 77-87), Kalush Orchestra (Морі, 2022), Onuka (Цюряк, 2021, с. 181-184) та інші виконавці автентичної української естради, у поєднанні з елементами танцювальної музики, стали яскравими представниками української культури XXI століття. Зокрема, у популяризації їх контенту значну роль відіграли такі Всеукраїнські музичні фестивалі української пісні та національної культури, як Atlas Weekend, Гогольfest, Західфест, Країна Мрій, Пісенний Спас тощо. Завдячуючи розвитку Міжнародних і масових мистецьких

заходів-фестивалів в Україні, суспільство дедалі поглибленіше дізнається про нові музичні стилі та форми, спостерігає за відродженням ідей та культури, з'ясовує для себе принципово новий напрям у музиці та колоритові використання стилізації творчого задуму.

Наразі ці колективи досить молоді в українському суспільстві, але точно знають свою мистецьку ідею та плідно посіли своє вагоме місце в українському соціумі. Вони перебувають на правильному напрямкові у популяризації свого музичного контенту, знайшовши та зацікавивши глядачів новими ідеологічними системами. Втім, поки що немає достатніх наукових обґрунтувань їх творчих досягнень серед музикознавців, що ускладнює проблему дослідження розвитку української музичної пісні в період 2010–2022 рр. XXI ст.

Alina Pash – молода артистка, яка розпочала свою кар'єру у 2012 році, поєднавши у своїй музиці такі жанри, як електронна музики, хіп-хоп, поп та етно. Її музичні твори активно пройняті культурою західного регіону України, зокрема народною автентикою етнокультури. «Тіні забутих предків» – один із творів, що був представлений на розсуд українській публіці на пісенному національному відборі «Євробачення-2022» (Alina Pash – Тіні Забутих Предків, 2022). У цій пісні виконавиця поєднала дві мови, зокрема: українську та англійську. Проте наспіви в тексті іноземною (англійською) мовою виконувалися в межах фольклорних традицій народного співу Карпатського регіону з використанням горлового призвуку, нібито клич про допомогу, біль і втрату. Взагалі, українська музична спадщина виконавиці налічує три музичних альбоми, різними мовами. Проте всі її твори пронизані етнофольклорними традиціями, що змішані та поєднані з культурами Європи та США.

Go-A – український етнофольклорний гурт, що був заснований у 2012 році. Колектив вибрав собі напрям співпраці з українськими текстами винятково у двох музичних жанрах, зокрема: фолк-електроніка та фолк-рок. Фолк-електроніка, або інша назва електрофолк, — це жанр у музичному мистецтві, що формує та komponує різні елементи народної музики та електроніки воедино й, зокрема, містять у фактурі творів активне використання акустичних інструментів (струнних інструментів) та елементи стилю «хіп-хоп», електронні й танцювальні ритми (Клещова, 2021, с. 82). «GO-A» поєднав у своєму мистецтві український автентичний вокал, сучасні танцювальні біти, африканські барабани, гітарний драйв тощо. Гурт активно захопився пошуком і втіленням ідей щодо використання музичних ін-

струментів з різних кутків планети, міксуючи в своїх піснях електронну музику зі звуками сопілки, австралійського диджериду та африканських барабанів.

Kalush Orchestra – український музичний гурт, що був заснований на Прикарпатті у 2019 році. Основні жанри, в яких працює колектив: реп та хіп-хоп, а основний акцент у творчості зосереджений на фольклорних традиціях і прикарпатських мотивах, в основу яких закладено українську автентичність. В 2022 році гурт виборов право представляти Україну на Євробаченні-2022 (Морі, 2022). Вже вдруге український музичний твір був представлений на глядацькій арені для світової публіки (вперше це зробила переможниця Євробачення 2004 року – співачка Руслана Лижичко з композицією «Дикі танці»). Пронизані мотивами Калушського регіону, словами та мелодіями прикарпатської культури, Kalush Orchestra виборов перемогу у пісенному конкурсі. Наразі це є доказовим прикладом того, що українська пісня стала міцно триматися у площині світової культури завдяки своїй мелодійності, милозвучності та традиціям народних лейтмотивів. Українська музика – це принципово новий формат звучання естрадних творів, це поєднання нових форм і жанрів у мистецькій галузі, це відродження забутої фактури українського мелосу.

Опика – етнорок (фолкрок) гурт, що запозичується використанням рокестетики у національній культурі. Фолкрок достатньо оптимально використовує риси, притаманні народній музиці, зокрема її інструментарій та манеру виконання, проте відрізняється агресивнішим характером й підвищеною енергійністю, що характерні для електронних інструментів рокжанру (Цюряк, 2021, с. 181-184). Аналіз українського простору у творчості колективу «Опика» констатує факт того, що пісні колективу здебільшого спрямовані у напрям фолкрок. Тобто це пропаганда «чистої» української автентичності, фольклорних мотивів, що є уособленнями для багатьох роквиконавців та манери їх виконання.

Естрадне мистецтво України з 2012 року розпочало активну фазу відродження українського музичного контенту серед громадян країни. З року в рік зростає кількість українських музичних творів, виникають нові мелодії та жанрова стилізація пісень. Проте поки що недостатньо чітко розвинений культ відродження української музичної пісенності, зокрема, це стосується не лише соціуму, науковців та митців, а й на державному рівні не створено підтримку для розвитку українського музичного мистецтва. Сучасний мистецтвознавець В. Б. Матушенко у своєму науковому доробку під

назвою «Завдання та особливості сучасного естрадного мистецтва» виділяє основні принципи особливості естрадного мистецтва України, зокрема зосереджуючи увагу на таких підпунктах, як культ виконавця, лаконізм, сконцентрованість, актуальність музичної думки та твору, поєднання усіх видів і жанрів у будь-якому мистецтві, святковість, конкретизація події, процес змагальності номерів і присутність на естрадному святі ведучих або конферансьє, що постійно підтримують національний дух і свідомість глядача (Матушенко, 2018, с. 175-176). Проте в його науковому розумінні шляхи розвитку естради можуть бути різними, як й їх принципи дії. Так, автор виокремлює три такі форманти шляхоутворення українського музикознавства в суспільстві, як економічна та політична ситуація в країні, утримання закладів культури та мистецтва як фінансово, так і – творчо; третя форманта – ЗУ про «Відродження естрадного мистецтва України» як розвиток творчості молодих артистів та їх мистецьких задумів.

Висновки. Розглянуто специфіку звернення до традицій народного фольклору в естрадному вокальному мистецтві. На прикладі українських музичних гуртів зазначена роль народнопісенного історичного матеріалу та культури, що є надзвичайно важливою в розвитку сучасних медіакультурних умовах. Відроджена українська автентичка у мелосі сучасних музичних творів є носієм своєрідності серед етнічних культур та виконує питому роль у період масового поширення глобалізаційних процесів у світі. Серед різноманітних телевізійних і концертних програм, що спрямовані на популяризацію вокально-виконавської майстерності, використання фольклорних музичних традицій окреслюється елементами усної історії, прислів'їв, жартів, популярних вірувань і традицій. Це є своєрідним випробовуванням для вокалістів, адже потребує відповідної творчої думки, вмінням імпровізувати, здатності створити цікавий композиційний продукт та інтонаційну точність. Використання фольклорних (автентичних) традицій в естрадних творах є актуальними для сьогодення, з приводу формування української музикознавчої культури. Фольклорна орнаментика та естрадний жанр не втратить свого значення щодо майбутніх перспектив у глобальному розвитку музичної культури.

Таким чином, українська музична культура активно перебуває у пошуковій та відродженні славнозвісної автентичності, що виникла задовго до офіційного проголошення Незалежності України, проте має певні перепоони у своїй поступеневій локаліза-

ції пісень серед суспільства. У період 2000–2010 років українські слухачі активно прослуховували твори російськомовних виконавців, які заповнили усі мультимедійні системи музичного світу. Але з 2010–2012 рр. XXI століття, сольні співаки та музичні гурти розпочали активні спроби щодо активізації зусиль у відродженні української культури в подальших музикознавчих формах. Наразі, музичні твори, що привернули увагу українського суспільства, активно пропагуються в Європі та США. Завдяки свідомому суспільству та активній роботі музикознавців – бачимо плідний і стрімкий результат у відродженні культурного коду та фонду українського музичного мистецтва.

Перспективи подальших розвідок в даному дослідженні полягатимуть у інформативності концептуальної системи щодо теоретико-практичної розробки музичних творів естрадного мистецтва з використанням музикознавчих аспектів фольклорного жанру. Внесення наукових дефініцій щодо стану та розвитку української музичної культури збагатить матеріали наукового характеру, зокрема: ця проблематика може бути висвітлена у таких дисциплінах, як «Методика викладання вокалу», «Сольний спів», «Студійний практикум» тощо. Подана інформація у статті не вичерпує усіх аспектів формування української музичної культури сьогодення, однак може стати у пригоді мистецтвознавцям для подальших наукових досліджень.

Джерела та література

- Барановська, М. С. (2013). Естрадно-вокальна музика в Україні кінця XX – початку XXI ст.: тенденції розвитку. *Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць*. Вип. 28. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 217 с. Серія «Мистецтвознавство». С. 5-11.
- Горенко Л. І. (2020). Основи менеджменту і звукорежисури творчих проєктів: актуальні проблеми науки і практики. *Сучасні питання економіки і права*. Вип. 2. С. 83-94.
- Закидали шапками. Інтерв'ю з Марком Галаневичем, учасником групи «ДахаБраха» (2013). *Кореспондент*. №32 (16 серпня). URL : <http://korrespondent.net/showbiz/music/1594688-korrespondent-zakidali> (дата звернення 11.09.2022).
- Клещова, О. Є. (2013). Мовностилістичні особливості пісень українського гурту «Океан Ельзи». *Лінгвістика*. № 3. С. 122-129.
- Клещова, О. Є., Дреєва, Т. (2013). *Мовностилістичні особливості пісень гурту «Бумбокс». Образне слово Луганщини* : XII Всеукр. наук.-практ. конф. імені Віктора Ужченка. Вип. 12. Луганськ : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка». С. 125-128.

- Клещова, О. Є. (2021). Український пісенний феномен (на матеріалі пісні «Шум» у виконанні гурту «Го-А»). *Лінгвістика*. № 1. С. 77-87.
- Корнієнко, В. Р. (2014). Позитивний та негативний вплив масової культури на український шоу-бізнес. *Молодий вчений*. № 11(14). С. 252-256.
- Матушенко, В. Б. (2018). Завдання та особливості сучасного естрадного мистецтва. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. 40. С. 170-178.
- Морі, Є. (2022) *Kalush Orchestra презентував кліп на пісню «Stefania», з якою Україна перемогла на Євробаченні*. АТ «НСТУ». URL: <https://suspilne.media/239639-kalush-orchestra-presentuvav-clip-na-pisnu-stefania-z-akou-ukraina-peremogla-na-evrobacenni/> (дата звернення 12.09.2022).
- Плахотнюк, В. Г. (2014). Етнокультурні виміри поп-культури у становленні виконавських естрадних колективів. *Міжнародний науковий журнал «Науковий огляд»*. Том 6, №5. URL: <http://www.sciary.com/journal-scientific-scirew-article-255852> (дата звернення 05.09.2022).
- Тормахова, В. М. (2014). Особливості взаємодії рок-музики та фольклору (на прикладі творчості гурту «Брати Гадюкіни»). *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 26. С. 56-63.
- Тормахова, В. М. (2016). Характерні особливості стилю World music крізь призму творчості гурту «ДахаБраха». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 1. С. 89-92.
- Тормахова, В. М. (2014). Характерні риси української поп-музики кінця XX-початку XXI століть. *Університетська кафедра*. № 3. С. 165-172.
- Цюряк, І. О. (2021). Популяризація жанру народної пісні у сучасному напрямленні симфо-рок. *Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Серія : Педагогічні науки. Вип.197. С. 181-184.
- Alina Pash – Тіні Забутих Предків (2022). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2YcCNBQj3n4> (дата звернення 10.09.2022).

References

- Baranovska, M. (2013). Estradno-vokalna muzika v Ukraini kincy XX – pochatku XXI st.: tendencii rozvitku [Pop and vocal music in Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st century: development trends]. *Visnik KNUKiM: Zb. nauk. prac*. Vyp. 28 / Kiyivskiy nacionalniy universitet kulturi i mistectv. Kyiv. 217 s. Seriya «Mistectvoznavstvo». Pp.5-11. [in Ukrainian]
- Horenko, L. (2020). Osnovy mendzherentu i zvukorezhysury tvorchykh proiektiv: aktualni problemy nauky i praktyky [Basics of management and sound

- engineering of creative projects: current problems of science and practice] / L. I. Horenko. *Suchasni pytannia ekonomiky i prava*. Vyp. 2. Pp. 83-94. [in Ukrainian]
- They threw hats. Interview with Mark Galanevich, a member of the «Dakha Brakha» group (2013). [They threw hats. Interview with Mark Galanevich, a member of the «DahaBrakha» group]. *Correspondent*. No. 32 (August 16). URL: <http://korrespondent.net/showbiz/music/1594688-korrespondent-zakidali>. [in Ukrainian]
- Klieshchova, O. (2013). Movnostylistychni osoblyvosti pisen ukrainskoho hurtu «Okean Elzy» [Linguistic features of the songs of the Ukrainian band «Ocean Elzy»]. *Linhvistyka*. № 3. – Pp. 122-129. [in Ukrainian]
- Klieshchova, O., Drieieva, T. (2013). *Movnostylistychni osoblyvosti pisen hurtu «Bumboks»*. [Linguistic features of the songs of the Boombox band] *Obrazne slovo Luhanshchyny : XII Vseukr. nauk.-prakt. konf. imeni Viktora Uzhchenka*. Vyp. 12. Luhansk : DZ «LNU imeni Tarasa Shevchenka». Pp. 125–128. [in Ukrainian]
- Klieshchova, O. (2021). Ukrainskyi pisennyi fenomen (na materialy pisni «Shum» u vykonanni hurtu «Go-A») [Ukrainian song phenomenon (on the material of the song «Shum» performed by the band «Go-A»)]. *Linhvistyka*. № 1. Pp. 77-87. [in Ukrainian]
- Korniienko, V. (2014). Pozytyvnyi ta nehatyvnyi vplyv masovoi kultury na ukrainskyi shou-biznes [Positive and negative influence of mass culture on Ukrainian show business]. *Molodyi vchenyi*. № 11(14). Pp. 252-256. [in Ukrainian]
- Matushenko, V. (2018). Zavdanya ta osoblyvosti sychasnogo estradnogo mystectva [Tasks and features of modern pop art]. *Actualny problemy istoriy, teoriy ta practyky hudoznoy cylytryu*. Issue 40. Pp. 170-178. [in Ukrainian]
- Mori, E. (2022). *Kalush Orchestra prezentyvav klip na pisnu Stefania, z yakou Ukraina peremogla na Evrobachenny* [Kalush Orchestra presented a music video for the song «Stefania», with which Ukraine won the Eurovision Song Contest]. JSC «NSTU». URL: <https://suspilne.media/239639-kalush-orchestra-prezentuvav-klip-na-pisnu-stefania-z-akou-ukraina-peremogla-na-evrobacenni/>. [in Ukrainian]
- Plahotniuk, V. (2014). Etnokyltyrni vimiry y stanovlenny vikonavskyx estradnyx kolektivnyv [Ethnocultural dimensions of pop culture in the formation of performing pop groups] / V. G. Plahotniuk. *International Scientific Journal «Scientific Review»*. V. 6, No. 5. URL: <http://www.sciary.com/journal-scientific-scirew-article-255852>. [in Ukrainian]
- Tormakhova, V. (2014). Osoblyvosti vzaemodii rok-myzyky ta folclory (na pryklady tvorchosty gyrtu «Braty Gadykinu» [Peculiarities of the interaction of rock music and folklore (on the example of the work of the band «Hadyukina Brothers»)]. *Artistic notes*. I. 26. Pp. 56-63. [in Ukrainian]
- Tormakhova, V. (2016). Xaracterny osobkyvosti ctily World music kriz prizmy tvorchosty gurty «DaxaBraha» [Characteristic features of the style of World music through the prism of the creativity of the band «DahaBrakha»]. *Bulletin of the National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts*. №. 1. Pp. 89-92. [in Ukrainian]
- Tormakhova, V. (2014). Xaracterny ricy pop-myzyky kinca XX – pochaty XXI stolit' [Characteristic features of Ukrainian pop music of the late 20th and early 21st centuries]. *University Department*. № 3. Pp. 165-172. [in Ukrainian]
- Tsyuriak, I. (2021). [Popularization of the folk song genre in the modern direction of symphonic rock]. *Naukovy zapisky [CentralnoUkrainskogo derzavnogo pedagogicnoga universytety imeni Volodymyra Vinnichenka]*. Seria: Pedagogihny nauky. I. 197. Pp. 181-184. [in Ukrainian]
- Alina Pash Tini zabutih predliv (2022). [Shadows of Forgotten Ancestors (lyric video)]. *YouTube.ua*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2YcCNBQj3n4>. [in Ukrainian]

Denys Kocherzhuk

Vaudeville art in Independent Ukraine: the state and prospects of development in XXI century

Abstract. The peculiarities of the formation of pop art in the period of Ukraine's independence are considered (the study of the active development of pop music art is revealed in the stage from 2010 of the 21st century to the present). The main prerequisites that significantly influenced the formation of Ukrainian-language content in the musical society were determined. A general description of the main periods of the appearance of total assimilation in the artistic space is given. The creative activity of prominent Ukrainian artists (composers and performers) in the birth of new and modern design concepts for the display of Ukrainian musical works is analyzed.

Keywords: Ukraine, Independence, pop art, Ukrainian-language of musical works, artistic space, musical work, sound recording.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



Оніщенко Олена Ігорівна,
заслужений діяч науки і техніки України, доктор
філософських наук, професор, завідувачка кафедри
суспільних наук. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення імені
І.К. Карпенка-Карого, Київ

Helena Onishchenko,
Honoured Worker of science and technique of
Ukraine, Doctor of Philosophical Sciences,
Professor, Manager of Social Sciences Department.
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv

ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ У ДОСЛІДНИЦЬКОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Анотація. Реконструюючи процес трансформації проблеми «художня творчість» у теоретичний простір культурологічного знання, визначено низку питань, що вимагають особливої уваги: 1. У розгляді «художньої творчості» як «відкритої проблеми» окреслено її творчий спектр в умовах утвердження культурології як науки, яка синтезує різні сфери гуманітарного знання. 2. З урахуванням принципу «поліконцептуалізації», систематизовані авторські позиції подальшого вивчення як творчості в цілому, так і такого її виду як художня творчість. 3. В аналізі художньої творчості в контексті культурологічного підходу, наголошується на необхідності розширення понятійно-категоріального забезпечення відповідних досліджень, розгляд творчого процесу з урахуванням популяризації нових художніх форм та утвердження мистецтва метамодернізму.

Ключові слова. Художня творчість, культурологія, трансформаційні процеси, систематизація, поліконцептуальність, розшарованість, осциляція, транссентиментальність, мистецько-видовищні форми, метамодернізм.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Артикулюючи проблему художньої творчості як «відкрити», неабиякої теоретичної ваги набуває систематизація поточних напрацювань, що, у свою чергу, потребує аналізу та оцінки. Рухаючись у такому напрямі, постає реальна можливість намалювати найбільш перспективні орієнтири, що визначають і формують сучасний дослідницький простір.

Реалізація поставленого завдання потребує чіткого відпрацювання поняття «систематизація», яке було введено в теоретичний ужиток від часів грецької філософії й означало «ціле», що складається з «частин»: «мисленева діяльність, у процесі якої об'єкт, що досліджується, зорганізується у певну систему на засадах обраного принципу» (*Систематизація*, EP). Наразі завважимо, що в

сучасних умовах «систематизація» набула особливого значення серед інших теоретико-методологічних чинників.

Систематизація вже напрацьованого матеріалу виявляється вкрай важливою саме у зв'язку зі становленням культурологічного «бачення» творчості загалом і художньої творчості зокрема. Розширення дослідницького простору за рахунок культурології актуалізує кілька аспектів, серед яких виокремимо наступні: а) узгодження традиційного понятійно-категоріального апарату з тим, що «привносять» засади культурологічного підходу; б) зіставлення історико-культурних етапів як при паралельному осягненні «історії культури» та «історії мистецтва», так і при виявленні «зон перетину», що концептуалізують творчо-пошукові процеси європейської гуманістики; в) аргументація

доцільності «перенесення» засад культурологічного аналізу – міждисциплінарність, діалогізм, персоналізація – на традиційні підходи аналізу художньої творчості.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Виклад матеріалу статті зумовлює необхідність урахування напрацювань на теренах української культурології, які спрямовані на розкриття не стільки загальнотеоретичних проблем культурології, які представлені в публікаціях Л. Бабушки, І. Білик, М. Бровка, Ю. Джулая, О. Кравченко, Д. Малєжика, М. Савельєвої, М. Собуцького, скільки на аналіз мистецтва в контексті культури та виявлення культуротворчого потенціалу мистецтвознавства – Л. Дабло, О. Колесник, О. Маланчук-Рибак, Г. Миленька, В. Панченко, М. Тернова.

Окрім означених напрямів, у статті виокремлено позицію К. Станіславської щодо «мистецько-видовищних форм» сучасної культури та наукові розвідки І. Петрової, а відтак – у дослідницькому просторі української гуманістики з'являються обриси аналізу творчого процесу митців, котрі представляють естетико-мистецтвознавчі шукання «метамодернізму».

Мета статті. Вважаючи проблему художньої творчості «відкритою» і такою, що формує теоретичну площину «поліконцептуальності», систематизувати авторські напрацювання останніх десятиліть, корегуючи їх з потенціалом культурологічного підходу.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, на теренах української гуманістики естетико-мистецтвознавчі, психологічні та етико-педагогічні аспекти проблеми художньої творчості доволі послідовно аналізувалися впродовж 70-90-х рр. ХХ століття. Оскільки творчість взагалі й художня творчість зокрема, завжди перебували у полі різних наук, систематизація відповідних теоретичних напрацювань давала змогу постійно поглиблювати уявлення про сутність художньої творчості, її види, роль у функціонуванні мистецтва, виявленні творчо-пошукової позиції митця, діяльність якого «забезпечує» як збереження традицій, так і новаторські прориви в різних видах мистецтва.

На межі ХХ–ХХІ ст. ситуація, пов'язана з дослідженням феномена художньої творчості, помітно змінюється. Значною мірою причиною цього стає культурологія, що дедалі виразніше набуває ознак своєрідного корелятора у просторі сучасної гуманістики, об'єднуючи в своєму предметі потенціал філософського, історичного, етико-естетичного, мистецтвознавчого, психологічного знання. Серед інших теоретичних проблем, під

«вплив» культурології потрапляє і художня творчість, що, на нашу думку, цілком логічно, оскільки творчо-пошукова діяльність митця, починаючи від часів Античності, була як фундатором культуротворення, так і невід'ємною складовою динамізації конкретних історико-культурних етапів.

У контексті означеного доцільно, що було наголошено в анотації статті, систематизувати авторські напрацювання останнього періоду, а отже – з «частин» «дослідницької діяльності» спробувати сформувані певне «ціле». При цьому варто артикулювати, що на початку третього десятиліття ХХІ ст. «сформувані ціле» навряд чи можливо, проте «частини», які варто систематизувати, вочевидь, існують, спонукаючи до осмислення і накреслення перспектив подальшої розробки різних аспектів проблеми художньої творчості.

Спираючись на поняття «концепція – від латин. *conception* – система розуміння: ведучий задум чи конструктивний принцип у науковій, художній, політичній, технічній та інших видах діяльності» (*Концепція*, ЕР), у цій статті ми спробуємо оперувати нашим авторським поняттям «поліконцептуальність», яке достатньо чітко ілюструє стан української гуманістики в умовах ХХІ ст. Сьогодні оприлюднена низка оригінальних ідей, що аргументовані лише на рівні «ведучого задуму», проте можуть виступати підґрунтям у подальшому відпрацюванні поняття «концепція». Щодо ідеї «поліконцептуальності» – вона передбачає і перспективу появи нових розвідок щодо проблеми художньої творчості, й увагу до тих пошуків, які не можна не враховувати у подальшій дослідницькій роботі. Як приклад, звернемося до статті О. Опанасюка «Творчість та інтенціональність: структурні параметри» (2010), на сторінках якої актуалізовано поняття «інтенціональність» з наголосом на значенні «сприйняття та пізнання людиною себе самої», що, як відомо, вкрай важливо для митця, «самість» якого наявна в кожному творі, що ним реалізується (Опанасюк, 2010, с. 71-72).

Актуалізуючи феномен «систематизація», наголосимо: щодо «частин», які – в перспективі – допоможуть сформувані «ціле», слід віднести визначення творчості, запропоноване двадцять років тому у «Філософському енциклопедичному словнику» (2002), вихід друком якого символічно збігся з початком нового століття: «Творчість – продуктивна діяльність за мірками свободи та оновлення, коли зовнішня детермінація людської активності змінюється внутрішньою самовизначеністю» (*Філософський Енциклопедичний Словник*, 2002, с. 630).

Деталізуючи це визначення, у словнику подається стислий перелік імен тих, хто в логіці історико-культурного поступу сприяв утвердженню розуміння творчості як «інноваційного процесу»: Платон, Аристотель, Бергсон, Кант, Гегель (імена реконструйовані у тій послідовності, яка подається у «... словнику» – *О.О.*).

Загалом, орієнтуючись на філософський зміст поняття «творчість», все ж завважимо, що автори, які запропонували його на сторінках «Філософського енциклопедичного словника», повністю проігнорували такий різновид, як «художня творчість», хоча паралельно з позицією А. Бергсона впродовж першої половини ХХ ст. були аргументовані концепції «творчість – художня творчість» такими відомими мислителями, як, наприклад, німецький філософ Мартін Гайдеггер (1889–1976) – автор есе «Витоки художнього творення» (1935) та англійський історик науки, естетик і теоретик мистецтва Робін Джордж Коллінгвуд (1889–1943), ґрунтовна монографія якого «Принципи мистецтва» (1938) від 70-х років минулого століття набула широкого розголосу на європейських гуманітарних теренах.

М. Гайдеггер, як відомо, наголосив на процесуальному характері творчості, виокремлюючи, з одного боку, «поетичне слово», завдяки якому «буття» мало змогу виразити себе в історії, а з іншого, – реальним надбанням цієї «історії» вважав розлоге поширення зразків професійної творчості. Щодо «Принципів мистецтва» Р.Дж. Коллінгвуда, слід віддати належне своєрідній реабілітації науковцем «ремесла» – важливого чинника художньої творчості, що було не лише теоретично правомірним, а й прогностичним, адже естетика «метамодернізму» – художньої системи, яка формується від початку ХХІ ст., виокремлює константу «ремесло – ремісник» як особливу ознаку, що «наснажує» і «рухає» створення та опрацювання нових художніх форм, які вимагають досконалого знання професії.

Окрім цього, Р.Дж. Коллінгвуд приділив значну увагу таким питанням, як специфіка творчого процесу в різних видах мистецтва, зосередившись, зокрема, на кінематографі, до потенціалу якого він поставився доволі скептично, наголосивши на «руйнуванні» комунікативних засад між екраном та глядацьким залом, адже сприймання екранного зображення не передбачає існування діалогу. Відтак, на думку Р.Дж. Коллінгвуда, саме ця обставина є найбільшою вадою «сьомого» мистецтва.

Було б помилковим, навіть враховуючи нормативи статті, представити лише філософський підхід до визначення творчості, оскільки внесок

інших гуманітарних наук у відпрацювання цієї проблеми, вочевидь, не можна недооцінювати. Так, наприклад, психологія, безперечно, має «особливі здобутки» в осмисленні феномена творчості, яке на сторінках «Психологічної енциклопедії» тлумачиться наступним чином: «Творчість – 1) високосвідома діяльність людини, спрямована на творення нових продуктів матеріальної та духовної культури, які мають суспільно-історичну цінність; 2) теоретична і практична діяльність людини, яка зумовлює одержання об'єктивно нових результатів» (*Психологічна Енциклопедія*, 2006, с. 352). Хоча «Психологічна енциклопедія» вийшла друком у 2006 р., досить аморфне визначення сутності творчості не дозволяє пов'язати його ані з урахуванням специфіки психологічного знання, ані з культурологічним теоретичним простором.

На нашу думку, постановці питання щодо перспектив культурологічного аналізу феномену художньої творчості, має передувати її визначення, оскільки – порівняно з науковою, технічною чи винахідницькою, – вона має яскраво виражену специфіку. Враховуючи теоретичні роздуми дослідників проблеми художньої творчості та залучаючи їх у своє дослідницьке поле, запропонуємо, так би мовити, «робочу модель» її визначення, на яку ми будемо спиратися, розкриваючи мету даної статті. Отже, «художня творчість – це цілеспрямована діяльність професійно підготовленої людини, в процесі якої створюються принципово нові духовні цінності, позначені унікальністю, неповторністю, оригінальністю художнього мислення їх автора, що надає цим цінностям суспільно-історичного значення». Ключовими словами у цьому визначенні є такі: цілеспрямована діяльність, професійна підготовка, створення принципово нового, суспільно-історичного значення.

Відштовхуючись від цього, наголосимо на тих ідеях, які в просторі української гуманістики варті особливої уваги і коментування. Дотримуючись хронологічного підходу, виокремимо статтю «Культурологічна підготовка студентів мистецьких навчальних закладів» (1998) відомого українського музикознавця-педагога Оксани Рудницької (1946–2002), яка не лише констатувала доцільність «культурологічної підготовки» і майбутніх композиторів, і виконавців, а й загострила увагу на «емотивно-оцінюючому» ставленні митця до дійсності, яке вдосконалювалося в процесі зміни історико-культурних етапів, що, так чи інакше, впливали на становлення творчої особистості та специфіку її художнього мислення, скеровуючи, таким чином, творчий процес.

Дослідниця, зокрема, акцентувала: «Для одних творів характерною була «філософсько-лірична структура художнього мислення, за умови якої провідну роль відіграє світовідчуття і світосприймання автора» (Рудницька, 1998, с. 143). Водночас, на думку О. Рудницької, є й інша структура – «філософсько-епічна», що спрямована на більш узагальнені духовні цінності. Дешифруючи «художнє мислення», вона враховує і значення своєрідного фундаменту, а саме – органічну єдність чуттєвого та раціонального.

Звертаючись до теоретичних напрацювань О. Рудницької, нас не стільки цікавила її авторська модель аналізу художнього мислення, скільки проанонсована наприкінці ХХ ст. необхідність «культурологічної підготовки» майбутніх митців, котрі не повинні обмежуватися традиційним психологічним чи естетико-мистецтвознавчим вимірами.

Якщо О. Рудницька як музикознавець-педагог опікувалася, переважно, практичними аспектами культурологічної підготовки, в контексті якої проблема структурування «художнього мислення» виступала одним з чинників відповідної концепції дослідниці, в теоретичному ракурсі проблема художнього мислення, як структурного елементу художньої творчості, була фундаментально відпрацьована у монографії О. Поліщук «Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс» (2007).

Ця праця О. Поліщук, показовим чином, продемонструвала усвідомлення та поступове накопичення культуротворчого потенціалу певних гуманітарних наук, зокрема, естетики та мистецтвознавства, що безпосередньо спрямовані на аналіз тенденцій розвитку мистецтва. Принагідно зазначимо, що впродовж 2000–2010 рр. теоретичне дослідження проблеми «художньої творчості» опинилося на маргінесах гуманістики і відбувалося лише у форматі стислих тез нечисленних наукових конференцій. Водночас, неабиякі здобутки пов'язані з, так би мовити, «прикладним виміром» вивчення проблеми художньої творчості і, передусім, осмисленням творчої спадщини діячів української культури, посіли помітне місце. Зокрема, була здійснена потужна робота, що дала можливість запропонувати нове, послідовно персоналізоване, дослідження життєво-творчого шляху В. Винниченка, М. Зерова, О. Кобилянської, Б. Лятошинського, М. Семенка, М. Скорика, І. Франка, Г. Хоткевича, яке органічно «вписалося» в логіку національного культуротворення.

Вважаючи проблему художньої творчості «відкритою», що постійно стимулює до виявлення нових складових властивого їй потенціалу, науковці

мусять враховувати ще один принциповий момент – можливість «розчинення» цієї проблеми у культурологічному знанні. Підтвердженням цього застереження є підвищений інтерес науковців до з'ясування «межі перетину» між культурологією та мистецтвознавством, естетикою і психологією – фундаментальними науками, на яких базується вивчення художньої творчості.

Слід визнати, що співвідношення «культурологія – мистецтвознавство» доволі активно вивчається впродовж останнього десятиліття. Серед низки напрацювань наразі виокремимо статтю М. Тернової «Культурологія та мистецтвознавство в структурі сучасної української гуманістики», де показово відтворено процес становлення культурології як науки протягом першої половини ХХ ст. та артикульовано роль американського антрополога Леслі Алвіна Вайта (1900–1975), який «від 20-х років ХХ століття працював над тими культурознавчими проблемами, з'ясування яких дало йому змогу згодом увести в теоретичний ужиток поняття «культурологія» (Тернова, 2019, с. 129).

М. Тернова фіксує увагу на різних, так би мовити, вікових категоріях: мистецтвознавства, яке розпочало свою історію за часів Стародавньої Греції, і «культурології», яка налічує ледь-ледь 100 років. Артикульючи цей парадокс, дослідниця водночас завважує, що саме «досвід розвитку мистецтвознавства дав змогу цій гуманітарній науці певним чином вплинути на початковий період становлення культурології» (Тернова, 2019, с. 133). Слід враховувати, що у перші десятиліття свого розвитку, культурологія спиралася на понятійно-категоріальний апарат різних гуманітарних наук, зокрема, і мистецтвознавства. Тож цілком закономірно, як зазначає М. Тернова, культурологія «і у перші два десятиліття ХХІ століття відчуває нестачу суто культурологічних понять та категорій» (Там само).

Аналіз співвідношення культурології та мистецтвознавства дав змогу виявити спільні засади мистецтвознавчо-культурологічного підходу, зокрема, персоналізацію та діалогізм, що відіграють особливу роль у процесі розкриття конкретних аспектів художньої творчості: «самоаналіз – самовираження – самореалізація», «формування задуму твору», з'ясування суті «уяви – фантазії» в творчому процесі та ін. Відтак означені нами питання трансформують ідею співвідношення у площину визначення специфіки цих двох гуманітарних наук.

На нашу думку, її врахування є вкрай важливим, оскільки об'єктом теоретичного аналізу мистецтвознавства і культурології виступає мистецтво,

складний і суперечливий розвиток якого на межі ХХ – ХХІ ст. висунув низку запитань, на які немає однозначної відповіді. Передусім, ідеться про «мистецько-видовищну» художню діяльність, що активно розвивається паралельно з, так би мовити, традиційним мистецтвом і, так чи інакше, стає невід'ємною частиною культурного простору.

Наразі показовою є фундаментальна монографія «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» (2012) К. Станіславської, де ґрунтовно досліджуються «мистецько-видовищні форми» у практиці розвитку образотворчого, театрального мистецтва та кінематографа. Ми свідомо виокремлюємо ці три класичні види мистецтва, що формувалися на сталих об'єктно-суб'єктних зв'язках. У контексті питання, що розглядається, ми цілком свідомо фокусуємо увагу на «об'єкті», оскільки до другої половини ХVIII – початку ХІХ століть європейське мистецтво розвивалося як «мімезистичне», тобто відштовхувалося від сутності мімезису – наслідування, що висувало на перші позиції об'єкт. Власне, значення і цінність суб'єкта усвідомили лише романтики, поступово вводячи в теоретичний ужиток «суб'єктно-об'єктні» засади аналізу мистецтва.

Продовжуючи розгляд «мистецько-видовищних форм» у практиці розвитку конкретних видів мистецтва, наголосимо, що об'єктом для живопису виступала природа, історичні події, портрет конкретної персоналії, інтерпретовані художником. Для театру та кінематографа таким об'єктом була п'єса чи сценарій, а далі йшов складний процес інтерпретації літературної першооснови, «осягання» образів, освоєння і втілення на сцені чи екрані спільної роботи представників різних професій, зусилля яких спрямовувались на створення завершеного художнього витвору.

Поступово на зміну «класичним» засобам художньої виразності в образотворчому мистецтві приходять «тотальна інсталяція», сучасний «стріт-арт» («вуличне мистецтво»), «тривимірне малювання на тротуарі». Розмаїтість засобів естетико-художньої виразності пропонує з десяток різновидів «графіті» («трафаретне», «реверсивне», «рисоване», «світлове», «моралізм»), а експерименти постмодернізму з «тілесністю» – «хепенінг», «перформанс», «флешмоб», «боді-арт», «боді-пейнтінг» – остаточно деформують мистецтво як феномен культури (Станіславська, 2012).

Хоча у монографії «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» в постмодерністському контексті розглянуто матеріал лише другого розділу – «Тілесні мистецько-видовищні форми

постмодернізму», ми вважаємо, що цей феномен слід розглядати як модифікацію постмодернізму. Наша, можливо, дещо категорична позиція, оцінює «мистецько-видовищні форми» як зворотний бік, принаймні, «ортодоксального постмодернізму», що на специфічному, але потужному філософсько-естетичному підґрунті, був актуалізований літературними творами Б. Віана, М. Уельбека, фільмами П. Грінуея, М. Гондрі та експериментальним живописом на теренах «полістилізму».

Як відомо, постмодернізм офіційно визнаний у 1974 р., коли «на сторінках американського журналу «Commentary» розгорнулася дискусія на тему «Культура і поточний момент», спричинивши гострі суперечки щодо розуміння стану культури, яка мала вияви «масової», «антагоністичної», «елітарної» та «авангардної» (Левчук, 2010, с. 429). Відтак у середині 70-х років ХХ ст., на думку європейської інтелектуальної спільноти, було цілком логічним і закономірним запровадити поняття «постмодернізм», що, у свою чергу, став третім етапом історико-культурного розвитку після «модернізму» та «авангардизму» і об'єднав «усі вияви» тогочасної культури. Проте остаточно поняття «постмодернізм», як відомо, закріпилося після виходу друком праці відомого французького філософа Ж.-Ф. Ліютара «Постмодерний стан» (1979), що стала своєрідною відправною точкою у подальших теоретичних розвідках у цій царині.

«Постмодернізм», який ми визначаємо як «ортодоксальний», протримався в активному, дієвому стані близько трьох десятиліть, поступово занепадаючи під тиском практики «експерименту заради експерименту», що остаточно зруйнувала основні структурні елементи художнього твору і, передусім, – образ. Наголос на експериментах з формою та полістилізм не стали тими чинниками, які могли б «утримувати» художній твір як цілісний феномен. Серед причин, що активізували означений процес, слід вважати і надмірну популяризацію «мистецько-видовищних форм», в якій були задіяні представники різних моделей сучасної культури.

Розглядаючи специфіку подальшого культуротворчого поступу, автори колективної монографії «Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики» (2021), аналізують стан італійської культури на межі ХХ–ХХІ ст. Зокрема, науковці оперують формально-логічною структурою «пост + постмодернізм», розглядаючи у цьому контексті творчість Джорджо Фалетті (1950–2014) – відомого письменника, актора, композитора, співака, який, маючи юридичну освіту, атрибутував себе як письменник та митець, ре-

презентувавши наступний етап у русі «постмодернізму».

Один з найбільш відомих романів Дж. Фалетті «Я вбиваю» (2002) науковці зазвичай тлумачать у контексті засад пост+постмодернізму. Не заперечуючи проти цього, ми все ж вважаємо, що у даному творі доволі чітко простежується тяжіння автора у бік «метамодернізму». Слід враховувати, що впритул до 2002 року – року оприлюднення «Я вбиваю» – у європейському культурному просторі точилися серйозні дискусії з приводу необхідності більш чіткого термінологічного оформлення наступного етапу в трансформаційному процесі «постмодернізму». Так би мовити, звужуючи культурний простір до експериментів сучасної літератури, можна говорити, що роман Дж. Фалетті є досить показовим зразком «метапрози».

Підстави розглядати роман «Я вбиваю», сказати б, у динаміці «постмодернізм – пост+постмодернізм – метамодернізм» дають і ті зображально-виражальні засоби, які використовує письменник, і його здатність до селекції цих засобів та «прирошення» нових. Автори колективної монографії «Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики», звертаючись до тексту роману Фалетті, артикулюють оперування ним наступними художніми прийомами, «а саме: карнавальність, гра, цитування, полістилізм, колажність» (*Сучасна культурологія: постмодернізм... 2021*, с. 259).

Загальновідомо, що усі ці прийоми є досягненням постмодернізму, проте італійський письменник періодично «розшаровує» суто детективний сюжет «внесенням матеріалу, який відбиває події як на «планеті Земля» загалом, так і всередині її маленької складової – князівства Монте-Карло з його ласкавим морем, п'ятизірковими готелями, казино, «класними» дорогами, чистотою та привітністю громадян. Що ж до «планети Земля», то в поле зору письменника потрапляють і проблеми тероризму, і психічно травмовані американці – учасники як в'єтнамської війни, так і конфліктів на Сході...» (*Сучасна культурологія: постмодернізм... 2021*, с. 259-260).

Загалом приймаючи позицію авторів монографії, ми все ж – на відміну від них – вважаємо, що «розшарованість» – це надбання «метамодернізму» і одна з наріжних ознак «метапрози». Окрім цього, у творчості Дж. Фалетті (після «Я вбиваю» він написав ще кілька романів) достатньо легко простежується те, що Люк Тьорнер – відомий англійський художник, автор «артистичних перформансів» – зафіксував у написаному ним «Маніфесті

метамодерніста»: «...метамодернізм – це рухливий стан між, серед і за межами: іронії та щирості, просвітницької наївності та розуміння, релятивізму та істинності, прагматичного ідеалізму й помірною фанатизму, оптимізму та сумнівів у гонитві за численними неспівмірними й зникаючими обр'яями» (Turner, 2011, EP).

Хоча в період написання роману «Я вбиваю» «Маніфест метамодерніста» ще не було написано, Дж. Фалетті, закладаючи підвалини «метамодерністської естетики», інтуїтивно рухався «між, серед і за межами» тих морально-психологічних станів, що дедалі виразніше окреслюються в художніх шуканнях представників цього етапу в розвитку модернізму, підвалини якого закладалися на перетині XIX – XX століть.

На нашу думку, важливим аспектом цього – початкового періоду – метамодернізму є тяжіння до теоретико-практичного паритету, де паралельно з «мистецько-видовищними» експериментами активно розробляється понятійно-категоріальний апарат, за допомогою якого фіксується суть творчих новацій. До запропонованого нами поняття «розшарованість», яке дало підстави, так би мовити, підсилити витоки метамодернізму романом «Я вбиваю», в теоретичний ужиток сучасної культурології досить упевнено входить поняття «осциляція», що походить від терміна «осцилювати – лат. *oscillum* – коливання: періодичний у часі або просторі процес змін чого-небудь» (*Осциляція*, EP). Вводячи у простір культурологічного знання поняття «осциляція», науковці інтерпретують його як «нівелювання межі між казкою і реальністю, раціональним та міфологічним, трансцендентним і іманентним, добром та злом» (*Осциляція*, EP, 70).

Слід визнати, що хоча дискусії з приводу шляхів подальшого розвитку метамодернізму продовжуються, перспективність його естетико-художнього спрямування очевидна. Саме тому у наших статтях «Метамодернізм: теоретична реальність чи “Фігура філософії”?» та «Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків», що вийшли друком упродовж 2020–2021 років, ми аналізували творчість Д. Квайоли, О. Еліассона на теренах образотворчого мистецтва, а також приклади втілення метамодернізму у просторі сучасного кінематографа.

Наразі ж звернемо увагу на творчі пошуки відомої фінської художниці Насті Саде Ронкко, метамодерністські композиції якої досить широко експонуються в різних європейських країнах. Визнання їй принесла композиція «Тепло, коли я думаю про тебе, Іспанія» (2013) – дівчина в

яскравому червоному вбранні лежить на стовбурі напівповаленого дерева, що «закінчує» своє існування на барвистій лісовій галявині. Н.-С. Ронкко, композиції якої характеризуються поняттям «трансентиментальність», ототожнює метамодернізм з почуттєвістю, намагаючись «активізувати» якомога більше почуттів людини, що допоможуть їй реалізувати індивідуальний, «суто естетичний» потенціал.

Свої окремі композиції та перформанси Н.-С. Ронкко створює у співдружності з Люком Тьорнером – автором «Маніфеста метамодерніста» та Шайєй ЛаБефом – голлівудським актором і художником, який хоча й є прихильником метамодернізму, проте більш орієнтується на «епатаж», що вважається ознакою постмодернізму. Вочевидь, у просторі сучасної культури ці етапи модернізму можуть взаємодіяти. Проте важливо наголосити: два десятиліття розвитку метамодернізму показали, що – в теоретичному аспекті – цей феномен буде «рухатися» не стільки в естетико-мистецтвознавчому напрямі, скільки в культурологічному, підключаючи в площину своїх інтересів дедалі нові й нові відгалуження культури та культуротворчі чинники.

Висновки. Підсумовуючи розглянутий у статті матеріал, доцільно зробити такі висновки:

1. Розгляд художньої творчості як «відкритої проблеми» дав можливість окреслити її теоретичний стан в умовах утвердження культурології як науки, що синтезує різні сфери гуманітарного знання.

2. Сучасне ставлення до проблеми художньої творчості, яка в умовах ХХІ ст. опинилася на теоретичних маргінесах, запропоновано стабілізувати на підґрунті «поліконцептуальності», що дасть змогу систематизувати розрізнені авторські позиції.

3. Аналіз художньої творчості в контексті культурологічного підходу актуалізував низку питань, зокрема, необхідність понятійно-категоріального забезпечення відповідних досліджень, осмислення специфіки творчого процесу як в умовах популяризації «мистецько-видовищних форм» сучасної культури, так і тенденцій розвитку метамодернізму.

Джерела та література

- Концепція*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://lexicography online > \(...\) К > концепція](https://lexicography online > (...) К > концепція)
- Левчук, Л.Т. (2010). Постмодерністська естетика / Л.Т. Левчук. *Естетика: підручник. колект. авторів*; за заг. редак. Л.Т. Левчук. 3-тє вид., перер. та доповн. Київ: Центр учбової літератури. С. 428-435.

Опанасюк, О.П. (2010). Творчість та інтенціональність: структурні параметри. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Київ: Видавничий центр КНЛУ. Вип. 25. С. 71-79.

Осцилляція. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://dic.academic.ru/dic.nsf/rus_eng_mathematics

Психологічна енциклопедія (2006). Авт.-упоряд. О.М. Степанов. Київ: Академвидав. 424 с. (Енциклопедія ерудита).

Рудницька, О.П. (1998). Культурологічна підготовка студентів мистецьких навчальних закладів. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірн. наук. праць* [в 2-х част.]. Київ: НАКККіМ. Вип. 2. Част. 2. С. 134-144.

Систематизація. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://kartaslov.ru/значение-слова/систематизация>

Станіславська, К. (2012). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури: Монографія*. Київ: НАКККіМ. 320 с.+ іл.

Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики: колект. монографія; за заг. ред. Ю.С. Сабадаш. Київ: Вид-во Ліра-К, 2021. 432 с.

Тернова, М.В. (2019). Культурологія та мистецтвознавство в структурі сучасної української гуманістики. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: збірн. наук. праць*. Київ: КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого. Вип. 25. С.128-133.

Філософський енциклопедичний словник: довідкове видання (2002). Наукові редактори Л.В. Озадовська, Н.П. Поліщук. Київ: «Абрис». 744 с.

Turner, L. *Metamodernist / Manifesto* [Електронний ресурс] / L. Turner. *Metamodernism: website*. Режим доступу: <http://www.metamodernism.org>.

31. 07. 2020.

References

- Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk: dovidkove vydannia* [Philosophical encyclopaedic dictionary] (2002). Nauk. red. L.V. Ozadovska, N.P. Polishchuk. Kyiv: «Abrys». 744 s. [in Ukrainian]
- Kontseptsiya* [Conception]. [Elektronnyiy resurs]. Retrieved from: [https://lexicography online > \(...\) К > kontseptsiya](https://lexicography online > (...) К > kontseptsiya) [in russian]
- Levchuk, L.T. (2010). Postmodernistska estetyka [Postmodernism aesthetics] / L.T. Levchuk. *Estetyka: pidruchnyk. kolekt. avtoriv*; za zah. redak. L.T. Levchuk. 3-tie vyd., perer. ta dopovn. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury. S. 428-435. [in Ukrainian]
- Psykhologichna entsyklopediia* [Psychological

- encyclopaedia] (2006). Avt.-uporiad. O. M. Stepanov. Kyiv: Akademvydav. 424 s. (Entsyklopediia erudyta). [in Ukrainian]
- Opanasiuk, O.P. (2010). Tvorchist ta intentsionalnist: strukturni parametry [Work and intentionality : structural parameters]. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti: almanakh*. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNLU. Vyp. 25. S. 71-79. [in Ukrainian]
- Ostsillyatsiya* [Ostsillation]. [Elektronnyiy resurs]. Retrieved from: https://dic.academic.ru/dic.nsf/rus_eng_mathematics. [in russian]
- Rudnytska, O.P. (1998). Kulturolohichna pidhotovka studentiv mystetskykh navchalnykh zakladiv [Culturological preparation of students artistic educational establishments]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury: zbirn. nauk. prats* [v 2-x chast.]. Kyiv: NAKKKiM. Vyp. 2. Chast. 2. S. 134-144. [in Ukrainian]
- Sistematizatsiya*. [Elektronnyiy resurs]. Retrieved from: <https://kartaslov.ru/znachenie-slova-sistematizatsiya>. [in russian]
- Suchasna kulturolohii: postmodernizm u lohitsi rozvytku ukrainskoi humanistyky*: kolekt. monohrafiia; za zah. red. Yu.S. Sabadash [Modern culturology: postmodernism in logic of development of Ukrainian humanistic]. Kyiv: Vyd-vo Lira-K, 2021. 432 s. [in Ukrainian]
- Stanislavska, K. (2012). *Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury*: monohrafiia [Artistic-spectacle forms of modern culture]. Kyiv: NAKKKiM. 320 s.+ il. [in Ukrainian]
- Ternova, M.V. (2019). Kulturolohii ta mystetstvoznavstvo v strukturi suchasnoi ukrainskoi humanistyky [Culture studies and art studies in structure of modern Ukrainian humanities]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenko-Karoho: zbirn. nauk. prats*. Kyiv: KNUTKiT imeni I.K. Karpenka-Karoho. Vyp. 25. S.128-133. [in Ukrainian]
- Turner, L. Metamodernist / Manifesto [Elektronnyi resurs] / L. Turner. *Metamodernism: website*. Retrieved from: <http://www.metamodernism.org>. 31. 07. 2020.

Helena Onishchenko

The problem of artistic creativity in the research space of modern cultural science

Abstract. The article articulates the problem of artistic creativity, which has been the subject of aesthetic and art analysis since the time of Antiquity. It gained a theoretical and practical parity in the Renaissance, when the nature of artistic creativity begins to comprehend outstanding paintings, first of all, Leonardo da Vinci, which led to the expansion of the research space of European humanism.

Keywords. Artistic creativity, culture, transformational processes, systematization, polyconceptualism, inviolability, comprehension, transsentimentality, artistic and visual forms, the goal of modernization.

Тернова Марина Володимирівна,
кандидат філософських наук, доцент
кафедри суспільних наук. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

Maryna Ternova,
(PhD in Philosophy science) Associate
Professor of Social Sciences Department.
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv

КІНЕМАТОГРАФ У ВИДОВІЙ СТРУКТУРІ МИСТЕЦТВА: МОДЕЛЬ Р.Дж. КОЛЛІНГВУДА

Анотація. Аргументовано, що теоретична спадщина Р.Дж. Коллінгвуда – відомого англійського філософа, естетика, історика науки, дає можливість систематизувати здійснену ним інтерпретацію проблеми видової специфіки мистецтва, яка має потужний естетико-мистецтвознавчий потенціал. Серед видів мистецтва, що цікавили англійського теоретика, помітне місце посідає кінематограф, до якого Р.Дж. Коллінгвуд поставився різко критично. У статті реконструйовано і його позицію, і її «типовість» щодо рівня розвитку кіномистецтва у першій половині ХХ століття.

Ключові слова. Види мистецтва, історико-естетична та культурологічна модель, кінематограф, «розважальне мистецтво».

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Аналіз піднятої у статті проблеми потребує вирішення цілої низки питань, які, так чи інакше, пов'язані з комплексом аспектів, котрі у процесі дослідження «розкриває» структурування і концептуалізація видів мистецтва.

До цих «аспектів», на нашу думку, слід віднести так званий феномен «низової естетики», оскільки втілення художнього змісту, яке повинен здійснити кожний вид, має своїм підґрунтям вроджені «зовнішні» почуття: зір, слух, дотик, нюх, що сприяють становленню кольорових, звукових, дотикових вражень. Пізніше, до вроджених «зовнішніх» почуттів долучаються набуті «внутрішні» почуття й у простір людського світоставлення входить «слово». Активна взаємодія «вроджених» і «набутих» почуттів, з одного боку, виступає фундаментом естетичного почуття, а з іншого – розпочинає вкрай складний і суперечливий процес формування живопису (зір – колір), музики (слух – звук), скульптури (дотик – об'єм, пластика), словесності (слово).

Ще одним важливим «аспектом» проблеми видової структури мистецтва виступає «художній

твір», який, враховуючи численність видів, виявляє специфічні ознаки, наприклад: зміст твору одного виду мистецтва не може адекватно передатися «мовою» іншого. Заявлені нами «аспекти» доцільно продовжити і наголосити на динамічності видової структури мистецтва, до якої у другій половині ХІХ – на межі ХІХ–ХХ століття додалися фотографія (1839) та кінематограф (1895), що викликало гострі дискусії щодо можливості формувати нові мистецькі види «з чистого аркуша».

У контексті означеного, звернення до заявленої у статті проблеми і до реконструкції позиції відомого естетика Р.Дж. Коллінгвуда, видається нам важливим і закономірним.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Осмислення досліджень і публікацій, в яких порушується дана проблема, дає підстави виокремити кілька теоретичних рівнів: *історико-філософський* (В. Личкова, О. Оніщенко); *культурологічний*, що включає розгляд окремих видів мистецтва, (Н. Дженкова, О. Кодьєва, Т. Кохан, Н. Корнієнко, Г. Складенко, С. Холодинська, А. Чібалашвілі); *естетичний*, що розглядає значення «низової есте-

тики» у процесі становлення почуттєвості людини (Т. Кривошея, Л. Левчук). У статті також зосереджено увагу на публікаціях, автори яких торкаються й історії англійської гуманістики, і окремих позицій у спадщині Р.Дж. Коллінгвуда (Л. Бабушка, В. Менжулін, К. Шадманов).

Мета статті. На підґрунті історико-філософських, естетичних, культурологічних і мистецтвознавчих розвідок осмислення проблеми видової специфіки мистецтва, реконструювати модель Р.Дж. Коллінгвуда, яка, з одного боку, суголосна історико-культурним традиціям, а з іншого – гранично індивідуалізована щодо процесів, які відбувалися у мистецтві на межі ХІХ – ХХ століття, наголосивши при цьому на специфічному ставленні англійського теоретика до кінематографа.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, в сучасній гуманістиці аналіз проблеми видової специфіки мистецтва традиційно спирається на історико-філософські засади її окреслення та початкового осмислення. Така практика значною мірою обумовлена поступовим «входженням» конкретних видів мистецтва в культуротворчу практику, породжуючи при цьому неоднозначну оцінку їх художньої значущості чи потенційних можливостей у розбудові, передусім, європейської культури.

Дана теза природно потребує звернення до напрацьованих давньогрецьких мислителів. Так, Сократ, який вважається одним із перших «розробників» проблеми видової специфіки мистецтва, включив її в контекст естетичної теорії, перші обриси якої саме він і окреслив. Як відомо, намагаючись аргументувати суголосність «корисне – прекрасне», філософ акцентував на відповідності «архітектури» – корисному, а «музики» – прекрасному, ввівши в ужиток ці два види мистецтва. Саме вони, на думку Сократа, є логічною відповіддю на суперечності, що визначають як існування, так і функціонування феноменів «корисне – прекрасне».

Платон, котрий вважається спадкоємцем Сократа, ніколи механічно не наслідував його ідеї. Загалом підтримавши необхідність «будувати» структуру видів мистецтва, він пішов іншим шляхом. Підкресливши, що проблема видів мистецтва значно ширша ніж те, що здатна осмислити естетична теорія, мислитель «вписав» її у контекст «соціальної утопії» – важливої складової його філософської концепції. Оскільки Платон виступав прихильником «кастової» будови суспільства, він зіставив «касти» з видами мистецтва. Як зазначає О. Оніщенко, інтерпретуючи позицію грецького філософа,

...за Платоном, трьом кастам відповідають шість видів мистецтва. Їхнє співвідношення фор-

мується так, перша каста: землероби, торговці, ремісники – *народні свята* (елементи народної творчості); друга каста: воїни – *музичні мистецтва* (танець, музика, поезія); третя каста: мудрець-філософ – *споглядальні мистецтва* (філософія, геометрія) (Оніщенко, 2001, с.14);

і акцентує «вибірковість» позиції Платона, котрий залишив поза увагою архітектуру та скульптуру, а також «байдуже поставився до театру».

Доволі багато причин для критики як Сократа, так і Платона знайшов Р.Дж. Коллінгвуд. На відміну від Сократа, котрий «вписав» види мистецтва в естетичну теорію та Платона, який, як ми показали, використовував види мистецтва задля ілюстрації «ідеальної держави», Р.Дж. Коллінгвуд дещо інакше інтерпретує окремі давньогрецькі тексти, неодноразово на сторінках «Принципів мистецтва» (1938) пропонуючи авторський підхід. Не рахуватися з його позицією досить важко, оскільки Р.Дж. Коллінгвуд визнаний фахівець з історії науки.

Торкаючись серед інших питань і проблеми видів мистецтва, Р.Дж. Коллінгвуд визнає наріжним чинником творчості «ремесло». На його думку, «філософія ремесла» була однією з величних і вагомих досягнень грецького інтелекту або принаймні тієї школи, від Сократа до Аристотеля, плоди якої дійшли до нашого часу найкраще збережені» (Коллінгвуд, 1999, с. 29). Англійський історик науки переконаний, що, усвідомивши значення «філософії ремесла» як власного видатного досягнення, греки почали з її допомогою вирішувати інші питання, зокрема Платон та Аристотель не заперечували проти введення в ужиток поняття «поетичне ремесло». Ним, на думку Р.Дж. Коллінгвуда, користується і «Горацій у його книжці «*Arts Poetica*». Мають існувати й аналогічні ремесла живопису, скульптури і таке інше. Музика, принаймні для Платона, була не окремим мистецтвом, а складовою частиною поезії» (Коллінгвуд, 1999, с. 30).

Апелювання до давньогрецької теорії видається вкрай важливим, оскільки і у перші десятиліття ХХ століття – ми показали це на прикладі розмислів Р.Дж. Коллінгвуда, – і сьогодні не існує одностайності ані у тлумаченні понять, ані у виявленні «теоретичного середовища», яке наснажувало б проблему видової структури мистецтва. Так, на думку, О. Оніщенко, у добу середньовіччя лише «авторській моделі» французького філософа Гуго Сен-Вікторського (1096–1141) вдалося «фактично подолати небезпеку виникнення теоретичного вакууму в осмисленні цієї проблеми» (Оніщенко, 2001, с. 18).

Французький теоретик помітно «ускладнив» видову структуру мистецтва, розширивши «віль-

ні» (слово, музика, архітектура) та «механічні» (театрика, драма, літургія, містерія) мистецтва і продемонстрував при цьому, що він досить вільно оперує поняттями «вид» та «жанр» мистецтва. Так, «драма» – це жанр літератури, а «літургія» – один з музичних жанрів. Поняття «театрика» виявилось штучним і, окрім Г. Сен-Вікторського, наскільки нам відомо, ним ніхто не скористався.

В означеному контексті, видається доцільним звернутися до вкрай специфічних зауважень Р.Дж. Коллінгвуда щодо грецького театру, а саме: аналізуючи лялькові театри, він звертає увагу на ефект зміни виразу «облич» ляльок упродовж вистави і пов'язує це з модуляціями голосу ляльководи. Задля пояснення цього ефекту, Р.Дж. Коллінгвуд залучає феномен «уяви» і проводить аргументовану паралель з практикою давньогрецького театру. Зокрема, учений відзначає: «Ми знаємо, що це лише ляльки і що вираз їх облич змінюватися не може, проте це не має значення – у нашій уяві ми продовжуємо бачити вираз облич, який в реальності не існує. Те ж саме відбувалося і на грецькій сцені, коли обличчя акторів були приховані маскою» (Коллінгвуд, 1999, с.137).

Окрім того, що Р.Дж. Коллінгвуд робить важливі зауваження і щодо лялькового, і щодо умовностей давньогрецького театру, аналізуючи природу театру і специфічні формальні ознаки, які виникали в процесі його становлення, він намагається «вийти за межі» мистецтвознавчого аналізу впевнено підключаючи потенціал психології, що взагалі було показовим для гуманітарного знання першої половини ХХ століття.

Повертаючись до розгляду «видів», які до «вільних» та «механічних» мистецтв включив Г. Сен-Вікторський, слід прокоментувати феномен «містерія», що представлений ним як самостійний вид мистецтва. Як відомо, у вигляді релігійного «дійства», «містерія» – (від лат. *ministerium* – церемонія) була поширена до першої половини ХІХ століття як у європейських країнах, так і на Сході. У добу середньовіччя в Європі «містерія» трансформувалася у жанр театральних вистав, які здійснювалися на підґрунті біблійних сюжетів. Контрреформація переслідувала і забороняла, передусім, «театральні містерії». Так, у Франції така заборона почала діяти з 1548-го, а в Англії з 1672 року (*Містерія* [ЕР]).

У першій половині ХХ століття відродити «містерії» як театральний жанр намагався Василь Кандинський (1866–1944), котрий спирався на власні драматичні твори, «містерійність» яким мав надати синтез різних видів мистецтва. Як зазна-

чає С. Холодинська: «Три п'єси В. Кандинського «Жовтий звук», «Зелений звук», «Фіолетове» й мали сформувати «Містерію» як ритуально-сценічне дійство». Серйозність намірів В. Кандинського підтверджує той факт, що до сценічної композиції «Фіолетове», яка була створена в 1914 році, митець повертається ще раз у 1926-му, намагаючись її удосконалити» (Холодинська, 2018, с.176).

У другій половині ХХ століття реалізувати мрію В. Кандинського щодо постановки на сцені «Містерії» зробив видатний російсько-німецький композитор Альфред Шнітке (1934–1998). Наскільки можна судити, він, відштовхуючись від опери «Жовтий звук», синтезував музику, поезію, хореографію і живопис. Водночас митець скористався потенціалом «містерії» задля апробації концепції «полістилізму», біля витоків якої він стояв. Позитивний досвід сценічного оприлюднення «Містерії» висунув інше важливе, хоч і вкрай суперечливе запитання, на яке поки що немає переконливої відповіді: «Чи у кожному виді мистецтва доцільно експериментувати з “полістилізмом”»?

На нашу думку, розмисли щодо комплексу питань, які виявилися похідними від ідей Г. Сен-Вікторського, можна узагальнити таким чином. Враховуючи, що його концепція формувалася в умовах 20–30-х років ХІІ століття, звернення Сен-Вікторського як до «містерії» так і до спроб наголосити на її творчому потенціалі, вочевидь, було неабияким теоретичним проривом. При цьому доречною видається фіксація уваги на формально-логічній помилці французького дослідника: «містерія» – це жанр, а не вид мистецтва. Також інтерес до «містерії» в умовах ХХ століття визначається не стільки творчими можливостями, що їх продукує «містерія», скільки ідеєю «синтезу мистецтв», яка на межі ХІХ–ХХ століття дедалі активніше входила в науково-художній простір завдяки як символістам, так і тогочасним митцям-експериментаторам.

Після Г. Сен-Вікторського проблема видів мистецтва не зникає з простору гуманітарних наук, проте певний час дослідників цікавить не сама проблема, а, так би мовити, джерело, яке її насажує. Так, до «естетичної теорії» (Сократ), «соціальної утопії» (Платон), «жанрової диференціації» (Г. Сен-Вікторський) додається феномен «творчості», на якому наполягав відомий італійський теоретик мистецтва, письменник, один з ідеологів Відродження Леон Баттіста Альберті (1404–1472). На його думку, види мистецтва є наслідком «самовираження» митця: відтак Альберті, доклавши значних зусиль задля збагачення понятійно-категоріального апарату дослідження мистецтва, вводить

в ужиток принципово нове поняття «самовираження», всебічне значення якого в процесі осмислення широкого кола питань творчості буде досягнуте лише на межі XIX – XX століття.

Підтвердженням нашої тези є ідея Р.Дж. Коллінгвуда, яку він оприлюднює на сторінках «Принципів мистецтва» у підрозділі «Естетичний індивідуалізм»: «Ми навіть забуваємо, що ж, власне, виражає митець, і говоримо про його роботу як про «самовираження», переконуючи себе, що вірш виявляється великим завдяки тому, що він виражає велику особистість» (Коллінгвуд, 1999, с. 286). Процитована думка Р.Дж. Коллінгвуда суголосна тому розумінню «самовираження», яке у середині XV століття обґрунтував Альберті. Щодо позиції Р.Дж. Коллінгвуда – він іде далі, стверджуючи, що в умовах «сьогодення», «яку б цінність ми не приписували подібному віршу, вона ґрунтується не на вираженні душі поета – що нам Шекспір, що ми Шекспіру? – а на вираженні нашої власної душі» (Коллінгвуд, 1999, с. 286).

Беззастережно прийняти позицію Р.Дж. Коллінгвуда досить важко, і вона може стати предметом самостійного аналізу. Проте в межах цієї статті ми вважаємо за необхідне наголосити, по-перше, на професійній спрямованості інтересів Коллінгвуда як історика науки, що у багатьох випадках давало йому можливість як наголошувати принципово важливі «прориви» вчених минулого, так і неупереджено фіксувати факти збігів «минуле – сучасне»; по-друге, хоча і в символічній формі, та, проте, вести продуктивний діалог «минуле – сучасне», а по-третє, трансформувати проблему «самовираження – види мистецтва», заявлену Л.Б. Альберті, в «авторський» дослідницький простір самого Р.Дж. Коллінгвуда (суб'єктність «самовираження»).

Стосовно ж переконання Л.Б. Альберті щодо доцільності розглядати проблему видів мистецтва в контексті «самовираження митця», увагу привертає позиція О. Оніщенко, котра акцентує, що італійський теоретик артикулює «принцип комплексного дослідження проблем видової специфіки мистецтва і художньої творчості, паралельно розробляючи тезаурус естетичної науки» (Оніщенко, 2001, с. 20).

Значною мірою відштовхуючись від настанов Л.Б. Альберті, проблему видів мистецтва продовжують розробляти його послідовники. Зокрема, вона посідає чільне місце в теоретичній спадщині генія доби Відродження Леонардо да Вінчі (1456–1519), увага якого була прикута до розкриття потенціалу живопису, котрий саме завдяки Леонардо назавжди закріпиться в усіх моделях видової специфіки мистецтва.

У 20-ті роки XVI століття видатний іспанський гуманіст, філософ і педагог, ім'я якого асоціюється з теоретичними досягненнями Північного Відродження Хуаном Луїсом Вівесом (1492–1540), висловлено кілька принципово важливих спостережень, які виокремлює О. Оніщенко: а) він визнав Стародавню Грецію «матір'ю всіх мистецтв»; б) віддав належне науково-теоретичному досвіду античності; в) активно виступив, з одного боку, проти «тягаря авторитетів», а з іншого – спонукав використовувати позитивний досвід минулого, вважаючи його правомочним і доцільним в «сучасних умовах» (Оніщенко, 2001, с. 21).

Сьогодні тези Х.Л. Вівеса видаються дещо суперечливими, адже метафора «тягар авторитетів» має поширюватися й на їхні ідеї, що є тим самим досвідом минулого, який потрібно наслідувати, а відокремити «автора» від «його ідеї» навряд чи когось вдавалося. Проте в етичному аспекті відчуття «тягаря авторитетів» справді здатне гальмувати свободу наукового пошуку. Водночас, аналізуючи думки Х.Л. Вівеса, стає зрозумілим, що такий яскравий теоретик як Р.Дж. Коллінгвуд, не лякаючись ані авторитетів, ані досвіду минулого, зміг залучити концепції Платона до аналізу кінематографа і, на нашу думку, зробив це, не лише блискуче продемонструвавши можливість «діалогу» з Античністю, а й вочевидь підсилив теоретичну «насиченість» власної концепції.

Реконструюючи основні аспекти коллінгвудівської інтерпретації кінематографа як принципово нового виду мистецтва, слід враховувати, що монографія «Принципи мистецтва» вийшла друком у 1938 році, а це означає, що англійський теоретик у своїх розмислах, які й сформували ставлення до кінематографа міг оперувати досвідом його розвитку лише впродовж чотирьох десятиліть між 1895–1935 роками.

Наразі видається доцільним навести хоча б кілька прикладів, які показують досягнення кіномистецтва за 40 років і які фільми бачив та з якими науковими розвідками міг бути знайомий Р.Дж. Коллінгвуд. Враховуючи нормативи статті, звернемо увагу на спадщину відомого данського режисера та одного з перших теоретиків кіно Урбана Гада, який ще у 1919-му написав працю «Кіно, його засоби і цілі» та зняв низку оригінальних фільмів. В умовах 1920-х років справжнім проривом стає німецький кіноекспресіонізм (Р. Віне, Ф. Мурнау, Ф. Ланг) та французький «Авангард» (А. Ганс, М. Л'Ербье, Ж. Епштейн, Л. Бунюель), а на початку 30-х років про себе вже дуже впевнено заявляють Р. Клер та Ж. Ренуар, картини яких сьогодні вважають надбанням європейського кіномистецтва.

Вагоме місце в історії європейського кінематографа посідає італійський письменник, журналіст і теоретик кіно Річчото Канудо (1874–1923) – автор збірника теоретичних статей «Фабрика в малюнках» (1927). Саме Р. Канудо визначив кінематограф і як «сьоме мистецтво», і як засіб гармонізації й взаємодії «пластичних» (архітектура, скульптура, живопис) та «ритмічних» (музика, танець, поезія) мистецтв. Оприлюднивши «Маніфест семи мистецтв» (1911), Р. Канудо, зокрема, наголошував: «... наш час синтезував різноманітний людський досвід. Ми підвели підсумки практичному життю і життю почуттів. Ми поєднали Науку і Мистецтво» (Канудо, 1988, с. 24).

Вочевидь, не можна обійти увагою і той факт, що на очах Р.Дж. Коллінгвуда формувався англійський кінематограф: «Вже 26 березня 1896 року в лондонському залі «Олімпія» відбувся перший сеанс вітчизняних (англійських – М. Т.) фільмів, знятих Р.-В. Полом – головною постаттю раннього англійського кінематографа» (6, 9). У перші десятиліття ХХ століття англійські стрічки «Пожилець» (1926), «Шантаж» (1929), «Людина, яка занадто багато знала» (1934), зняті молодим А. Гічкоком, та «Приватне життя Генріха VIII» (1933), режисером якого виступив О. Корда – майбутній класик англійського кіно, були широко відомі й за межами Великої Британії.

Хоча кінематограф розвивався доволі активно, буде справедливим констатувати, що Р.Дж. Коллінгвуд мав змогу познайомитися лише з його початковим періодом і при всьому бажанні не міг уявити ті науково-технічні та художні «прориви», які кіномистецтво продемонструвало, наприклад, після Другої світової війни: італійський «неореалізм», французьку «нову хвилю» та кіноздобутки англійських «розгніваних». Р.Дж. Коллінгвуд пішов з життя у 1943 році, а в період між 1938 і 1943 роками до теоретико-практичних проблем розвитку ані європейського, ані англійського кіно, наскільки нам відомо, він більше не звертався.

На нашу думку, перш ніж викласти концепцію вченого, слід зауважити, що він не сприйняв кінематограф, не побачивши в ньому жодних ознак «справжнього мистецтва» (визначення *Коллінгвуда* – М. Т.). Принагідно наголосимо, що скептицизм англійського теоретика щодо кінематографа та доцільності його «присутності» у видовій структурі мистецтв збігся, а сьогодні це загальновідомо, з аналогічною позицією З. Фрейда та А. Бергсона, які оцінювали фільми на рівні «ярмаркових розваг».

Теоретичні витoki коллінгвудівських розмислів з приводу кінематографа сягають, хоч як це

парадоксально, часів естетики Платона і артикулюють значення тієї її частини, яка аналізує «розваги» та «розважальне мистецтво». Р.Дж. Коллінгвуд переконаний, що «європейську історію розваг» слід поділити на «два розділи», де перша – «під назвою *panem et circenses* – розповідатиме про розваги в світі занепаду античності». Щодо

другого розділу, який ми назвемо *le monde ou l'on s'amuse* (світ розважається – М.Т.), в ньому описуватимуться розваги Ренесансу і Нового часу, спочатку аристократичні, створені блискучими митцями задля їх вельможних покровителів, а потім, внаслідок демократизації суспільства, поступово перетворені на сучасні журналістику та кінематограф (Коллінгвуд, 1999, с. 100).

Р.Дж. Коллінгвуд не вважає, що «журналістика» та «кінематограф» виконують у суспільстві різні функції, не належачи до спільної сфери гуманістики. Наразі англійський теоретик послідовно проводить думку щодо їх «розважальної» природи, яка яскраво виявила себе на європейських теренах після 1900 року, адже суперечливі суспільно-економічні процеси, особливо криза англійського сільськогосподарського виробництва, призвели до такого стану, коли «розум бідноти став подібним порожньому, чисто виметеному дому» (Коллінгвуд, 1999, с. 104).

На думку Р.Дж. Коллінгвуда, ще одним чинником, що підсилив «розважальний» потенціал кінематографа, є заборона «магічного» мистецтва, проти якого почали серйозно боротися, як вважає автор «Принципів мистецтва», від середини ХІХ століття. Не педалюючи цю тему, яка стоїть дещо осторонь питань важливих для нашої статті, артикулюємо лише один момент: Р.Дж. Коллінгвуд ототожнює «магічне» мистецтво з «фольклором». Слід наголосити, що подібне ототожнення є досить сумнівним, хоча певний «магічний» сегмент «фольклору» і має. Відтак саме така позиція привела ученого до твердження, що, позбавивши «бідноту» не лише матеріальних засобів існування, а ще і «фольклору», владні політичні сили власноруч зробили з «бідноти» шанувальників кінематографа.

До «бідноти» Р.Дж. Коллінгвуд додає і «безробіття», яке сформували ті ж самі владні структури: «Історичні паралелі – незрячі поводитири. У нас нема жодних підстав вважати, що наша цивілізація повторює шляхи Римської імперії в добу її занепаду. Відтак ця паралель, наскільки вона зараз означалася, моторошно точна» (Коллінгвуд, 1999, с. 104). І хоча у процитованому фрагменті очевидними є певні суперечливості, увагу привертає й оцінка ситуації, в яку потрапив європейський культур-

ний простір на початку ХХ століття, та запитання, яке ставить Р.Дж. Коллінгвуд: «Що ж ми можемо зробити?».

Відповідаючи на нього, учений передусім формує ті позиції, які в умовах перших десятиліть ХХ століття навряд чи можна було прийняти: а) «шлях Платона нас не врятує...»; б) «Високий інтелект, висока культура теж не порятунок. Маса кіноглядачів і читачів журналів не можна поспіяти, пропонуючи їм замість їх демократичних розваг аристократичні розваги минулих віків...»; в) «...не слід шукати порятунку і в народних піснях...»; г) «І зброя нам не допоможе. Ні до чого купувати револьвер і кудись бігти, аби здійснити щось жахливе. Ми стоїмо перед загрозою загибелі цивілізації» (Коллінгвуд, 1999, с. 104-105).

Власне неприйняття тих історико-культурних обрисів, які, так чи інакше, або характеризують, або впливають на тлумачення та оцінку кінематографа, примушує Р.Дж. Коллінгвуда зробити такий висновок: «Я, хто пише цю книгу, і ви, хто її читає, – ми люди, зацікавлені в долі мистецтва. Ми живемо у світі, де більша частина того, що називають цим іменем насправді виявляється розвагою. Такий наш садочок. Здається, що він чекає на хороше просапування» (Коллінгвуд, 1999, с. 105).

Слід визнати, що Р.Дж. Коллінгвуд, хоча і в ескізній формі, проте все ж наголосив на прикладах «просапування», до яких, передусім, відніс прорахунки естетичної теорії, що остаточно не з'ясувала взаємодії «уяви», «фантазії» та «гри», а це, вважає англійський теоретик, не дало змоги окреслити межі «розважального» мистецтва, до якого, на його думку, належить кінематограф.

Водночас, кіно має такі «вади», які, в принципі, ніхто не зможе подолати: цей вид мистецтва, на протигагу театру, позбавлений прямих контактів з глядачем. Р.Дж. Коллінгвуд зіставляє кінематограф з грамофоном та радіопередачами, тобто тими прикладами художньої діяльності, які деформують творчий процес, оскільки не отримують синхронної відповіді на художньо-емоційний подразник, як це відбувається між сценою та глядацьким залом, коли йдеться про театральну виставу: «...в кінематографі, <...> співпраця між автором і режисером дуже інтенсивна, але між ними та аудиторією взагалі відсутня» (Коллінгвуд, 1999, с. 292). Свої розмисли щодо кінематографа, Р.Дж. Коллінгвуд завершує черговим запитанням, на яке сам і відповідає: «Чому сучасна кінорозвага не може породити нову форму високого мистецтва як це відбулося з народним розважальним театром доби Відродження?» Його відповідь така: «У рене-

сансному театрі співпраця між автором і акторами, з одного боку, і глядачами з іншого, була живою реальністю. У кінематографі це неможливе» (Коллінгвуд, 1999, с. 292).

Важливо наголосити, що концептуалізація проблем, які цікавлять Р.Дж. Коллінгвуда, як правило, має міжнауковий характер, а саме: учений не просто намагається «вписати» кінематограф у ту чи іншу модель, яка була представлена в логіці історико-культурного руху, а окреслює естетичні чи психологічні чинники, що допомагають виявляти його глибинні, сутнісні ознаки. Такий підхід актуалізує дотичні проблеми, й у тексті «Принципів мистецтва» ними виявляється художня творчість та специфіка сприймання фільму, коли його автори (сценарист, режисер, оператор, актори) не мають можливості безпосередньо спілкуватися з глядацькою аудиторією.

Висновки. Підсумовуючи матеріал, викладений у статті, доцільно наголосити, що в історико-естетичному контексті проблема видів мистецтва мала і має сьогодні неабиякий дослідницький потенціал, який дасть можливість надалі більш аргументовано прогнозувати перспективи розвитку мистецтва, враховуючи і можливість формування нових видів, зокрема, на підґрунті комп'ютерних технологій.

Сучасний аналіз «теоретичної історії» проблеми видів мистецтва потребує залучення принципу «персоналізації», оскільки авторські розвідки, подекуди вкрай цікаві, не набули статусу загальноновизнаних. Модель Р.Дж. Коллінгвуда, яку беззастережно слід визнати дискусійною, має, проте, бути опрацьована, оскільки вона доволі показово демонструє ставлення до кінематографа, що мало місце серед провідних європейських науковців у перші десятиліття ХХ століття.

Джерела та література

- Канудо, Р. (1988). *Манифест семи мистецтв. Из истории французской киномысли: немое кино 1911-1933 гг.* Москва: Искусство.
- Коллінгвуд, Р. Дж. (1999). *Принципы искусства.* Москва: Языки русской культуры. 328 с.
- Мистерия.* [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://kartaslov.ru/misteria>
- Оніщенко, О. (2001). *Художня творчість у контексті гуманітарного знання.* Київ: Вища школа. 179 с.
- Трутко, И. (1970). От пионеров до «рассерженых». В кн. *Кино Великобритании.* Москва: Искусство. 358 с.
- Холодинська, С.М. (2018). *Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму.* Київ: Ліра-К. Ліра. 298 с.

References

- Collingwood, R. G. (1999). *Printsipy iskusstva* [The Principles of Art]. Moskva: Yazyki russkoy kultury. 328 p. [in russian]
- Kanudo, R. (1988). *Manifest semi iskusstv* [Seven arts manifesto]. Iz istorii frantsuzskoi kinomysli: nemoe kino 1911-1933 hh. Moskva: Iskusstvo. [in russian]
- Kholodynska, S. (2018). *Mykhail Semenko: kulturotvorchi poshuky na terenakh ukrainskoho futuryzmu* [Mykhail Semenko: cultural searches on the grounds of Ukrainian futurism]. Kyiv: Lira-K. 298 s. [in Ukrainian]
- Mysteriya*. Retrieved from: <https://kartaslov.ru/misteria>
- Onishchenko, O. (2001). *Khudozhnia tvorchist u konteksti humanitarnoho znannia* [Artistic work is in the context of humanitarian knowledge]. Vyscha shkola. 179 s. [in Ukrainian]
- Trutko, I. (1970). Ot pionerov do «rasserzhenykh» [From pioneers to «angry»]. *Kino Velikobritanii*. Moskva: Iskusstvo. [in russian]

Maryna Ternova

Cinema in specific structure of art: R.D. Collingwood's model

Abstract. The author argues that the theoretical heritage of R.G. Collingwood, a famous English philosopher, aesthete, historian of science, makes it possible for us to systematize his interpretation of the specificity of art issue, which has a powerful aesthetic and art history potential. Among the types of art that the English theoretician was concerned with, a prominent place is occupied by cinema, which R.G. Collingwood criticized sharply.

Keywords: Types of art, historical-aesthetic and culturological model, cinematography, entertaining art.

Майхрович Юрій Іванович,
аспірант кафедри теорії та історії культури.
Національна музична академія України
імені П.І. Чайковського, Київ

Maikhrovych Yurii,
post-graduate student of the Department of
Theory and History of Culture at the Tchaikovsky
National Music Academy of Ukraine, Kyiv

КОНСТРУЮВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ СУЧАСНОГО ПОКУТТЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Анотація. Досліджено національну ідею Покутського регіону як основу локальної ідентичності в культурному просторі сучасності. На прикладі духовно-мистецьких практик місцевого населення та соціополітичних факторів загальногромадського чину охарактеризовано специфічні риси світосприйняття покутського соціуму. Зосереджено увагу на загальній патріотичній спрямованості західноукраїнського етносу в його віковій історії перебування під впливом культури багатонаціональної імперії. Проаналізовано та зіставлено загальні тенденції в асиміляції латинської та візантійської цивілізацій в культуру Східної Галичини і зокрема Покуття. Піднята проблема толерування в поліетнічному суспільстві та налагодження внутрішньосоціального контакту всередині представників громадськості з полярними світоглядами. Розглянуто перспективи культурно-просторової ідентифікації Покуття в контексті глобалізації та загальнодержавного спрямування українського соціуму до парадигми слов'янської ідентичності в європейському вимірі.

Ключові слова: національна ідея, культурний простір, Покуття, ідентичність, мистецтво, духовність, мова.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Етнокультурний простір Покуття як регіону, що розвивався століттями під впливом Австро-Угорської імперії та місцевого багатонаціонального соціуму, є унікальним зразком самобутньої національної ідеї його громадян у контексті сучасної держави. В просторі цього регіону відбувається й донині усвідомлення народом своєї цивілізаційної ідентичності на перетині східної та західної культур, яке продиктоване насамперед буремними подіями нашої країни в останнє десятиліття.

У статті розглядається національна ідея Покуття в модусі культурно-мистецьких форм духовності як невід'ємної частини життя галичан. У даному контексті національна ідея визначає вектор розвитку соціокультурного простору в його одночасних єдності та різноманітності поглядів, що є притаманною ментальною рисою регіональної самобутності.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Теоретико-методологічна основа цієї статті базується

на здебільшого на дослідженнях і публікаціях вітчизняних науковців. Комплексний підхід у понятті просторовості описаний у праці Д. Бахманн-Медік (2017); в дослідженнях В. Крячко (2013) і К. Вергелеса (2016) піднято проблему культурної ідентифікації етносу в умовах глобалізації; Н. Пуряєва (2017) та Н. Стоколос (1998) описують мовнокультурну ситуацію як одну з найважливіших форм національної ідеї Галичини. Глибина наукових розробок представлена культурологічними, мистецтвознавчими, філософськими та соціополітичними теоретико-методологічними підходами всіх авторів.

Мета статті – висвітлити особливості соціокультурного простору сучасного Покуття крізь призму національної ідеї, закладену в духовно-мистецьких формах традицій місцевого населення. Аналізуючи історичну ретроспективу та події сьогодення, виокремити можливі варіанти подальшої перспективи для культурно-просторової ідентифікації.

Виклад основного матеріалу. Поширене в науковій спільноті уявлення про національну ідентичність як конструкту, створеного культовими, політичними та суспільними суб'єктами, надає широкі можливості для вивчення як ментальних репрезентацій, так і поведінкових стратегій, що витікають з неї. Насамперед, це дає змогу розглянути значний пласт суб'єктивних інтерпретацій національного та патріотичного, виявити закономірності їхніх образів і вплив на різні вікові та національні групи населення з подальшим аналізом відповідних поведінкових стратегій. Такі стратегії є водночас наслідками цієї ідентичності та атрибутами певної національної ідеї. Першим кроком у національному визначенні суспільства є усвідомлення народом своїх специфічних рис, які є необхідними для подальшого формування й становлення конкретної ідеї. Якщо раніше носіями цих рис самоусвідомлення можна було вважати інтелігенцію, то в наш час вирівнювання різних соціальних верств населення медійним простором шукати причини народної своєрідності слід в історії та, до прикладу, в такій формі суспільної свідомості, як релігія (як у просторово-часовому комплексі народної свідомості), а її підтвердження – в сучасному суспільстві.

У сьогодишній глобалізованій культурі віртуальної реальності роль релігії й досі залишається важливою для багатьох країн і конфесій, в яких вона (релігія) виступає «старою версією» уявної реальності та може впливати на суспільство як об'єднуючий чинник, з одного боку, і як інструмент сепарації – з іншого. Таким чином, принцип релігійного самоусвідомлення, що сформований особистим почуттям відокремленості, з одного боку, розрізняє окремі громади, надає їм особистої індивідуальності, менталітету, іноді й мовних особливостей, а з іншого – виводить їх в сферу наднаціональної свідомості з не завжди позитивними наслідками для суспільства. Релігійна культура є певною системою інформації, що дає можливість транслювати діяльність соціуму різних класів і поколінь. «В такий спосіб, релігійна культура є варіативною – від рафінованих філософсько-символічних духовних форм до повсякденної, фольклорної культури. Окрім того, релігійна культура містить у собі обґрунтування конкретних цінностей та ідеалів» (Вергелес, 2016, с. 281). Релігія, яка за своєю суттю є однією із найважливіших сфер у житті соціуму, неодмінно впливає на суспільне життя. Такий вплив продиктований тим, що релігія транслює не лише уявлення про світ в його духовному вимірі, а й етичні приписи щодо формування державного і соціального устрою.

Міжрелігійне та міжконфесійне існування на теренах Галичини завжди було нормою, оскільки на її території проживала велика кількість народностей. Налагодження міжкультурних і міжетнічних діалогів, пошук шляхів для діяльності поліетнічного та полірелігійного соціуму в даному регіоні завжди була в пріоритеті, навіть і в наш час інформаційно-комунікаційного простору. В такій поліетнічній парадигмі православне християнство спокійно співіснувало разом з католицьким та й з іншими місцевими релігіями. Аналізуючи сучасну ситуацію міжрелігійного та міжконфесійного діалогу в Східній Галичині, потрібно звернути увагу на те, що домінантною та популярною серед місцевого суспільства є все таки Українська греко-католицька церква, попри те, що в цьому регіоні представлені значною мірою й інші релігійні громади. Вплив УГКЦ на соціально-культурне життя Західної України є настільки значним, що його важко порівняти з будь-якою іншою християнською конфесією Галичини. Феномен УГКЦ полягає в її дотичності до Святого Престолу Ватикану, тобто імплементації в сім'ю світової (католицької) церкви зі збереженням звичних для народу обрядів за грецьким стилем, святкового календаря та мови. Архітектура сучасних греко-католицьких храмів з більш відкритою (на відміну від православних) вівтарною частиною, освітленим великою кількістю вікон інтер'єром і мінімалізмом фрескових зображень, по суті, синтезує в собі простори європейського та східнослов'янського християнського світу. Популярністю УГКЦ користується ще й у місцевих можновладців, тому й не дивно, що секулярність у покутській громаді час від часу порушується завдяки залученню представників церкви до світських загальноміських заходів, таких як відкриття пам'ятників, нових будівель, шкільних та університетських урочистостей і концертів. Парадоксальність такої релігійності полягає в її дисонансі з прагненнями середньостатистичного галичанина увійти в повноцінну сім'ю європейських народів, де церква і держава мають чітке розділення і нечасто перетинаються в цивільному просторі, як це відображається і в Конституції України. Тут слід зазначити, що сучасна мультикультурність країн Старої Європи, яка спричинена насамперед міграційною політикою, створює сприятливіший секулярний простір, в якому головуючою ідеєю є недопущення зіткнення релігійних ідеологій християнського та мусульманського світоглядів. Можна стверджувати, що етнічність взаємопов'язана із релігійним простором, вони взаємодіють, взаємовпливають та взаємозмінюються у процесі

розвитку етносоціальних суб'єктів і соціальних систем. Основними ознаками взаємодії релігійного простору та етнічності є зміна останніх (перманентна трансформація їх складових елементів) при взаємодії один з одним, концепція етнорелігійного простору та його динаміка у соціальному просторі, яка може спричинити міжкультурні, міжрелігійні та міжетнічні конфлікти (Крячко, 2013, с. 143).

Підсилюючим у суспільно-політичному аспекті становлення першості УГКЦ на території Покуття є той факт, що батько «ікони» багатьох галичан і провідника національної української ідеї Степана Бандери, отець Андрій, був саме греко-католицьким священником. Таким чином, вплив греко-католиків має як релігійне, так і політичне значення і прихильність до УГКЦ, як правило, є прихильністю до конкретної національної ідеології. Тому й не дивно, що в багатьох містах та селах Прикарпаття біля придорожніх хрестів, каплиць чи фігур Богородиць наявні й інші національні атрибути: жовто-блакитний та червоно-чорний стяги.

Після вторгнення військ російської федерації на територію України питання української ідентичності актуалізувалося як ніколи раніше. Навіть серед значної частини населення, яке завжди проявляло лояльність до громадян і влади сусідньої держави, прокинулася національна свідомість, підкріплена людською злістю, обуренням і розчаруванням. Не вникаючи в події, розпочаті 24 лютого, які возвели русофобію в абсолют, торкнемося лише деяких особливостей у ставленні більшості населення Покутського краю до релігійної структури Української православної церкви (УПЦ), до якої в публічному просторі прийнято додавати приставку «московського патріархату».

У просторі західноукраїнської поліетнічності православ'я завжди було осередком української ідентичності, слов'янофільства, протиставним символом до всього польського, німецького, австро-угорського та іудейського світоглядів. У напружених взаємовідносинах католицько-протестантської та греко-православної цивілізацій Покуття (принаймні до початку ХХ століття) «прагнуло до поєднання обох традицій у живу соціально-політичну та культурну синтезу» (Монолатій, 2010, с. 91). Цікаво, що за сторіччя перебування в імперській залежності місцеве багатонаціональне суспільство було схильним до толерантності та прийняття соціально-культурних явищ одне одного, а за десятиріччя самостійності релігійна неприязнь досягла своєї кульмінації. Особливо ця неприязнь проявляється у взаєминах УГКЦ та УПЦ – двох релігійних структур, юрисдикційно

підпорядкованих зарубіжним центрам (Ватикану та Москві відповідно). В такій парадигмі протистояння релігійних ідей двох Римів – першого (Ватикан) та третього (Москва) – формується негативна просторова тенденція до «сепаратизму культур і до перебільшення локальних відмінностей у конфліктних процесах» (Бахманн-Медик, 2017, с. 343). В останнє десятиліття агресія до вірян УПЦ, більшість з яких представляють місцеве корінне населення Покуття, як до представників «русько-го мира» посилилась у рази. Релігієзнавці прямо критикують Українську православну церкву за те, що вона не має наміру вийти з Московського Патріархату, а відтак залишається зрощено частиною Церкви країни, яка є віковим ворогом українства, яка нищила Україну Соловками, Магаданом, Голodomором, цілиною, БАМом, сибірською тайгою тощо, країни, яка насилала на незалежну Україну банди Муравйова, зрештою і кадебістів Сталіна, країни, яка нищила власне Українську Православну Церкву в тридцять роки минулого століття (Колодний, 2014, с. 43).

У такій просторовій парадигмі напружених взаємовідносин вимушена існувати релігійна покутська громада, а її кожна конфесійна одиниця відстоює власну соціальну ідентифікацію, орієнтири якої (національні, релігійні та інші) не завжди перетинаються, що спричиняє загострення конфліктів на національному рівні. На жаль, слід зазначити, що «такі процеси і явища не є характерними для якоїсь однієї країни, регіону – вони мають глобальний характер» (Вергелес, 2016, с. 279). Накладаючи ретроспективні висновки столітньої давнини на проблеми сьогодення, можна прогнозувати два шляхи виходу з неї: «зберігати вірність традиціям православної Церкви, налагоджуючи співжиття католицької та православної громади, як це було в Коломиї, чи асимілюватися або бути витісненим новою релігійною громадою, як це було у Львові» (Монолатій, 2010, с. 91).

Важливо також виокремити такий вид позачерковної діяльності релігійних організацій Покуття як капеланство. Актуалізація цього виду діяльності священнослужителів починаючи з 2014 року відроджує традиційну активність Церкви, яка «завжди намагалася бути засобом духовної ідентифікації, у тому числі в армії та силових структурах» (Непіпенко, 2013, с. 82). Саме в 2013-2014 роки під час «Майдану» багато вихідців із західної частини України брали участь у тодішніх буремних подіях, де їх підтримувало багато душпастирів різних церков. Тут зародилася і нова тема релігійного диспуту між УГКЦ та УПЦ. Греко-католики

наводять факт того, що «серед усіх представників церков в Україні першим на криваві події в державі відгукнувся Блаженніший митрополит УГКЦ Любомир, інші церкви і деномінації ще вичікували» (Мизак, 2015, с. 170), на відміну від представників УПЦ, представники якої назвали позицію УГКЦ на Майдані «політичним уніатством і намагався засудити УГКЦ в історичній ретроспективі» (Мизак, 2015, с. 171). Таким чином, до міжконфесійних суперечностей на Покутті додається ще й політико-культурний аспект у просторі внутрішньо-регіональної проблеми релігійної дезінтеграції.

Мовні відмінності літургійного дійства в церквах візантійського спрямування (УПЦ, ПЦУ, УПЦ КП, УГКЦ) є й досі темою багатьох дискусій у західноукраїнських регіонах. Популяризація церковнослов'янської мови на теренах Покуття пов'язана насамперед з ідеями панславизму, що протистояли західній латинській культурі, й була ядром, навколо якого могла формуватися впливова інтелігенція східнослов'янського простору. Іншою причиною була конкретна загроза полонізації Церкви з боку католиків, вихід з якої вона (Церква) знайшла в союзі з православним слов'янством та орієнтованості на Руську православну церкву та її мовні традиції, які були більш поширеними в російсько-імперській частині українських земель.

Саме цим не в останню чергу була зумовлена поява в середовищі галицького духовенства зорієнтованого на українську обрядову старовину старорусинства та російську обрядову традицію – москвофільства, що виступали тут єдиним фронтом. Церковнослов'янська мова, як один із визначальних компонентів церковного обряду ГКЦ у Галичині, була важливим маркером її конфесійної ідентичності, насамперед таких важливих ідентифікацій: «приналежність до східно-християнської (візантійсько-слов'янської) традиції», «спадкоємність Володимирового хрещення Русі та Київської митрополії (первісної Руської Церкви)», «приналежність до Кирило-Мефодіївської традиції» (Пуряєва, 2017, с. 171).

Оскільки місцеве українське (русинське) населення використовувало в повсякденному житті народну «живу» мову, то церковнослов'янська з часом і в рядах тодішніх інтелектуалів-просвітителів більше не фігурувала, а відійшла остаточно в церковно-літургійне русло, де використовувалася греко-католиками з «твердішою» українською вимовою. В наш час церковнослов'янська з українською вимовою притаманна переважно західноукраїнським парафіям УПЦ через зручність фонетичного сприйняття для місцевого україномовного

населення, тоді як офіційною літургійною мовою для УГКЦ стала виключно українська. Примітним прикладом прононсної диференціації різних конфесій Покуття є звернення до першого рядка «Господньої молитви» в трьох варіантах: 1) «*Отче наш, Ти, що єси на небесах*»; 2) «*Отче наш, Іже єси на небсєх*»; 3) «*Отче наш, Іже єси на небєсі*».

Полеміка стосовно мовного питання в літургії прикарпатських приходів УПЦ залишається актуальною і в наш час. Більшість західноукраїнських монастирів та деякі храми, настоятелі яких дотримуються ідеї «радикального» православ'я, проводять Богослужіння виключно церковнослов'янською з російською «м'якою» вимовою, посилаючись на те, що така вимова є правильною, милозвучнішою і, зрештою, канонічною. Попри це, частина православних вірян стверджує, що спотворені слова на російський лад, незрозумілі проповіді, виголошені мовою сусідньої держави, не викликають у них позитивних емоцій, що їх сподіваються отримати у церкві, що все це від лукавого, який хоче посварити нашу єдину церкву, і сприймають це як святотатство, обурюються цинічним знуцанням, зневажливим ставленням до наших святих традицій та обрядів і не люблять, коли хтось викривляє Божі слова. Цим церковні ієрархи свідомо чи несвідомо провокують міжнаціональний та міжрелігійний розбрат (Хланта, 2011).

Щодо висловлювання вірян стосовно «незрозумілих проповідей», слід зазначити, що проповідь – єдина частина Богослужіння, яка проголошується місцевою мовою церковної громади, а «спотворені слова на російський лад» для іншої частини православних християн України є автентичними і їм значно важче сприймати старовинні піснеспіви Києво-Печерської Лаври «твердішою» церковнослов'янською чи українською. При цьому варто звернути увагу і на художню сторону даних піснеспівів. Адже недостатньо просто перекласти дані твори українською. Генеза лаврських піснеспівів – це поступова і копітка праця в трансформації візантійських віршованих текстів на слов'янську ритмізовану прозу. Дослідники мистецтва давньоруського церковного співу, зіставляючи грецький і слов'янський варіанти одного і того самого піснеспіву, доходять висновку, що «відбувався процес адаптації візантійського співу на руському підґрунті, а не його слов'янське копіювання. Тому становлення давньоруської співочої традиції є складним процесом пристосування грецьких норм до місцевих умов» (Черкаєва, 2011, с.1). У цьому разі церковнослов'янська виступає як інструмент охудожнення літургійного дійства, використовуючи слова,

які не вживаються в побуті не те що галичанина, а й російськомовного українця, але які прекрасно вплетені в стилістику духовної атмосфери та фонетичного консонансу слова і музики, навіть з «галицьким діалектом церковнослов'янської мови» (Мамчин, 2014). Показовим історичним свідченням неприйняття церковною громадою українізації Богослужіння є зафіксований випадок, коли «в Православній Церкві на Волині в 1920-х роках процес літургійної українізації вирішили розпочати з переходу на українську вимову церковнослов'янських літургійних текстів, вірні відреагували на богослужіння “з вимовою” масовими протестами, оскільки вони вважали, що таким чином їх намагаються повернути до унії» (Стоколос, 1998, с. 24).

Беручи до уваги такі різні точки зору щодо мовного питання в локально-релігійному дискурсі, потрібно усвідомлювати право кожної зі сторін на самоідентифікацію віровизнання. Перебування декількох полярностей в одному культурному просторі просто вимагає взаємного толерування. За таких обставин критику уніатства і «ксьондзів зі скаженими язиками» (Шевченко, 2016, с. 177), як і осуд русофільства і «священників з КГБ-шними погонями» (Тальков, 2012) варто нівелювати на початкових стадіях задля уникнення внутрішньо-регіонального конфлікту. Адже між тими, хто вітається «*Слава Ісусу Христу!*» чи «*Спаси Господу!*», між тими, хто вшановує Франциска Ассизького чи Серафима Саровського – стоїть знак рівності в питанні збереження української ідентичності багатонаціонального Покуття.

Позалітургійна практика в християнських конфесіях Прикарпаття представлена обрядом Хресної дороги. Хресна дорога – це особлива адораційна побожність, в якій символічно відтворено дорогу, якою Ісус Христос прямував від преторії Понтія Пилата до розп'яття на Голгофі.

До сьогоденного дня вона є найпоширенішою формою пошани й адорації страждань Христових, а її сучасний вигляд є наслідком тривалої еволюції, що відображає як зміни христології, так і народну побожність різних епох. Дані практики є й серед тієї частини населення українських земель, що сповідувала католицизм – як латинського, так і візантійського обрядів (Осташук, 2015, с. 121).

Щорічна Хресна дорога вулицями міст Покуття під час Великого посту вже давно ввійшла в традицію і є невід'ємною частиною життя релігійної громади УГКЦ, а от серед православних вірян ця практика була поширеною ще наприкінці XVI – на початку XVII століть у достатньо суворій традиції Єрусалимського православ'я без будь-якої

зовнішньої театралізації. Проводились такі Пасії переважно всередині храму і мали більш літургійний характер. «У зв'язку із цим поява “Хресної дороги”, а потім Пасії в православному богослужінні вже бачиться не просто повторенням західної традиції, але самобутнім осмисленням серйозного духовного питання, причому осмисленням явно аскетичним» (Горбик, 2013). Як виняток можна навести приклад Миколаєво-Успенського собору в місті Коломия (входив до структури УПЦ до 2019 року), якому прикріпили ярлик відвідуваності російськомовними мешканцями (Савчук, 2008, с.12). Ще з кінця минулого століття тут служать в дні великого посту внутрішньохрамові Хресні дороги з греко-католицьким текстами чотирнадцяти стадій, що є зразком асиміляції православ'я в панівний простір місцевих релігійних традицій.

Висновки. Отже, аналізуючи міжконфесійні відносини на Покутті в історичній ретроспективі, можна стверджувати, що напружені відносини між православними та уніатами існували впродовж всієї історії даного регіону. А сьогоденна ситуація військового протистояння на території нашої держави ще більше унеможливило діалог двох конфесій в умовах озлобленості, яке вже давно переросло в протистояння УГКЦ (та інших) з УПЦ. На жаль, головними в цій полеміці завжди були й досі залишаються не лише питання догматів чи літургійної обрядовості, а й питання культурно-просторової ідентифікації, підкріплені соціально-політичними вподобаннями всередині громадськості. За таких обставин можна прогнозувати два перспективні сценарії для майбутнього Покуття: бути однополярним культурним, соціальним і релігійним простором з ознаками самозамкненості, спрямованої на полярні цивілізації (західну або східну); чи стати особливим регіоном культурної географії, що репрезентує латинську та візантійську спадщини як синтез самобутньої національної ідеї зі збереженням традицій, індивідуальної свідомості й ідентичності.

Джерела та література

- Бахманн-Медик, Д. (2017). *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Вергелес, К. (2016). Самоідентифікація людини і релігійна культура в просторі сучасної глобалізації. *Гілея: науковий вісник*, № 111. С. 279-282.
- Горбик, С. (2013). Чин «Хресної дороги» у Київському Православ'ї. Відновлено з https://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/21240-chin-xresnoyi-dorogi-u

- kiyivskomu- pravoslavnyi-istoriya-ta-sam-starodavnij-chin-xresna-doroga.html.
- Колодний, А. (2014). УПЦ Московського Патріархату не засудила російський фашизм. *Українське релігієзнавство*. № 69. С. 43-48.
- Крячко, В. (2013). Релігійний простір і етнічність: ознаки взаємодії. *Вісник Львівського університету. Серія: Соціологічна*. № 7. С. 136-144.
- Мамчин, В. (2014). «Молитовна» мова українських церков. Відновлено з <https://velychlviv.com/molytovna-mova-ukrayinskyh-tserkov/>.
- Мизак, Н. (2015). УГКЦ і Майдан: «теологія звільнення» в дії. *Релігія та соціум*, № 1-2. С. 169-178.
- Монолатій, І. (2010). *Царська Коломия. 1772-1918*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
- Непіпенко, Л. (2013). Ідентичність і капеланство в Україні. *Честь і закон*, № 2. С. 82-87.
- Осташук, І. (2015). Хресна дорога в пасійному культі католицької церкви. *Практична Філософія*, № 3. С. 121-127.
- Пуряєва, Н. (2017). Літургійна церковнослов'янська мова в мовнокультурній ситуації Галичини XIX – першої половини XX ст. *Лінгвістичні дослідження*, № 45. С. 170-178.
- Савчук, М. (2008). *Коломия-місто*. [Текст] : [буклет] / авт. тексту, літ. ред. М. Савчук. [Івано-Франківськ] : [Місто НВ], 2008. 50 с.
- Стоколос, Н. (1998). *Українізація православ'я (з історії Православної церкви у 20-30-х рр. XX ст.)*. Рівн. ін-т слов'язознавства Київ. слов'ян. ун-ту. Київ : Міжнар. фін. Агенція. 52 с.
- Тальков, І. (2012). «Глобус». Відновлено з <https://rublevmuseum.livejournal.com/281965.html>.
- Хланта, І. (2011). *Якою мовою маємо спілкуватися зі Всевишнім?* Відновлено з <https://zakarpattya.net.ua/Zmi/78991-NA-Ukraini->.
- Черкаєва, Е. (2011). Становление древнерусской певческой традиции. *Аналитика Культурологии*, № 35. С. 1-9.
- Шевченко, Т. (2006). *Кобзар*. Київ: Видавничий центр «Просвіта».
- u-kiyivskomu-pravoslavnyi-istoriya-ta-sam-starodavnij-chin-xresna-doroga.html . [in Ukrainian]
- Kolodnyj, A. (2014). UPTs Moskovs'kogo Patriarkhatu ne zasudyła rosijs'kij fashyzm. [The UOC of the Moscow Patriarchate has not sued Russian fascism]. *Ukrains'ke relihijeznavstvo*, N 69. S. 43-48. [in Ukrainian]
- Kriachko, V. (2013). Relihijnyj prostir i etnichnist': oznaky vzajemodii. [Religious Space and Ethnicity: Signs of Interaction]. *Visnik L'vivs'koho universytetu. Seriya: Sotsiologichna*, N 7. S. 136-144. [in Ukrainian]
- Mamchyn, V. (2014). «Molytovna» mova ukrains'kykh tserkov. [The «prayer» language of Ukrainian churches]. Retrieved from: <https://velychlviv.com/molytovna-mova-ukrayinskyh-tserkov/>. [in Ukrainian]
- Myzak, N. (2015). UHKTs i Majdan: «teolohiya zvil'nennia» v dii. [The UGCC and the Maidan: «theology of liberation»]. *Relihija ta sotsium*, N 1-2. S. 169-178. [in Ukrainian]
- Monolatiy I. (2010). *Tsaris'ka Kolomyia. 1772-1918*. [Cisar Kolomyia. 1772-1918].Ivano-Frankivs'k: Lileya-NV. [in Ukrainian]
- Nepipenko, L. (2013). Identychnist' i kapelanstvo v Ukraini. [Identity and Chaplaincy in Ukraine]. *Chest'i zakon*, 2. S. 82-87. [in Ukrainian]
- Ostashchuk, I. (2015). Khresna doroha v pasijnomu kul'ti katolyts'koi tserkvy. [Stations of the Cross in the Pasian Cult of the Catholic Church]. *Praktychna filosofija*, N 3. S. 121-127. [in Ukrainian]
- Purajeva, N. (2017). Liturhijna cerkovnoslov'jans'ka mova v movnokul'turnij sytuatsii Galychyny XIX – pershoi polovyny XX st. [Liturgical Church Slavonic Language in the Linguistic and Cultural Situation of Galicia XIX - First Half of XX Century]. *Linhvistychni doslidzhennia*. N 45. S. 170-178. [in Ukrainian]
- Savchuk, M. (2008). *Kolomyia-misto*. [Kolomyia-city]. Ivano-Frankivs'k: Misto NV. [in Ukrainian]
- Stokolos, N. (1998). *Ukrainizacija pravoslav'ja (z istorii Pravoslavnoi tserkvy u 20-30-kh rr. XX st.)*. [Ukrainianization of Orthodoxy (from the history of the Orthodox Church in the 20s-30s of XX century)]. Kyiv. [in Ukrainian]
- Tal'kov, I. (2012). «Globus». [«Globe»]. Retrieved from: <https://rublev-museum.livejournal.com/281965.html> . [in russian]
- Khlanta, I. (2011). *Jakoju movoju majemo spilkuvatysia zi Vsevyshnim?* [In what Language should we communicate with the Almighty?]. Retrieved from: <http://zakarpattya.net.ua/Zmi/78991-NA-Ukraini-> . [in Ukrainian]
- Cherkaeva, E. (2011). Stanovlenie drevnerusskoj pevcheskoj tradicii. [Formation of the Old Russian Singing Tradition]. *Analitika kul'turologii*, N 35. S. 1-9. [in russian]
- Shevchenko, T. (2006). *Kobzar*. [Kobzar]. Kyiv: Vydavnychyj centr «Prosvita». [in Ukrainian]

References

- Bakmann-Medik, D. (2017). *Kul'turnye povoroty. Novye orientiry v naukakh o kul'ture*. [Cultural Twists and Turns. New Orientations in the Cultural Sciences]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. [in russian]
- Vergeles, K. (2016). Samoidentyfikaciia liudyny i relihijna kul'tura v prostori suchasnoi hlobalizacii. [Human Self-Identification and Religious Culture in the Space of Modern Globalization]. *Gileya: naukovyj visnyk*, N 111. S 279-282. [in Ukrainian]
- Gorbyk, S. (2013). *Chyn «Khresnoi dorogy» u Kyivs'komu Pravoslav'ji*. [Stations of the Cross in the Kiev Orthodox Church]. Retrieved from: https://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/21240-chin-xresnoyi-dorogi-

Maikhrovych Yurii

The spatial approach in the formation of the national idea of culture of modern Pokuttia

Abstract. The article examines the national idea of Pokuttia region as the basis of local identity in the modern cultural space. On the example of spiritual and artistic practices of the local population, social and political factors of the general public the specific features of the worldview of Pokuttia society are characterized. The general patriotic orientation of the ethnos of the Western Ukraine in its century-long history of staying under the influence of the culture of the multinational empire is focused on. The general tendencies in the assimilation of Latin and Byzantine civilizations into the culture of Eastern Galicia and Pokuttia in particular are compared. The problem of tolerance in poly-ethnic society and establishment of inner social contact among the members of public with polar worldviews is raised. The prospects of cultural and spatial identification of Pokuttia in the context of globalization and national direction of Ukrainian society to the paradigm of the Slavic identity in the European dimension were considered.

Keywords: national idea, cultural space, Pokuttia, identity, art, spirituality, language.

Литвиненко Алла Іванівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри культурології. Полтавський національний
педагогічний університет імені В.Г. Короленка, Полтава

Alla Lytvynenko,
Candidate of Art History, Associate Professor, Associate
Professor of the Department of Cultural Studies. Poltava National
Pedagogical University named after VG Korolenko, Poltava

АНТРОПОЛОГІЯ ДАРООБМІНУ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ

Анотація: Розглянуто дарообмін як феномен культури: у контексті історичних форм обміну дарами та щодо сутності й практики дарообміну в сучасному суспільстві. Дослідження базується на загально-наукових (аналіз, синтез, абстрагування, узагальнення) і типових для культурної антропології методах (порівняльного й структурно-функціонального аналізу, географічного детермінізму, еволюційно-історичному, психологічному, індуктивному), використання яких обґрунтоване в сучасних закордонних антропологічних розвідках. Методологічну основу роботи становлять праці М. Мосса, Б. Маліновського, Ф. Боаса, М. Салінза та ін. Наукова новизна розвідки полягає в систематизації феномена дарообміну з погляду антропології в межах української науки.

Ключові слова: дарообмін, дар, культурна антропологія, реципрокність, тотальність.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Дарування подарунків — це універсальна поведінка, що характеризує виключно людський соціум із найдавніших часів. З розвитком людства і процес дарообміну зазнає певних історико-культурних трансформацій, визначаючись появою нових варіацій дарообміну. Однак у своїй суті поняття фактично залишається трансцендентно незмінним. Антропологія дарообміну як феномен культурного буття людини є темою, майже невичерпною для досліджень науковцями різного спектра уваги (суспільствознавців, культурологів, філософів та ін.), кожен із яких феномен дарування інтерпретує відповідно до специфічної методологічної парадигми. Поєднання традиційних досліджень дарообміну з антропологічним вектором наукової уваги дає змогу збагатити розуміння обміну подарунками як унікальної, неповторної з-посеред інших живих істот, багатой на семантику та символічно-виражальний зміст унікально людської форми поведінки.

Іманентно такі параметри подарунка, як його ціна та якість, використовуються для створення, підтримки, модуляції або навіть розриву взаємин. Обмін подарунками і до сьогодні передбачає пев-

ний ритуал. Приуроченість до свята чи подій, інтенція дарувальника, втілена у виборі подарунка, процес вручення подарунка та відповідь-реакція отримувача, користування подарунком і перспектива довготривалого чи короткотривалого ефекту від подарунка досі є певним соціокультурним полісемантичним таїнством. У широкому сенсі ситуація вручення подарунка передбачає деяку семантику ексклюзивності: ті, кому ми даємо подарунок, відрізняються від тих, кому ми їх не даємо. Коло тих, від кого ми отримуємо, може мати ще інші відмінні характеристики. Взаємність чи невзаємність вручення дару, будь-який контекст, пов'язаний із ситуацією дарообміну, актуалізує його семіотико-антропологічні маркери. Наприклад, вручення надмірно дорогого/дешевого подарунка, вручення його надто рано чи надто пізно може напружити стосунки аж до розпаду. Особливості дарування можуть мати як індивідуально-особистісні, так і формально-ділові чи навіть національно детерміновані чинники. Під час розгляду процесові дарування дару приписують чотири функції: комунікацію, соціальний обмін, економічний обмін і соціалізацію (Antón, Camarero, Gil, 2014; Sansi, 2020). Подарунки, отже, є яскравим виразом соціальних

відносин (особистих, формальних). Цінність подарунка частково відображає вагу взаємин, а зміна природи стосунків відображається у зміні вартості подарунка. Оскільки дарообмін є важливою домінантою суспільного життя, його антропологічна категоризація завжди актуальна, оскільки зміни в соціумі та форматі міжособистісних взаємин впливають і на адаптаційні трансформації процесу обміну дарами.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Розглядаючи праці, що зосереджують дослідницьку увагу на питаннях дарообміну, можна простежити як узагальнений розгляд цього феномена з філософсько-культурологічного погляду, так і більш прагматичний, зосереджений, наприклад, на економічних особливостях дарування, залучення феномена дарування до маркетингових стратегій, поведінку споживачів під час здійснення процесу дарообміну (Cedrini, Ambrosino, Marchionatti, Caillé, 2020; Ythier, Gérard-Varet, Kolm, 2021).

Однак більшість дослідників наполягає на тому, щоб аналізувати дарообмін у максимально широкому антропологічному сенсі (Heins, Unrau, Avram, 2018; Hollenbeck, Peters, Zinkhan, 2006; Van de Ven, 2000, с. 1–32). Так, Дж. Шеррі ще у статті 1983 року наголошує на пріоритетності аналізу дарообміну з використанням т. зв. «ненав'язливих заходів» (англ. *unobtrusive method*) (Sherry, 1983, с. 157–168), коли збір та аналіз даних проводиться опосередковано, непрямо. А сама антропологія дарообміну трактується максимально абстраговано від конкретних суб'єктів дарування (узагальнено).

Із сучасних українських дослідників науковими розвідками щодо феномена дарообміну займається не таке широке коло дослідників. А.В. Поплавська розглядає процес дарування як важливий концептологічний аспект гостинності – специфічно людської соціальної якості. Дарообмін дуже вдало окреслено давньою формулою: «Do ut des» (лат.) – «Даю, щоб ти дав» / «Даю, щоб отримати» (Поплавська, 2018). А.В. Поплавською здійснено також огляд еволюції дарування в різних цивілізаціях минулого. О. Петриківська аналізує дарообмін в контексті культурної антропології, надаючи також методологічні матеріали для вивчення як цілого курсу, так і теми дарування у формі конденсованого, але вичерпного для огляду теми лекційного матеріалу (Петриківська, 2019). Цікаві змістові ракурси щодо пояснення антропології дарообміну виявляє О. Мариніч під час розгляду особливостей філантропічного періоду в історії соціального забезпечення (Мариніч, 2021). Зокрема, йдеться про те, що ранні форми допомоги можна пояснити

через застосування теорій дарування й дарообміну, що також є інструментом для поглибленого розуміння сучасних принципів волонтерства, взаємної допомоги тощо, актуальних як у розрізі світових зв'язків, так і особливо в контексті сьогочасного українського соціуму.

Огляд літератури дав змогу простежити основні тенденції в категоризації феномена дарообміну в працях з культурної антропології та суміжних наук. Помітний брак досліджень феномена дарування на теренах вітчизняної науки та плюралізм в аргументуванні дарообміну зарубіжними науковцями.

Мета дослідження – розкрити антропологію дарообміну як феномен культури: у контексті історичних форм обміну дарами та щодо сутності й практики дарообміну в сучасному суспільстві.

Виклад основного матеріалу. Феномен дарообміну як об'єкт соціальної антропології (історико-узагальнювальний та оглядовий аспекти). Дарування подарунків — багата на значеннєві маркери (як з погляду дарувальника, так і з погляду отримувача подарунків) універсальна поведінка, яка ще має бути в належний спосіб та з урахуванням сучасних семантико-процесуальних домінант інтерпретована культурологами.

Дослідження практики дарообміну в працях соціальних антропологів Броніслава Маліновського «Аргонавти західної частини Тихого океану» (в ориганалі англ. — «Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea») (Malinowski, 1922) та Франца Боаса «Розум первісної людини» (англ. «The Mind of Primitive Man») (Boas, 1916) дають більш предметне уявлення про форми дарообміну в «примітивних» суспільствах». Історично дарообмін мав як індивідуальний характер, так і міг мати форму спеціального свята, на якому здійснювалося колективне роздаровування матеріальних цінностей, — потlach (мовою індіанців племені чинук – «давати»). Таке дійство було притаманне індіанцям північно-західного узбережжя Північної Америки. Свято мало релігійний (якщо було приурочене до зимових свят «відвідування» людей духами) чи світський вияви.

Згідно з безліччю письмових джерел, ритуал потлачу проходив як масштабний бенкет, який влаштовували вожді племен для один одного і своєї свити. Для вождя мета потлачу полягала в тому, щоб продемонструвати гостям своє багатство й готовність до марнотратства. Так, їжа, напої, дорогі подарунки, а також предмети розкоші (килими, посуд із цінних металів, прикраси тощо) або віддавалися гостям, або знищувалися — спалювалися

чи скидалися в океан. Така поведінка мала засвідчити індивідуальний престиж вождя й довести, що витрачені на бенкеті частування і блага не мають значення для його благополуччя. Споживання та руйнування під час цього ритуалу справді не знали меж. У деяких видах потлачу від людини потребувалося витратити все, що вона має, і нічого не залишати собі. Принцип антагонізму та суперництва становив основу такого дійства.

Серед антропологів усталилося вживання терміна «потлач» для позначення цілого набору практик обміну в племенних суспільствах, що окреслюється поняттям «total prestations» – обов'язковою для виконання системою дарування між людськими спільнотами на противагу індивідуальному дарообміну. Племенам, які святкували потлач, притаманний конкурентний обмін подарунками: дарувальники прагнули перевершити своїх конкурентів, щоб захопити важливі політичні, родинні та релігійні ролі.

Іншим історичним варіантом такої «економіки дарування» є «кільце Кула» (англ. Kula exchange or Kula ring), властиве Тробріанським островам. Кула теж є ритуалом обміну для підтримання соціального статусу. Саме Б. Маліновський, намагаючись дати відповідь на питання «Чому люди ризикують життям і здоров'ям, щоб подорожувати величезними просторами небезпечного океану в прагненні віддати те, що здається нікчемними дрібничками?», ретельно простежив цикл обміну браслетами та намистами на островах Тробріан і встановив, що вони становили частину системи обміну («кільця Кули») й були пов'язані з політичною владою.

Кула і потлач, хоч у своєму первинному вигляді і на певному етапі цивілізаційного розвитку заборонені в низці соціумів (наприклад, у Канаді 1885–1951 рр.), трансформувались, адаптувавшись до сучасних умов. Так, варіантом потлачу як принципово міжколективної (а не міжособистісної) форми дарообміну в сучасному суспільстві можуть бути витрати на підготовку та проведення Олімпійських ігор, футбольних чемпіонатів, Євробачення. Щоразу нова країна-організатор намагається перевершити попередника за масштабами інвестицій у колективне дійство, продемонструвавши в такий спосіб гостинність і могутність.

Починаючи з переломного в потрактуванні культурного феномена дарообміну есе Марселя Мосса «Про дар», або «Нарис про дар» («Essai sur le don»), 1925, антропологи почали науковий дискурс щодо питання про те, що стоїть за поняттям дарування, яка глибинна філософія людських взаємин і антропологічного світовідчуття криється

за ним (Mauss, 2001). Методологічно в аналізі процесу дарообміну М. Мосс використовує поняття «тотальності» як питому ознаку практики дарообміну. «Тотальність» у концептуальному апараті М. Мосса саме й означає інтегративну сутність дарообміну, що виходить за межі економічної сфери, поширюючись на всі сфери життя суспільства, тим самим стаючи універсальним інструментом у взаєминах між людьми. На думку сучасних дослідників (Free, 2018), розуміння М. Моссом дарунка як «тотального соціального факту» значною мірою впливає з його розуміння філософії Дюркгейма та власних інтелектуальних пошуків щодо структурних і функціональних виявів колективного цілого (релігія, політика, економіка тощо). Поняттям «тотальність» стверджується водночас юридична, релігійна, економічна сутність дарування, що має важливі естетичні та емоційні аспекти. Зокрема, із філософії В. Дюркгейма взята теза про дарунки як «еритроцити в циклічній системі соціуму». Обмін подарунками поряд з іншими маркерами колективного цілого вибудовує єдність соціуму та солідаризує його.

Дарування подарунків, як комунікативна форма взаємності та обміну, є одним із процесів, що об'єднує суспільство. М. Міфсуд розглядає дарування подарунків як риторичний жест у соціальній комунікації (Mifsud, 2015). Оскільки об'єкти обміну мають символічний вимір, угоди дарування можна розуміти як експресивні висловлювання чи тактичні кроки в управлінні змістом міжособистісної чи формальної (на рівні компаній, держав тощо) комунікації. Дарування стає основним актом експресії ставлення, за допомогою якого символіка самого подарунка та процес його вручення опосередковують культурні значення (дарування благ як засіб соціальних зобов'язань, виразник інтенцій та політичного маневру) (Antón, Camarero, Gil, 2014, с. 31-41).

М. Мосс виокремлює три ключові ознаки дарообміну як соціальної практики, а саме *обов'язок дарувати, обов'язок брати та обов'язок повертати*. В есе «Про дар» (Mauss, 2001) ідеться про стрес взаємного дарування подарунків, що загострюється у періоди свят (наприклад, різдвяних), але який насправді наявний у будь-якому обміні (презенти, отримані в день народження, коли іменинник є єдиним їх одержувачем, повертаються дарувальникам упродовж року, коли відбувається взаємне святкування їхніх днів народжень). Навіть звичайний гостьовий прийом зазвичай певним чином окуповується пізніше. Отже, М. Мосс припустив, що, хоча подарунки в ідеалі мають даруватись

вільно й охоче (і в соціумі є ілюзія того, що так і відбувається), процес дарообміну супроводжується циклом обов'язків. Висловлюється думка, що цілі спільноти накладають одна на одну зобов'язання дарообміну. Навіть більше, обмінюються не лише майном і багатством, рухомими та нерухомими речами і речами, які є економічно корисними, а також і послугами. Навіть такими, як військова служба, акти ввічливості, бенкети, ритуали, свята, танці тощо (Mauss, 2001). Дарування неминуче створює ієрархію дарувальника та одержувача. За умови дарування у відповідь ролі змінюються циклічно.

Збереження циклічності дарування, як витримання належної семіотики дарообміну, важливе для сталості циклу «дарувати-брати-повертати», розірвання якого може бути сигналом розірвання стосунків між суб'єктами дарообміну. Щодо змісту семіотики дарування, то вона може сформуватися як на потубово-комунікативному рівні між окремими людьми, так і на рівні формально-організаційному, навіть національному (відповідно до усталених уявлень і забобонів щодо того, що може бути даром). Семантика невиконання кожного з етапів циклу дарування різна. Так, за теорією Мосса, відмовитися від отримання – це те ж саме, що відверто заявити про боязнь не відповісти взаємністю на отриманий дар. А в основі такого занепокоєння лежить страх, що подарунок, який людина повертає своєму дарувальникові у відповідь, може виявитися недостатнім і призвести до втрати статусу. Мосс стверджує, що честь і довіра – важливі аксіологічні маркери процесу обміну дарами. Із даруванням подарунків пов'язаний елемент поваги та репутації. І саме ці моменти роблять дарообмін потужним засобом для побудови та підтримки взаємин між людьми (Mauss, 2001).

Саме з появою вчень Б. Маліновського та М. Мосса виникла досі актуальна дискусія між антропологами щодо природи дарування подарунків та існування деякої «економіки подарунків» («gift economies»). У результаті дебатів між Б. Маліновським та М. Моссом в культурній антропології утвердився термін «реципрокність» (англ. reciprocity). У широкому сенсі це поняття означає обмін дарами на неринковій основі на підставах взаємності між суб'єктами, що належать до симетричних груп. Формами реципрокності є *бартер* (негайний обмін) та *дарообмін* (відтермінований обмін). Реципрокність відрізняється від «справжнього дару», який у своїй фундаментальній семіотичній структурі не передбачає повернення. Предметом уваги американського антрополога Маршалла Салінза став розвиток соціально-ан-

тропологічних теорій дарообміну. М. Салінз у монографії «Економіка кам'яного віку» («Stone Age Economics», 1972) виокремлює три базові форми реципрокності:

— *збалансовану (симетричну)* — передбачає прямий, без будь-якої затримки дарообмін еквівалентними за кількістю та якістю дарами; така форма реципрокності менш соціальна, у ній переважають матеріальний обмін та індивідуальні інтереси;

— *генералізовану (узагальнену)* — характерна для ймовірно альтруїстичного дарування, має ознаки т. зв. «справжнього дару», тобто позначена «слабкою взаємністю» через нечіткість зобов'язання компенсації дару; час повернення подарунка не визначений; неможливість відповісти взаємністю не призводить до того, що дарувальник припиняє дарування;

— *негативну* — найбільш знеособлена форма дарообміну, за якої зацікавлені сторони прагнуть максимізувати свій прибуток; основу такого дарообміну становить спроба отримати щось задарма безкарно (Sahlins, 1972).

Основна ідея М. Салінза полягає в тому, що домінуючий у певному соціумі тип реципрокності дає уявлення про природу та якість соціальних зв'язків у ньому.

Культурологічне розуміння дарообміну передбачає розгляд специфіки цього поняття у контексті явищ і процесів матеріальної та духовної культури як у певному конкретно-історичному періоді, так і на зрізі епох. Зокрема, досі не бачені трансформації феномена дарообміну відбуваються в сучасну інформаційну епоху. У спробі відрізнити дарування подарунків від інших типів споживчої поведінки, таких як купівля матеріальних благ для особистого користування, треба чітко розуміти, що дарування та отримання подарунків – це цілісний, щонайменше двосторонній і семіотично комплексний процес із багатим антропологічним контекстом, а не просто одинична прагматична подія.

Соціальний зміст процесу дарообміну та базові функції дару свідчать про вбудованість різноманітних форм дарообміну в економічну ринкову систему та повсякденні практики. У сучасному соціумі дарування має щонайменше економічний, соціальний, моральний, релігійний, естетичний та юридичний вияви. Дарообмін є процесом, багатим на емоційно-експресивні конотації. Окрім вираження любові, дружби чи поваги, подарунок може бути інструментом маніпулювання, підкупу, обману, приниження, домінування, образи та навіть убивства. Цікаві філологічні пояснення цьому

знаходимо в подвійному значенні німецького й нідерландського слова *Gift*, яке означає в цих мовах «подарунок» і «отрута». Взаємна лояльність, часто підкріплена подарунками, об'єднує тих, хто підтримує колективні дружні стосунки.

У сучасній ринковій економіці та прагматизованому утилітарному соціумі дарообмін є вигідною маркетинговою стратегією. Принцип її роботи суттєво впливає на роздрібну торгівлю та залежить від нагоди, коли подарунок вручається: на загальні свята (з погляду економіки – комерційні події – різдвяні свята, День Святого Валентина, День матері, батька та низка інших свят, коли внаслідок дії принципів дарообміну на основі реципрокності процеси дарообміну максимально активізуються) чи індивідуальні (день народження, весілля тощо). У ринковій економіці дарообмін насамперед є вигідним джерелом прибутку, а реципрокність запускає процес циклічності, неперервності його дії. Принцип взаємності подекуди є настільки непохитним, що стає підвалиною для актуалізації та зміцнення міжособистісних зв'язків: дарообмін у форматі «щороку вітаємо один одного з днем народження, але решту часу мовчимо» є тому яскравим доказом. Переривання навіть такого малоактивного циклу дарообміну часто є індикатором припинення взаємин і може провокувати конфлікти.

Окрім матеріального вияву, дарообмін віддавна може здійснюватися й на основі обміну *нематеріальними символічними благами* (етикетні комунікативні формули), які в сучасному інформаційному світі набувають історично унікальних форм. У соціумі, де чи не все продається й купується, час, проведений з іншою людиною, актуалізується як найвищий дар, який теж вводить людину в нескінчений цикл взаємних відшкодувань і має всі базові характеристики дару, окрім матеріального вияву. Онлайн-середовище формує умови для розширення можливостей дарообміну, а отже, і для просторового розширення мережі соціальних зв'язків. Виразним прикладом формування дарообміну є взаємний обмін «лайками», що зміцнює як віртуальні, так і безпосередні соціальні зв'язки між людьми, які за інших умов могли б ніколи не мати міжособистісних взаємодій. Наразі з'являються цілі онлайн-спільноти дарообміну (на кшталт флешмобу «Допоможи Святому Миколаю — подаруй дитині свято!», але не у форматі благодійної акції, а взаємного обміну, організованого не знайомими між собою батьками, які на певних умовах рандомно надсилають подарунки в межах мережі учасників спільноти). Навіть буккросинг може розглядатися як сучасний варіант обміну бла-

гами. Усе це є сигналом становлення нового типу практик обміну, що водночас є маркером початку «нового типу культури споживання», належне обґрунтування якому ще належить дати.

Представлене дослідження має інтегративну природу й дає узагальнену комплексну візію антропології дарообміну як феномена культури в іманентно наявних та темпорально представлених аспектах. Розвідка, здійснена на основі узагальнення праць щодо концепту дарування провідних антропологів зарубіжжя та сучасних українських досліджень із культурної антропології, є фреймовою й дає цікаві інсайти для проведення подальших досліджень.

Висновки. Немає єдиного загального, однозначного і недвозначного сенсу, у якому слід розуміти дар, як і немає єдиного вектора антропологічного й культурологічного розуміння феномена дарообміну. Тотальність дарообміну, про яку вперше заговорив М. Мосс, у сучасному соціумі конкретизується новітніми ракурсами, а сам феномен дарообміну стає настільки всеосяжним, що іноді може мати не лише цілком протилежні ціннісні інтенції (оскільки вони супроводжують процес обміну дарами фактично з часу виникнення перших форм дарування), а й раніше немислимі утилітарні та неутилітарні форми. Аксиологічний зміст дару завжди залежить від характеру суспільних відносин, у межах яких він реалізується, а також від свідомих і несвідомих цілей та мотивів тих, хто бере участь у процесі обміну дарами. Множина культурологічних значень дарообміну потенційно лише розширюватиметься з еволюцією форм і можливостей взаємодії між людьми. Чи не найактуальнішим напрямом дослідження антропології дарообміну є форми дарування у віртуальному просторі, зокрема в соцмережах. Подальші розвідки з теми пропонуються організувати саме в цьому напрямі.

Джерела та література

- Мариніч, О.М. (2021). Особливості філантропічного періоду в історії соціального забезпечення. // Соціальний захист у дискурсі сучасних реалій : монографія. Київ : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова. С. 58-76.
- Петриківська, О.С. (2019). *Культурна антропологія : навч.-метод. посіб.* Одеса : Одес. нац. ун-т ім. І.І. Мечникова. 112 с.
- Поплавська, А.В. (2018). Гостинність як продукт розвитку соціальної культури суспільства. *Культура України*. № 62. С. 98-107.
- Antón, C., Camarero, C., Gil, F. (2014). The culture of gift giving: what do consumers expect from commercial and

- personal contexts? *Journal of Consumer Behaviour*. Vol. 13. No 1. P. 31-41.
- Boas, F. (1916). *The Mind of Primitive Man*. New York : The Macmillan Company. 312 p.
- Cedrine, M.A., Ambrosino, A., Marchionatti, R., Caillé, A. (2020). Mauss's «The Gift, or the necessity of an institutional perspective in economics». *Journal of Institutional Economics*. Vol. 16. No 5. P. 687-701.
- Free, Ch. (2018). *Reflections on Marcel Mauss and the (gift as a) «total social fact»*. URL : https://www.academia.edu/38018011/Reflections_on_Marcel_Mauss_and_the_gift_as_a_total_social_fact (дата звернення: 30.10.2022).
- Heins, V.M., Unrau, C., Avram, K. (2018). Gift-giving and reciprocity in global society: Introducing Marcel Mauss in international studies. *Journal of International Political Theory*. Vol. 14. No 2. P. 126-144.
- Hollenbeck, C.R., Peters, C., Zinkhan, G.M. (2006). Gift giving: A community paradigm. *Psychology & Marketing*. Vol. 23. No 7. P. 573-595.
- Malinowski, B. (1922). *Argonauts of the Western Pacific: An account of native enterprise and adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge and Kegan Paul. 622 p.
- Mauss, M. (2001). *The gift: The form and reason for exchange in archaic societies*. Routledge. 224 p.
- Mifsud, M.L. (2015). *Rhetoric and the gift: Ancient rhetorical theory and contemporary communication*. Pittsburgh : Duquesne University Press. 220 p.
- Sahlins, M. (1972). *Stone age economics*. Chicago: Aldine-Atherton. 348 p.
- Sansi, R. (2020). *The Recursivity of the Gift in Art and Anthropology. Between Matter and Method*. London : Routledge. P. 117-130.
- Sherry, Jr. (1983). Gift Giving in Anthropological Perspective. *Journal of Consumer Research*. Vol. 10. No 2. P. 157-168.
- Van de Ven, J. (2000). The Economics of the Gift. *CentER Discussion Paper*. Vol. 68. P. 1-32.
- Ythier, J., Gérard-Varet, L., Kolm, S. (2001). The Economics of Reciprocity, Giving and Altruism. *Economics Bulletin*. AccessEcon. Vol. 28(14).
- anthropology: textbook]. Odesa: Mechnikov Odessa. nat. Univ, 112 p. [in Ukrainian]
- Poplavskaya, A.V. (2018). Hospitality as a product of the development of society's social culture. *Culture of Ukraine*, 62. P. 98-107. [in Ukrainian]
- Antón, C., Camarero, C., Gil, F. (2014). The culture of gift giving: what do consumers expect from commercial and personal contexts?. *Journal of Consumer Behaviour*. Vol. 13. No 1. P. 31-41. [in English]
- Boas, F. (1916). *The Mind of Primitive Man*. New York : The Macmillan Company. 312 p. [in English]
- Cedrine, M.A., Ambrosino, A., Marchionatti, R., Caillé, A. (2020). Mauss's «The Gift, or the necessity of an institutional perspective in economics». *Journal of Institutional Economics*. Vol. 16. No 5. P. 687-701. [in English]
- Free, Ch. (2018). *Reflections on Marcel Mauss and the (gift as a) «total social fact»*. Retrieved from: https://www.academia.edu/38018011/Reflections_on_Marcel_Mauss_and_the_gift_as_a_total_social_fact (date of access: 30 /10/2022).
- Heins, V.M., Unrau, C., Avram, K. (2018). Gift-giving and reciprocity in global society: Introducing Marcel Mauss in international studies. *Journal of International Political Theory*. Vol. 14. No 2. P. 126-144. [in English]
- Hollenbeck, C.R., Peters, C., Zinkhan, G.M. (2006). Gift giving: A community paradigm. *Psychology & Marketing*. Vol. 23. No 7. P. 573-595. [in English]
- Malinowski, B. (1922). *Argonauts of the Western Pacific: An account of native enterprise and adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge and Kegan Paul. 622 p. [in English]
- Mauss, M. (2001). *The gift: The form and reason for exchange in archaic societies*. Routledge. 224 p. [in English]
- Mifsud, M. L. (2015). *Rhetoric and the gift: Ancient rhetorical theory and contemporary communication*. Pittsburgh : Duquesne University Press. 220 p. [in English]
- Sahlins, M. (1972). *Stone age economics*. Chicago: Aldine-Atherton. 348 p. [in English]
- Sansi, R. (2020). *The Recursivity of the Gift in Art and Anthropology. Between Matter and Method*. London : Routledge. P. 117-130. [in English]
- Sherry, Jr. (1983). Gift Giving in Anthropological Perspective. *Journal of Consumer Research*. Vol. 10. No 2. P. 157-168. [in English]
- Van de Ven, J. (2000). The Economics of the Gift. *CentER Discussion Paper*. Vol. 68. P. 1-32. [in English]
- Ythier, J., Gérard-Varet, L., Kolm, S. (2001). The Economics of Reciprocity, Giving and Altruism. *Economics Bulletin*. AccessEcon. Vol. 28(14). [in English]

References

- Marynich, O.M. (2021). Osoblyvosti filantropichnoho periodu v istoriyi sotsial'noho zabezpechennya [Peculiarities of the philanthropic period in the history of social security]. In *Social protection in the discourse of modern realities: monograph*. Kyiv : MP Drahomanov National Pedagogical University Publishing House, 2021. P. 58-76. [in Ukrainian]
- Petrykivska, O.S. (2019). *Kul'turna antropohiya : navchal'no-metodychnyy posibnyk* [Cultural

Alla Lytvynenko

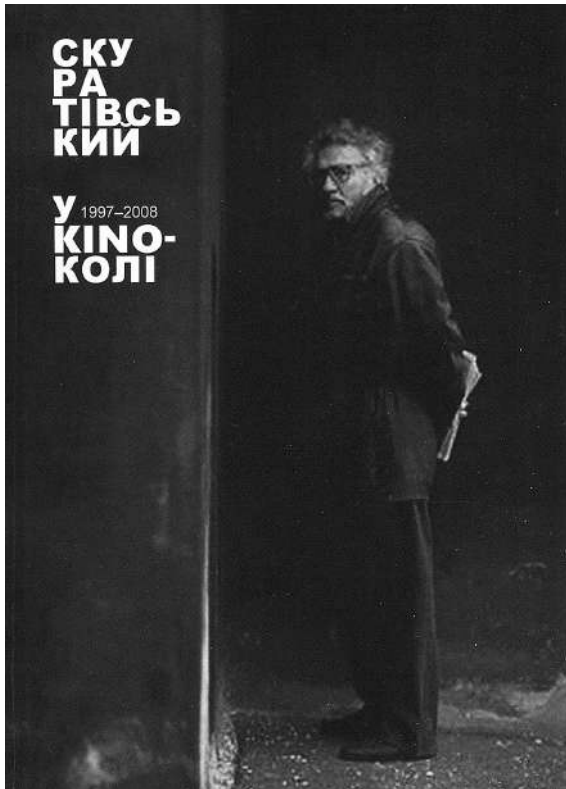
Anthropology of gift exchange as a cultural phenomenon

Abstract. The aim of the work is a comprehensive analysis of the anthropology of gift exchange as a cultural phenomenon: in the context of historical forms of gift exchange and the nature and practice of gift exchange in modern society. Research methods are based on general scientific (analysis, synthesis, abstraction, generalization) and typical of cultural anthropology (in particular, «unobtrusive methods» of cultural anthropological research, the use of which is justified in modern foreign anthropological research). The methodological basis was the work of M. Moss, B. Malinowski, F. Boas, M. Salinz). The scientific novelty of the work lies in the contribution to the study of the process of gift exchange in terms of anthropology within Ukrainian science.

Keywords: gift exchange, gift, cultural anthropology, reciprocity, totality.

БІБЛІОГРАФІЯ





**«Скуратівський у 1997–2008
КІНО-КОЛІ».** Монографія. Інститут
культурології НАМУ. Київ, 2020. 352 с.

Збірник статей Вадима Скуратівського можна сприймати як свого роду «автопортрет автора в інтер'єрі КІНО-КОЛА» – часопису, поява якого позбавила українську кінокритичну думку меншовартості та провінційності.

Такі збірники мають свою внутрішню динаміку, розгортаючи як на кіноплівці коло інтересів автора, наукових, естетичних, публіцистичних. У них виразно наявний елемент діалогічності, відчувається рельєфне бачення автором своєї аудиторії, налаштованість на спілкування і полеміку.

Таку книжку можна читати за системою, запропованою Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі в їхній праці «Тисяча плато», тобто «Тисяча тарілок». У епоху постмодерну читання стане свого роду «шведським столом», де кожен може брати з «книжки-тарілки» те, що йому до смаку.

Дозволимо і собі таким чином підійти до збірника статей Вадима Скуратівського, зосередившись на тих, які містять у собі найбільш неординарне і парадоксальне бачення того, що здається добре відомим і осмисленим.

Автор торкається надзвичайно вагомих теоретичних питань, аналізує фільми, що стали віхами в епоху кінематографа, подає портрети майстрів, які визначали шляхи і долі екранного мистецтва. Але ми візьмемо зі «шведського столу» кінознавця досить скромну на перший погляд «страву».

Це нарис про українського режисера і оператора Олексія Мішуріна.

Колись класик зауважив: цінним є не той твір, прочитавши який ти вигукнеш – і я так думав! Ні, справді вартий уваги текст, після прочитання якого зізнаєшся собі: ні, я ніколи так не вважав, але як це глибоко і точно.

Такі думки виникають коли читаєш різні праці та статті Скуратівського, але скромний нарис про Мішуріна сприймається саме в цьому ключі. І це зовсім не «індивідуалістична примха як метод».

Автор цих рядків дуже добре пам'ятає епоху, в яку з'явилися стрічки Мішуріна-режисера, який уже мав цілком високу репутацію як оператор. Та й ще як оператор-мариніст, що вже є знаком особливої фахової майстерності. Він зніме нині призабутий фільм В. Брауна «В далекому плаванні» (за оповіданнями Станюковича). А яка там була акторська плеяда: М. Романов, М. Висоцький, Д. Капка, А. Сова і, звичайно ж, незабутній Бучма в ролі боцмана Дзюби. А ми, маленькі глядачі, ридали: невже моряки виконують наказ гидкого старшого офіцера (з німецьким прізвищем Берг) і викинуть за борт песика Куцого. Порушили устав, але не викинули.

Біля камери стояв Мішурін і в куди більш відомому браунівському фільмі «Максимка». Скуратівський цілком справедливо зауважує, що тут

чи не ідеально відтворена «заморська» екзотика. Нагадаймо, що у її відтворення на екрані сповна включився молодий асистент режисера Сергій Параджанов. А камера Мішуріна надала цим кадрам максимальної органічності та достовірності.

І от Олексій Мішурін, що, безперечно, вже повністю відбувся як професіонал, стає на «крихкий лід» комедійного жанру. Вираз «на крихкий лід» тут цілком доречний. Героїні двох його фільмів пов'язані з танцями на льоду. Одна – вже зірка балету, друга мріє про виступи на ковзанах.

Та коли йдеться про комедію, то тут можна говорити про небезпеку для авторів упасти і отримати серйозні травми.

Режисерським дебютом стане стрічка «Літа молодії», яка поставить два рекорди – глядацького успіху і шаленої критики, – причому як на сторінках популярних видань, так і у академічних кінознавчих працях.

Справді, тоді, в далекі роки хрущовської відлиги, комедія залишалася жанром, надзвичайно зручним для «розносів». З одного боку, показавши в сатиричному світлі не лише високого керівника, а й учителя, лікаря чи, о жах!, робітника, гарантовано можна було нарватися на стоси обурених листів, автори яких ставали на захист своєї професії.

Проте відсутність якихось гострих сатиричних моментів, безхитрісне бажання просто розважити глядача зустрічало той же «хейт» з боку критики.

Втім, у більшості випадків глядачеві те було байдуже. Такі фільми користувались незмінною популярністю.

І має рацію автор нарисувати коли зовсім «не всує» вказує на те глибинне коріння карнавальності, з якої і виростили ці безхитрісні комедії. Погодьмося з думкою автора: карнавальна естетика переповнює мішурінську трилогію.

І ще одна надзвичайно слухна думка – фільми Мішуріна «обминали Сціллу агітпропу і Харибду ускладненості авторського кіно». Адже український кінематограф вже 1990-х років виявиться затиснутим цими скелями-чудовиськами, що й зумовить трагічну кризу всього кіновиробництва.

Тож далі, в розгляді окремих фільмів, у портретах кіномитців, в аналізі кінематографічних течій автор і оцінює можливості цього Одісейового прориву. Спочатку, можливо, в окремих фільмах, але з виразною й чіткою перспективою.

Дозволю собі далі певну суб'єктивність у доборі текстів, які «зацепили» і в яких проявився глибинний зв'язок автора з певним часовим відрізком історії кіно. Буде, напевно, ще більше після відходу метра.

Про Годара написано безліч сторінок. Але есеї Скуратівського, присвячений кіномитцеві, не втрачає своєї актуальності та оригінальності. Для написання був цілком конкретний привід – показаний на (першій і останній) його київській ретроспективі фільм «Німеччина дев'ять-нуль/Самотності». Дивне видовище, що подібне до снобачення, як зазначає автор. Що ж, мабуть, це на часі. Адже нинішній кінематограф, за Дельозом, живиться фантазмами, мареннями, сновидіннями.

Проте разом з тим Скуратівський знаходить надзвичайно ємкий образ того незвичайного шляху, яким мчить крізь часи і епохи французький режисер. І відкриває його у назві чи не найзнаменитішого дебютного фільму Годара – «На останньому подиху». Автор есея робить дивне і дуже точно спостереження: кожний наступний фільм режисера – то дебют, вихід на іншу незнайому царину. І кожен крок – безжальна руйнація попередніх мистецьких структур. Але, перефразовуючи Умберто Еко, скажемо, що ці уламки артефактів послугують для зведення нових кінематографічних споруд і не лише самого Годара. Саме цей аспект дуже точно помічає і реєструє В. Скуратівський.

Свої роздуми про глибинне коріння творчості іншого великого кіномитця – Андрія Тарковського автор починає з майже детективної історії.

Свого часу, дуже добре пам'ятаю, українська інтелігенція була вражена обурливим записом у музеї Шевченка, що його нібито залишили двоє московських «шістдесятників», які тоді вже були, як-то кажуть, «власителями дум» тогочасної молоді.

На сторінках есея розкривається вся майстерно вибудована дияволіада тогочасної охоранки, щоб внести розбрат і сумніви в серця людей.

І далі, з'ясовуючи глибинні українські витoki творчості великого режисера – а це Довженкова «Земля» і філософська поезія Сковороди, Скуратівський доводить, наскільки неможливим був такий недостойний жест для творця «Іванового дитинства».

Ідучи за Скуратівським, багато відкриєш для себе і в поетиці Сергія Параджанова, і в нотатках про кінематограф Кіри Муратової.

Мабуть, найвидатнішими акторами в історії світового кіно були ті, хто вражав і зачаровував своєю органічністю. Такому акторові досить було просто бути на екрані, щоб примусити глядача повірити в себе.

Саме оцю вражаючу органіку і акцентує автор у творчості Костянтина Степанкова – актора, органіку, яку «не могла підточити будь-яка драматургійна кон'юнктура».

Фільм «крупним планом». Чи може бути так? Може, коли у короткому тексті вхоплюється саме ество екранного твору.

Картиною, яка має дивну долю, можна назвати фільм Сергія Маслобойщикова «Співачка Жозефіна і мишачий народ». Зібравши чимало фестивальних нагород, вона зустріла досить холодний прийом у публіки і лише один переконливий і аналітичний відгук (стаття Л. Лемешевої на шпальтах «Искусства кино»).

Скуратівський повертається до фільму, сприймаючи його в контексті політичних телевізійних програм і цілком переконливо доводить, що «кафкіанське» сприйняття світу напрочуд точно подається в екранному прочитанні. Головною стає тривога і пересторога, якою просякнута картина С. Маслобойщикова. Більш того, від себе хочеться додати, що в наш час ще гучніше посилюється її пророче звучання. Чого варті лише от вогнища кочовиків на еспланаді біля театру.

Скуратівський як критик надзвичайно точно відчуває домінанту екранного твору. Так у стрічці Олеса Саніна «Мамай» автором, на думку критика, стає степ. І цей простір, в який занурена дія, є аналогією хору античної трагедії, «який є її головним героєм і супроводжує всі її колізії».

Історичні фільми, історія як така, посяде на сторінках книжки одне з чільних місць. Історія – вдячний матеріал для кіно, і це доводить історія самого кіно.

Історичний фільм, такий що вдягався в шати кінохроніки, – «Процес Дрейфуса», «Повстання на панцернику “Князь Потьомкін-Таврійський”» було відтворено на екрані слідом за цими подіями. Але були спроби поринути в глибини – «Вбивство герцога Гіза», «Загибель Трої», «Кабірія».

Український історичний фільм пережив драматичні колізії, може, не менше за ті події, які в ньому відображені.

Колись одна сувора партійна дама мене запитала, чи хотіла б я, щоб мої діти вивчали історію за фільмом Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу». Я їй нагадала відповідь Гьоте на критику його «Егмонда». Тому розмова про історичний фільм завжди на часі. Особливо, коли за цей плінний матеріал, що губиться в мареві століть, береться Автор. Саме з цієї позиції, як до авторського твору, підходить Скуратівський до картини Юрія Ілленка. Тому вражає точність визначення «Молитви за гетьмана Мазепу», як фільму про людську душу «розіп'яту на перехрестях історії, загублену у її непроходимих нетрях».

Розважливо і разом з тим уважно підходить автор до іншого історичного фільму – стрічки режисера Миколи Мащенко «Богдан Зіновій Хмель-

ницький». Пропонується зачекати завершення епопеї, адже це лише перша частина екранної оповіді про Хмельницького.

Скуратівський вітає прагнення режисера належним чином показати все «як це було насправді», відійти від будь-якої міфології. Втім, з нашої точки зору, це не рятує стрічку Мащенко від втрати тієї «лютої енергетики», яка була притаманна його кращим стрічкам, зокрема «Комісарам». Та й екранні історичні міфи творилися по-різному. Один шлях був у «Олександра Невського» С. Ейзенштейна і «Богдана Хмельницького» І. Савченка, інший – у «Триста літ тому...» В. Петрова.

На шпальтах КІНО-КОЛА не раз прозвучали висловлювання Скуратівського-теоретика. Короткі замітки демонструють особливу зацікавленість автора «археологією» кіно, прагнення побачити оті первинні зародки кінообразності. Ті зародки, з яких, як із зернятка величезне дерево, вийшли в усьому своєму різнобарв'ї і філософській складності екранні мистецтва. Кінематограф, за спостереженням автора книжки, повторює весь грандіозний шлях людської культури, насамперед її семіотичної еволюції від знаку-ікони до знаку-символа у гранично стислий історичний час. Аспектами цієї проблеми стають і роздуми щодо вписаності кінематографа в мистецький космос, його взаємодії з традиційними мистецтвами, вбачаючи в цьому «кінематографічне інобуття попередньої культури».

Так само відстежуються витoki «внутрішньої мови», яку автор називає одним із найважливіших антропологічних фактів людського існування. І акцент ставиться на особливій місії кінематографа, що унаочнив саме «візуальність» цієї мови. «Потік свідомості», «внутрішній монолог» перетворюються на основу поезики таких авторів як Джеймс і Ейзенштейн.

Із візуалізацією «внутрішньої мови» пов'язані роздуми автора про сновидіння в кіно і як теми, і як організації всього екранного часопростору. Скуратівський висловлює оригінальну ідею, що так само, як різноманітні технічні прилади стали продовженням чи посиленням тих чи інших людських органів, так і кіно стало «органопроєкцією» сну, дало можливість людству побачити свої сновидіння.

І на фінал кілька слів про обкладинку (автор С. Маслобойщиков). Вона стала образом-символом книжки в цілому. З тьмяної глибини вихоплюється постать автора, який пропонує нам пройти з ним звивистими стежками мистецьких лабіринтів, не пропонуючи легкої прогулянки, але обіцяючи бути надійним провідником.

Оксана Мусієнко



Тримбач Сергій. Іван Миколайчук. Містерії долі. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2021. 368 с. (Серія «Постаті культури»).

Відомий кінознавець, Голова Національної спілки кінематографістів Сергій Тримбач починає книгу досить несподіваним епіграфом: «Через Слово, яке Я вам говорив, ви вже чисті». (Євангелія від Св. Івана 15:3).

Проте, коли дочитуєш книгу, ця біблійна цитата не видається аж такою претензійною. Доля Івана Миколайчука на території соцреалізму була справді містерійною, він був якоюсь мірою прибульцем у тих атеїстичних часах, він ніби заблукав у них. І трохи дивно, що він зумів творчо реалізувати себе.

Бувальщини мистецькі та просто побутові, присмачені гумором, філософією й поезією, в науково-популярному дослідженні С. Тримбача так переплетені, що книжка про ікону українського поетичного кіно естетично, настроєво і структурно сама нагадує це кіно. Весь колорит шістдесятництва-сімдесятництва, основні постаті та події, конфлікти політичні та творчо-наукові дискусії охоплено точно. Автором узято саме ті суттєві знаки епохи, та система координат, в якій жив і творив Іван Миколайчук. Згадана автором знаменита стаття Михайла Блеймана «Архаїсти чи новатори?» («Искусство кино», 1970, №7) розкрутила в республіках і столицях соціалістичної гострі дискусії, мистецький, соціальний і науковий спротив висновкам автора статті. Під одною «етикеткою», як пише

С. Тримбач, українське та грузинське кіно подавались як безперспективні, герметично замкнуті в своїй реальності статичні системи, без надії на розвиток. В усіх республіках представники «шістдесятництва» в кіно, а також у театрі, в образотворчому мистецтві чинили національний міфотворчий спротив соціалістичному реалізму. Негайна стаття-відповідь Івана Дзюби Блейману запізнилась у друк майже на 20 років із зрозумілих причин.

З легкої руки поляка Януша Газди у світ пішов термін «поетичне кіно» (Екран. 1970, №9). С. Тримбач вважає термін «міфопоетичне кіно» більш точним. Він пише: «Міфопоетичне кіно є одним із проявів неоміфологізму, або ж синтезу міфу, фольклору, ритуалу». (С. 30). Далі автор розвиває думку так: «Авангардизм у загадковий для багатьох спосіб охоче контактує з народною культурою, фольклором».

Автор дуже глибоко, докладно знає тему дослідження, втім він не перенавантажує книгу прізвищами та фактами. «Пропала грамота» Бориса Івченка за Гоголем та народним фольклором з Іваном Миколайчуком і Федором Стригуном; «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова з Іваном та Ларисою Кадочниковою в головних ролях, кінорежисер Леонід Осика; «Сон» Володимира Денисенка з Іваном у ролі Тараса Шевченка чи

режисер Микола Мащенко перегукуються долями, творчою співдружністю з долею Миколайчука. Ця наскрізна ниточка тягнеться через усю книжку. Автор з глибокою обізнаністю описує перегуки фільму Миколи Мащенко «Дитина» з «Івановим дитинством» Андрія Тарковського.

Нічого поважного не втекло від ока Тримбача. Ні Ліна Василівна Костенко з донькою Оксаною Пахльовською, всевітньо відомою вченою, ні син Ліни Костенко та Василя Цвіркунова Василько у Халеп'ї на відпочинку, де Миколайчук і насправду косив траву.

«Тебе чекають різні дивовижі.

Кореспонденти прагнуть інтерв'ю.

Москва. Гран-Прі. Овації в Парижі!..

Іван косив у Халеп'ї траву».

Книжка структурно складається з мікроновел-есе, начинених ще меншими нарисами. Це дуже тримає увагу, кожна назва, заголовок досить несподівані, за кожен з них чіпляєшся і продовжуєш читати далі й далі ці невеличкі тексти, помережені підзаголовками. В «Містерії другій», скажімо, є підновелка «Дещо про Орестею», де автор розкриває таємницю улюбленого на Західній Україні імені – Орест. Це ім'я грецького походження означає «гірська людина», «горець», «той, що підкорює вершини». Трилогія Есхіла «Орестея», як на мене, найцікавіше у ХХ столітті інтерпретована у «Мухах» Жана-Поля Сартра, й приємно, що автор виявляється однодумцем і химерно поєднує французький екзистенціалізм, театр абсурду з орестеєю гуцульською. (С. 95).

У малюнку «Парсуни й тіні, або Тіні парсун» першопочатково автор дуже точно зазначає: «Віктор Івченко був чи не найкращим українським режисером у 1950-ті роки, – Параджанов, принаймні, у ті літа продукував усяку лабуду правильного ідеологічного штибу». (С. 120).

У новелі «Тінь Григорія Сковороди» пише:

Найстарша, найповажніша тінь. У 1972 році Іван Миколайчук взяв участь у роботі над доку-

ментальною стрічкою «Відкрий себе» Роллана Сергієнка – прочитав закадровий текст від самого мандрівного філософа. Філософ, чия ментальність є для нього чи не найближчою. Миколайчуків Фабіан у «Вавилоні ХХ» – це, власне, і є інобуття самого Григорія Савича. (С. 124).

Цитувати автора книжки приємно, цитати смачні, колоритні. Юнг, Лотман, Бахтін, так само як згаданий Сартр, – вплетені в досить поетичний текст про українське поетичне кіно. А тому кінофільм «Тіні забутих предків» за Коцюбинським існує тут у контексті світової філософії та культури, згадується «тінь» як архетип за Юнгом, оце двійництво, тіні мольфарів, щезників у книжці органічно перегукуються з термінами провідних європейських філософів.

Книжка насичена величезною любов'ю автора до теми дослідження. Часто трапляється, що тема книжки якимсь автором «замучена», адже за роки досліджень він опублікував у цьому ключі величезну кількість матеріалів меншого формату. Відчуваєш, що тема такому авторові давно набридла, вона не свіжа. Ця ж книжка саме науково-популярна. Читається вона легко, із задоволенням, хоча багато інформації уже давно знаєш. Книжка написана не лише вченим, дослідником, вона написана людиною творчою, а не просто «сухим» науковцем.

Чорно-білі фото у вставці, так давно нам відомі й якісь аж рідні, ніби із сімейного альбому, раптом вистрілюють несподівано. Як-от «Іван у Будинку творчості письменників в Ірпіні». Автор світлини Юрій Гармаш. Ірпінь та Буча з творчо-курортних місцин нині гірчать у свідомості недалеки ми воєнними страшними подіями. На іншому фото у цьому ж в'язаному светрику, на тому ж балконі в Ірпені – Миколайчук на обкладинці книги.

Він такий домашній, такий теплий, з цигаркою в руці. Такий спокійний, живий, розкутий. Аж не віриться, що він давно уже тінь у потойбіччі...

Валентина Грицук

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Гринишина Марина Олександрівна – доктор мистецтвознавства, с.н.с., завідувачка кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури та мистецтв, Київ.

Гринчак Ганна Сергіївна – старший викладач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

Грицук Валентина Іванівна – старший викладач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

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

Захарченко Анатолій Іванович – заслужений діяч мистецтв України, доцент другої кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

Зубавіна Ірина Борисівна – доктор мистецтвознавства, професор, учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України, академік НАМ України, г.н.с. відділу історії і теорії культури ІПСМ НАМУ, Київ.

Іващенко Ірина Віталіївна – заслужений діяч мистецтв України, доцент, декан факультету театру, кіно та естради Київського національного університету культури та мистецтв, Київ.

Кочержук Денис Васильович – доцент кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового інституту театрального та музичного мистецтва Приватного закладу вищої освіти «Київський міжнародний університет», Київ.

Литвиненко Алла Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка, Полтава.

Майхрович Юрій Іванович – аспірант кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, Київ.

Мусієнко Оксана Станіславівна – член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

Оніщенко Олена Ігорівна – заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

Печеранський Ігор Петрович – доктор філософських наук, професор кафедри філософії та педагогіки Київського національного університету культури і мистецтв, Київ.

Погребняк Галина Петрівна – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Київ.

Ржевська Майя Юріївна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

Романко Володимир Іванович – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, Київ.

Сільченко Тетяна Іванівна – заслужена артистка України, доцент кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

Тернова Марина Володимирівна – кандидат філософських наук, доцент кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

Чанг Цзе – аспірант кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

Шапвал Олександра Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України, Київ.

Шестакова Дар'я Вікторівна – старший викладач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ.

Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: Сакун Аїта (голова) та ін. К., 2022 р. Вип. 30. 106 с.

ДО УВАГИ АВТОРІВ!

Цитування та внесення посилань здійснюється за **правилами АРА-стиль** (див. сайт). Короткі цитати (3-4 рядки) подаються в лапках із зазначенням наприкінці в **круглих** дужках прізвища автора, року видан, сторінок. Розлогі цитати подаються **без лапок і з абзацу** через подвійний інтервал. Бібліографія – в алфавітному порядку без нумерації: 1-й рядок без абзацу, решта з відступом 1.25 також через подвійний інтервал. Референси – в тому ж порядку латиницею з дублюванням **назви** твору англійською в квадратних дужках.

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: **постановка проблеми та її актуальність** у загальному вигляді й її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; **мета** статті; **аналіз останніх досліджень та публікацій** на цю тему, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; **виклад основного матеріалу** з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; **висновки** з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямку.

Редакційна колегія «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» запрошує Вас до активної співпраці!

На розгляд приймаються рукописи статей в одному примірнику. Обсяг статті до 15 сторінок. **За зміст статті, достовірність фактів, цитат, дат тощо відповідає автор.**

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має містити **анотації з ключовими словами та назвою статті** (українською та англійською мовами), **інформацію про автора** (прізвище, ім'я, по батькові (повністю), індекс orcid, науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посада, номери телефонів, адреса електронної пошти). Неопубліковані матеріали авторів не повертаються. Редакція не завжди поділяє точку зору автора, зберігає оригінальний стиль матеріалів, залишає за собою право **редагувати й скорочувати** подані матеріали.

Передрук статей, вже опублікованих в інших виданнях, не допускається.

Посилання на «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» при передруку публікацій є **обов'язковим**.

Рукопис має бути набраним без переносів слів, у текстовому редакторі Microsoft Word for Windows, шрифтом Times New Roman, кеглем 14, міжрядковий інтервал 1,5, з однократними пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу. **Одночасно обов'язково подається стислий реферативний виклад статті англійською мовою** (обсяг 1,5 сторінки формату А4), набраний тим самим шрифтом, кеглем та з інтервалом рядків 1,5.

Абзацні відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>. Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі DOC або RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): editorial@knutkt.edu.ua

Телефони для довідок: (+38044) 272-02-17, 272-02-20

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

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

Збірник наукових праць

Випуск 31

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-4IP,
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.*

ISSN 1997-4264

Редактор Т. К. Щегельська
Коректор Т. К. Торецька

Підписано до друку 15.12.2022 р. Формат 60×84/8.
Папір офсетний. Гарнітура Таймс.
Умовн. друк. арк. 19,06. Зам. № 318.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Віддруковано з готового оригінал-макету

Видавець та виготівник ПП «Євро-Волинь»
м. Житомир, вул. Крошенська, буд. 45, кв. 34
Свідоцтво серія ДК №7208 від 07.12.2020